

L'APPRODO LETTERARIO

55-56

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 55-56 (nuova serie) - Anno XVII - Settembre-Dicembre 1971

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 55-56 (nuova serie) - Anno XVII - Dicembre 1971

RICCARDO BACCHELLI		
<i>Giovanni Verga: la canzone, il romanzo, la tragedia</i>	pag.	3
DIEGO VALERI		
<i>Quindici poesie</i>	»	25
ALDO ROSSI		
<i>Il mito e la scuola di Tozzi</i>	»	32
GENO PAMPALONI		
<i>L'esilio e il paradiso: Ricordo di Antonio Barolini</i>	»	65
ANTONIO BAROLINI		
<i>Un pezzo di pane (frammento di romanzo)</i>	»	71
MARGHERITA DALMÀTI		
<i>Tre poeti greci di oggi (introduzione)</i>	»	91
ANTONIO DECAVALLES - DIMITRI PAPADITSAS - STEFANO ROSÁNIS		
<i>Poesie (versione di Margherita Dalmàti)</i>	»	93
ANGELO JACOMUZZI		
<i>Il palinsesto della retorica</i>	»	106
FRANCESCO TENTORI		
<i>Il segno, la stranezza (poesie)</i>	»	130
LEONARDO SINISGALLI		
<i>Quale sarà il capolavoro del XX secolo?</i>	»	136
GIUSEPPE RAJMONDI		
<i>Una sera di dicembre (racconto)</i>	»	148
LEONE PICCIONI		
<i>Leopardi ambiguo?</i>	»	159
PIERO BIGONGIARI		
<i>Pierre Jean Jouve « nero amore vivente »</i>	»	181
D O C U M E N T I		
GIUSEPPE BERLETTI, CARLO CASTELLI E DANTE RAITERI		
<i>I cento anni di Francesco Chiesa</i>	»	193

R A S S E G N E

*Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Critica e filologia -
Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura tedesca -
Letteratura spagnola - Letteratura americana - Letteratura
russa - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Musica -
Cinema*

Illustrazioni: Alberto Burri, Albrecht Dürer

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. 55-56 (nuova serie) - Anno XVII - Dicembre 1971

RICCARDO BACCHELLI	<i>Giovanni Verga: la canzone, il romanzo, la tragedia</i>	pag. 3
DIEGO VALERI	<i>Quindici poesie</i>	» 25
ALDO ROSSI	<i>Il mito e la scuola di Tozzi</i>	» 32
GENO PAMPALONI	<i>L'esilio e il paradiso: Ricordo di Antonio Barolini</i>	» 65
ANTONIO BAROLINI	<i>Un pezzo di pane (frammento di romanzo)</i>	» 71
MARGHERITA DALMÀTI	<i>Tre poeti greci di oggi (introduzione)</i>	» 91
ANTONIO DECAVALLES	- DIMITRI PAPADÌTSAS - STEFANO ROSĂNIS <i>Poesie</i> (versione di Margherita Dalmàti)	» 93
ANGELO JACOMUZZI	<i>Il palinsesto della retorica</i>	» 106
FRANCESCO TENTORI	<i>Il segno, la stranezza (poesie)</i>	» 130
LEONARDO SINISGALLI	<i>Quale sarà il capolavoro del XX secolo?</i>	» 136
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Una sera di dicembre (racconto)</i>	» 148
LEONE PICCIONI	<i>Leopardi ambiguo?</i>	» 159
PIERO BIGONGIARI	<i>Pierre Jean Jouve « nero amore vivente »</i>	» 181

DOCUMENTI

<i>I cento anni di Francesco Chiesa</i> a cura di Giuseppe Berletti, Carlo Castelli e Dante Raiteri	» 193
---	-------

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 211
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 215
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 223
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	» 227
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 230
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 232
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	» 236
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 240
ANTON MARIA RAFFO	<i>Letteratura russa</i>	» 242
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 246
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 249
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	» 251
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 255
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 258

Illustrazioni: Alberto Burri, Albrecht Dürer

GIOVANNI VERGA: LA CANZONE, IL ROMANZO, LA TRAGEDIA

di

Riccardo Bacchelli

Giovanni Verga, e specialmente *I Malavoglia*, nella requisitoria più retorica che critica anche dov'è giusta, contro il secondo Ottocento letterario italiano salvo il Carducci, Verga e *I Malavoglia*, nel *Libro di Don Chisciotte*, son trattati senza sprezzo ma con impaziente commiserazione da Edoardo Scarfoglio, nel 1885, a quattr'anni dalla loro pubblicazione. Autore e libro di buone intenzioni fallite: il giudizio del talentoso venturiere della penna ricompare tal quale nella ristampa del "Libro" nel 1911. E basterebbe tale imperturbata e imperturbabile sicurezza a caratterizzare il giudice e il giudizio, ma fa parte anch'essa della pur caratteristica sicumera del pedante d'un carduccianesimo ridotto ad accademia tardiva e ripetuto in superflua polemica, quale si estrinseca e manifesta, sotto il piglio tracotante, lo Scarfoglio.

Così gli avviene di posporre Verga a Capuana, in quanto a questi attribuisce maggiore e più rigorosa cognizione teorica e coscienza artistica dei principii e dei dettami della dottrina e scuola « naturalistica » zoliana. E di fatto e in teoria Capuana le ebbe sicuramente più di Verga, ma nel 1911, tanto per dire, sarebbe stato il caso di accorgersi non solo della fine del « naturalismo », ma ben anche che Verga con esso e con la scuola « naturalista », sostanzialmente non aveva avuto niente a che fare, anche e specialmente se e quando s'illuse e s'industriò di farne parte come artista e come teorico. Il suo « naturalismo » stava in una onesta e frugale intenzione di « studio sincero e passionato ».

Dell'impazienza, cioè della scura e indigesta sensazione che lo Scarfoglio ebbe della personalità estetica di Verga, furono e rimasero tipiche anche in quanto largamente condivise, due figure retoriche: il paragone della struttura narrativa e stilistica e linguistica de *I Malavoglia*, con la loro barca sconnessa e sinistrata in mare; la domanda retorica, ossia che non chiede risposta, notando « lo stento e l'imperfezione del suo italiano »: « E perché costui non fa parlar siciliano i suoi Siciliani? ».

Enfatiche quanto sbagliate, la prima figura offende, nella povera ed eroica barca dei Malavoglia, una fra le belle e patetiche immagini di poesia, e d'una particolare poesia di una « gesta » epica popolana; la seconda esprime un radicale fraintendimento, anzi ignoranza, di una fra le ubertose e originali, classiche e geniali soluzioni lessicali e linguistiche, sintattiche e letterarie, musicali e poetiche, della nostra letteratura.

Che offesa ed errore non meritino confutazione, può esser vero, ma è anche vero di fatto che l'una e l'altro compendiano la difficoltà, che è stata storica, e non so se sia superata del tutto, incontrata dall'opera verghiana a essere compresa, amata e ammessa al canone letterario classico italiano. E non sarebbe da stupire ch'egli sia pure inteso ed ammirato da chi, alla proposta di ascrivercelo, la respingerebbe come troppo eterodossa. Infine, di fronte al criterio dell'estetica sommersa alla sociologia, secondo le scuole e le sottoscuole e gli umori, potrà essere, o è già, depresso o esaltato, più probabilmente depresso, e anche rabbiosamente; ma nella fortuna critica degli artisti è utile e necessario fare la dovuta parte a ciò che non esige o si esclude di per sé dalla considerazione.

Altrimenti, in un giudizio estetico-storico, ossia non in una classifica socialpolitica, al grande poema in prosa e al gran romanzo della fatica umana, a uno, più propriamente lirico, all'altro, più specialmente narrativo, si potrebbe attribuire all'uno la qualifica di proletario e all'altro di borghese.

Da un articolo sul *Mastro-don Gesualdo* di fresca pubblicazione (1889), si ricava un'impressione di schietta commozione, di franca ammirazione, di risoluto giudizio umano, estetico, critico, che oltre al valore intrinseco non trascurabile, hanno un significato più che notevole, venendo da ambiente carducciano e suonando stranamente nella Bologna di osservanza carduc-

ciana e nella Roma che diremo postsommarughiana e postbizantina: nelle piazzeforti contrarie alla scuola dei « veristi » catanesi e dei romantici del Lombardoveneto e di Piemonte. Ma nell'articolo, che è di Enrico Panzacchi, piace la franca apertura della comprensione affettuosa, e un accento che, fra i critici di Verga, s'appaia con quello del Capuana e di non molti altri, allora. E notevole è anche che Panzacchi si riferisca a scuole e a dottrine di scuola letteraria, soltanto per sbrigarne a definire l'artista di vocazione e di genio, che nella letteratissima Italia letteraria del secondo Ottocento è il meno letterato e letterario. E tanto meno ne mostra uso e destrezza e pratica e dottrina, le poche volte che s'illude d'avercene.

Del resto, generalmente, quel che in lui e nella sua carriera appare ed è fuorviato, sfasato, sbagliato, se si esamina e si critica come esperienza, non solo precedente ma anche susseguente e perfino concorrente con quella della sua grande età creativa, dalla fine del decennio '70-'80, alla fine del seguente '80-'90, in quanto esperienza risulta anche proprio nell'errore risoluta, originale, radicale.

Quanto al Panzacchi, l'entusiasmo e l'affetto e l'acume col quale egli saluta nel *Mastro-don Gesualdo* il gagliardo, l'indefesso, l'ammirabile « romanziere realista » e « artista ideale », sono tanto più notevoli e graditi a notarsi, in quanto egli fu, il Panzacchi gran conversatore e oratore bellissimo, uno di quegli autori ai quali il tempo riesce a nuocere anche più di quel che meriterebbero; e se egli rincalza il suo elogio con un inciso: « bisogna dirlo alto », con ciò dimostra d'aver coscienza e non timore del giudizio corrente e predominante, che riguardo all'opera, la grande, la vera, di Verga, non superò, nell'Italia contemporanea, la freddezza, quando non era avversione e, quando non era ripulsione, la perplessità. E insomma fa piacere; dirò che a me farebbe piacere anche se il Panzacchi non l'avessi conosciuto e frequentato; fa piacere che l'umanista e bolognese della Bologna carducciana trovasse nel suo gusto letterario una persuasione portata a superare di slancio e senza mezzi termini la perplessità che fu lungi da cedere alla qualità altissima del romanzo gesualdiano, come non aveva ceduto a quella, anzi era nata da quella e con quella, del romanzo malavogliesco. Perplessità, o diciamo pure antipatia, inevitabile e naturale nelle scuole letterarie programmatiche del-

l'epoca. A darne di scorcio l'esempio più sgargiante, che potevan dire il carico di lupini della « Provvidenza » di padron 'Ntoni, le mani di muratore di Don Gesualdo, allo Scarfoglio « nato per cacciar l'elefante sulle rive dell'Omo o per condurre una nave fra le fenditure della banchisa polare »?. Ma, stando al Panzacchi, è gradevole e significativo, che al suo franco e libero, giusto e adeguato giudizio, abbia avuto propizio il fatto di essere stato « carducciano », piuttosto che di scuola, d'ambiente, dilettante di gran classe, amatore e curioso e saggiatore delle arti tutte e dei più vari fatti delle cronache artistiche e culturali. Amabile e versatile uomo di mondo, questo lo aiutò a cogliere anche quel che nel genio e nell'opera di Verga era eroico, cioè la contenzione e la tenacia del lavoro teso al suo fine con l'ascetica volontà propria delle vocazioni e delle originalità geniali. Aggiungo, anche per non defraudarne il lettore, che il Panzacchi aveva una sua sagace e discreta ironia, come quella con cui smontò *Il fuoco*, indignando Gabriele, e quella con cui riferisce il brindisi di Liszt all'inaugurazione di Bayreuth: che il mondo aveva tre genii supremi, Dante, Shakespeare, Wagner: egli beveva a Riccardo Wagner. Il quale parve prender la cosa con disinvoltura. E ci sarebbe anche una lettera a Giosuè, che in una scalmana di gelosia aveva restituiti a Panzacchi i libri: i suoi, non glieli rendeva, perché avrebbe perso troppo nel cambio. Infine, la musica, da cui il gusto carducciano era escluso in modo significativo, e della quale il Panzacchi era amatore appassionato ed elegante: e l'eleganza di questa passione intellettuale e artistica, quale indice ed uno fra i moventi della sua agile apertura d'ingegno, concorre pure a illuminarlo sul valore del romanzo verghiano, del quale, e del romanzo in genere, lui Panzacchi aveva notizia e considerazione pur maggiore di quante n'avesse il Carducci; e non ci voleva molto. Insomma, la ferma chiarezza critica e l'accento di commossa ammirazione del Panzacchi, a quei giorni, erano rari e sopraffatti da giudizi prevenuti o preoccupati dell'originalità intellettuale e umana, linguistica e poetica, del Verga grande, del Verga vero, del Verga oggi classico.

Questa, non che originalità, singolarità, lo isolava fuori e sopra le scuole letterarie dell'epoca, tanto per dire in succinto, lombardovenete e piemontesi più o meno romantiche, toscoemiliane più o meno classicheggianti, romano-

bizantine più o meno decadentistiche, siculonapoletane più o meno veristiche: tutte più o meno affini e fra di loro confuse, ma tutte, benché variamente, programmatiche e programmanti e programmate.

Non solo rispetto ad esse in genere, ma anche nei riguardi delle due a cui Verga aveva aderito e aderiva, quella del realismo romantico, a dirla sicilianamente, « continentale », e quella del verismo isolano, spiccatamente catanese con lui e il Capuana e il De Roberto, la libertà di Verga s'era dichiarata in due modi. Cioè superando stile e gusto e sentimento e argomenti all'interno e nel romanzo stesso, come si vede e si coglie nel processo e nel progresso per cui da prodotti deteriori come *Capinera* e *Tigre reale*, si passa gradualmente a *Eva*, e poi a *Il marito di Elena*, in cui il progresso qualitativo si produce appunto nell'interno e in continuazione del prodotto stesso nelle sue affinità coi precedenti. L'altro modo, noi posteri ammiriamo, ma sembrò ai contemporanei sconcertati una rottura, una secessione sotto ogni riguardo, stilistico e umano, linguistico ed estetico, sociologico e poetico, decisiva, integra, capitale. E fu il rifarsi di Verga alla Sicilia e alla sicilianità. Ma, intanto, non fu propriamente un ritorno, in quanto l'artista da esso riprincipiò, in esso si rinnovò *ab imo*.

Però, se è vero, nel fatto delle opere e per certi suoi detti, specie nelle lettere al Capuana e in confidenze come quella sull'effetto di rivelazione prodotta in lui dalla lettura del giornale di bordo d'un capitano di mare siciliano pretto e schietto; però se è vero che di fatto fu rottura e secessione e che Verga n'ebbe anche coscienza, è anche vero che egli credette che tale fosse soltanto limitatamente, soltanto rispetto e all'interno dell'opera di lui nel suo complesso: insomma, come d'un episodio.

Che dalla metà del decennio '70-'80, per tutto il seguente e fino alla metà circa di quello fra '90 e '900, la produzione sua continui e perseveri ad alternarsi nei due generi, siculo insulare, e italiano « continentale »; che *Il marito di Elena*, d'ambiente avellinese e lingua e stile generici, segua di un anno, 1882, *I Malavoglia*; che *Cavalleria rusticana* e *La lupa*, novelle nel volume dell'80, drammi, uno, nell'84, l'altro nel '96, accompagnino una produzione, non che inferiore, mondana e talvolta mondaneggiante; che *Mastro-don Gesualdo*, nell'88-'89, sia lungi da chiudere un'opera di cui è coronamento ideale; questo

può meravigliare o sconcertare, ma va esaminato senza preconcetti e pregiudizi.

E se si esamina il programma autentico e autografico di Verga nel proemio ai *Malavoglia*, appare un fatto che sarebbe stupefacente se non fosse illuminante. Egli non sapeva quel che faceva e non seppe quel che aveva fatto, perché era un ispirato geniale.

È dimostrato dal suddetto piano del ciclo romanzesco de « I vinti ». Esso, su principii più metaforici che teorici, mitici e affettivi: lotta per la vita darwiniana, progresso sociale positivistico; secondo precetti d'obiettività artistica flaubertiana, e zoliana scientificista, cioè naturalistico-sperimentale; esso piano propone e promette la storia di quelli che dalla selezione della lotta e del progresso escono, secondo Verga, vinti, ossia sviati e travciati, delusi e infelici. È il contrario del pensiero darwiniano, e non è un concetto scientifico; è un sentimento poetico; né poteva produrre una « storia naturale », ma una storia umana.

E questa infatti produsse in limiti e caratteri così rigorosi e necessari d'arte e di poesia, d'esperienza e vocazione, che al primo tentar di superarli per compiere il piano, questo s'incagliò, al primo capitolo del terzo fra i cinque romanzi progettati. Che non potesse avvenire altrimenti è chiaro alla critica, che ci scorge la prova dell'autentica vocazione e ispirazione verghiana: a lui fu e rimase oscuro e ignorato. Tant'è vero che nel progetto del piano perseverò, come perseverò in opere che contraddicono, credendo di allargarlo e completarlo, a quel che ci fu di più vero e poetico e verghiano nella sua produzione.

Sta di fatto, e conviene notarlo preliminarmente, che dalla lotta per il pane e i bisogni elementari della povertà, dal primo germe di un desiderio di miglioramento economico; dalla lotta per la ricchezza e il prestigio, dell'ambizione e del puntiglio, il pessimismo, e diciamo pure un certo misoneismo che se non fosse dolente e poetico sarebbe neghittosamente rancoroso e fatalistico, fa che egli non veda altri che i vinti e nient'altri che vinti. Sono gli stremati e i travciati, gli infelici, disgraziati tutti, tutti infelici, tanto i Malavoglia proletari, quanto il borghese Gesualdo, pervenuto da manovale a capomastro e da capomastro a grande imprenditore, da Mastro-don

al Don della rispettabilità e del prestigio. La quale, e il quale, dopo aver fatta l'infelicità sua e della moglie, nobile immiserita, gli serviranno a far quella, ancor più tetra e irrimediabile, della figlia accasata con un fastoso nobile spiantato. E quest'ultima doveva essere la materia del romanzo nobiliare d'ambiente palermitano, che non arrivò neanche alla fine del primo capitolo, *La Duchessa di Leyra*.

Ma dal progetto si ricava, benché in allusione oscura e non concreta, che Verga intendeva, per dirlo alla buona, andare anche a Roma, con l'ambizioso politico *Onorevole Scipioni*, e a Firenze, con *L'uomo di lusso*, l'intellettuale, l'artista, in cui lo scrittore intendeva adunare le bramosie e vanità e ambizioni tutte, destinate a tormentarlo e a consumarlo.

Dunque Palermo e Roma e Firenze, « il continente », il mondo, il bel mondo e il gran mondo, quanto lungi da Trezza dei Malavoglia, da Vizzini di Don Gesualdo, dal contado del paesetto di Santuzza! D'altronde, quanto poco concreto e definito fosse il piano artistico di Verga, si misurerebbe anche da quanto poco il fatto che la Duchessa sia figlia di Gesualdo, e che un avvocato Scipioni compaia nel romanzo dei Malavoglia, si presti alla costruzione di un albero genealogico come quello su cui si fonda la strutturazione scientifica dell'opera di Zola: ramicelli e radicole paesane troppo esili veramente.

E voglion dire anch'esse, con la loro esilità, che Verga nutriva un concetto della sua « rimpatriata » siciliana, diverso radicalmente da quel che fu e da come lo giudicano e la critica e la storia letteraria. « Spatriarsi », per dirlo ancora alla paesana, tornarsi a « spatriare » lui e i suoi creati, dopo i due romanzi e il dramma e i capolavori novellistici siculi, anzi etnei; riprender panni e il dire e il fare delle sue maniere prima e seconda, era un'idea da sembrare per lo meno strana: fu sempre la sua, tanto da fargli credere che non la suprema necessità dell'arte e della poesia, ma gliel'impedisce invece l'esaurimento delle forze.

E neanche lo illuminò, nella sua scarsa destrezza dottrinale, la violenta interruzione del flusso creativo, quello che agli umili, ai semplici, ai pii della travagliata stirpe malavogliesca concede una musicale umanità e saggezza, quella che ricorre, musicalmente, nei loro antichi proverbi, e li soccorre e illumina religiosamente a un lume finale di speranza e salvezza e riscatto,

ma agli orgogliosi, ai complessi, agli empi del travaglioso mondo gesualdiano nega e spegne ogni lume e speranza di riposo e di riscatto terreno e oltreterreno. Infatti motivo e tema, pur musicale, ricorrente nell'aspra e densa e rutilante prosa del romanzo, è quello della fatica inevitabile e dell'ineluttabile passione, immedicabili perché sorgive, connaturate e predestinate, infelici per natura originaria e colpa quotidiana.

Ed è la incantata, trasognata lirica della leggenda in lunghe lasse umilmente epiche dei *Malavoglia* marini; è la cruda, chiaroveggente drammatica del romanzo amaramente verista e terragno del *Mastro-don Gesualdo*; è l'umiliata, mortificata elegia della fine del malavventurato eroe, anche lui « dalla trista figura » come l'immortale creatura di Cervantes. È la fine di Don Gesualdo, a cui la disdetta e l'implacata passione finiscono col negare, atrocemente misere e miserabili, laide, spietate ed assurde, riscatto e liberazione. Terribilmente e sciattamente condannato, nell'infelicità sua e della figlia, dalla figlia stessa, dal genero, da ogni cosa e fatto e persona, egli muore nella irredimibile sua servitù. Ed è quella per cui l'uomo verghiano, il vinto fra quanti sono, Don Gesualdo, finisce col rinunciare, nella sua squallida e atroce disdetta, non che alla fuga liberatrice e all'ultima volontà di disporre della « roba » e alla protezione postuma della figliola, e alla testamentaria riparazione di torti e ingiustizie e sventure, al soccorso della religione in cui crede solo quanto basta a dargli cruccio e disperazione. È la morte, dopo il lungo spasimo della malattia, nella buia sorte del sonno e dell'incoscienza fisica, nella fisica dimissione della spossatezza mortale; è la morte di Don Gesualdo, o, ridiciamo, dell'uomo verghiano. Il significato miserabilmente tragico di tal morte senza notaio per testare e senza prete per confessarsi, non per rifiuto o rinuncia, ma per malasorte e servitù e impotenza d'una disdetta che non credo abbia in altre opere di poesia figurazione di più spoglia e nuda, più desolata ed essenziale potenza d'arte e umanità.

Dal già detto fin qui riesce evidente la tesi da cui muove questa indagine sintetica, spero non sommaria: che in Verga esistesse essenzialmente, indispensabile a comprenderne l'opera, la vocazione alla poesia, lirica nella leggenda de *I Malavoglia*, drammatica nel romanzo di *Mastro-don Gesualdo*, tragica, nel più intimo ed essenziale significato, ma anche in quello esplicito e formale e

generico, nel capolavoro teatrale che eredita dalla novella il titolo inadeguato e inadatto, *Cavalleria rusticana*, ma la trasfigura.

Contrastano alla tesi suddetta, quanto più sia accettata, due fatti, ovvero due aspetti del medesimo fatto.

Primo, Verga, in proposito e di fatto, concepì la propria opera nel programma, nel quadro di un realismo romanzesco, che ad un certo punto assunse programmatica parvenza di scolastico ciclo per illusione ed errore, come dimostrano intrinsecamente i termini stessi del programma teorico, estrinsecamente l'abbandono del progetto fin dall'inizio; abbandono logico e naturale, poiché quel che dovrebbe dare unità, continuità, fondamento scientifico, naturalistico, al ciclo, non regge e non esiste, ne *I vinti*, nemmeno per sbaglio ed è soltanto un sentimento e un pensiero e una fatalità poetica, e soltanto poetica, verghiana. Né occorre dire che « soltanto » si dice per ironia, dato che la natura dell'idea originaria de *I vinti*, patetica, fantastica, poetica, dà all'opera del Verga quel valore intatto e imperituro che la scienza, d'altronde falsa anche in quanto pretesa scientifica, toglie all'opera, ciclica per sua disgrazia, dello Zola.

Secondo fatto, ovvero secondo effetto del medesimo fatto vuol essere riconosciuto in una realtà sconcertante e scabrosa, e proprio in quanto tale significativa e d'importanza critica. Verga, e nella lunga e diversa esperienza letteraria che precede la sua sicilianità intesa come sinonima alla sua poesia; Verga, che nel '74 col « bozzetto siciliano » di *Nedda* dà un primo barlume, e nella produzione romanzesca in senso generico e meno o non affatto poetico, che accompagna, con *Il marito di Elena* soprattutto, e segue con crescente infermità e dispersione inventiva, la grande affermazione creativa; Verga, a questa ed al suo culmine romanzesco e novellistico e teatrale ha attribuito tempo e valore limitati, l'ha concepita come un episodio circoscritto, un particolare parziale. Della sua sicilianità stilistica e linguistica egli mostra d'ignorare, ed ignora, e di fatto sconosce il valore estetico vero ed assoluto e la funzione poetica vitale. Ed è importanza casuale quella ch'egli dà alla scoperta del linguaggio e dell'umanità siciliana nel « giornale di bordo » dell'illeterato capitano di mare, e ad « affermazioni » felicemente ingenue, come quella che a scrivere si impara « ascoltando », e come quella che apre il

proemio de *I vinti* con la dichiarazione semplice e schietta, di là d'ogni teoria d'impersonalità alla Flaubert e di oggettività alla Zola, d'un ideale artistico « sincero e spassionato ». E se fino all'ultimo, a due anni dalla morte, in una lettera del 10 febbraio 1920 a Luigi Russo, critico conscio, insieme a Croce, del valore di poesia dell'opera verghiana, se fino all'ultimo attribuì l'interruzione della *Duchessa di Leyra* al declino delle forze e della generica facoltà creativa, ciò significa che attribuì alla sua sicilianità non pur linguistica ma espressiva, non pur ambientale ma umana, non folcloristica in quanto poetica, un valore, non che parziale, episodico, occasionale, in gran parte strumentale, in buona parte polemico. Da ciò s'ha da dedurre che non conobbe, o conobbe solo in barlume e per divinazione d'artista, il proprio vero essere; e se n'ha da inferire che il « cruccio » e l'« incontentabilità » confessi nella lettera del '20, sono da riferire al mancato proseguimento e compimento di un progetto letterario assurdo e impossibile in quanto generico e astratto. Ammetterlo è sconcertante e scabroso, ma per vero egli ignorò il significato di dura necessità della rinuncia, rude, scabra, eroica, sopra tutto nell'interruzione della *Duchessa di Leyra*; e continuò a pensar sempre e fin all'ultimo che il romanziere avesse ed avrebbe dovuto allargare, integrare, in un quadro rappresentativo nazionale, la visione del poeta; che la sua sicilianità regionale e provinciale attendesse giustificazione in una rappresentazione nazionale, « continentale »; e che questa a lui fosse negata, non, come fu, da necessità, ma da mancanza di forza. Il che significò aver travisato e ignorato l'esser proprio intimo, vero, vocato, necessario, e anche quel suo così semplice, sincero, vero sentimento virilmente amaro, coraggiosamente pessimistico, genialmente isolano antico e moderno, della fatica e della pena di campar la vita e di viverla nel travaglio delle passioni, da lui sentite nel loro effetto finalmente distruttivo, con un senso di fatalità che si innalza e trasfigura in pietà stupendamente e severamente poetica.

E sta di fatto: Verga non si capì, non si giustificò: si attuò nell'essenziale, e questo è l'essenziale e quanto essenzialmente importa; e a chi vi vedesse una diminuzione del valore di lui, verrebbe fatto d'obiettare che tali o consimili incognite di sé a sé medesime, lungi da infirmare il valore, confermano e

dimostrano la qualità non velleitaria in quanto involontaria, non saputa in quanto ispirata, in quanto geniale misteriosa, della vocazione.

Può darsi, e può dirsi, che il verismo dei « catanesi », nella lettera della scuola letteraria, e in un tal qual moralismo riformistico, cercasse schermo e riparo all'odiosità pubblica e alla propria stessa peritanza di un assunto che di sua natura li portava a scegliere e rappresentare fatti e tipi anacronistici, arretrati, anomali, bizzarri, di una società che ne era ricca e varia, e che nella rappresentazione verghiana n'era gremita e traboccante, conforme l'estro e la fantasia, l'umore e l'umor nero verghiano, che fa pensare a quello di un Goya, con meno atrocità ma con più allegria e moto e senso comico, di cui il siciliano è pur maestro e padrone, e che fa di lui quel compiuto artiere di un'opera compiuta in tutti i toni della rappresentazione ed espressione estetica, farsesca e patetica, comica e dolente, lirica e tragica, come Gogol.

Con la realtà Verga sta in una relazione fedele fino alla minuziosa ed esasperata esattezza che non esclude il vigore e l'exasperazione fantastica e, se vogliamo così chiamarla, l'esagerazione, nel senso che Baudelaire, acuto e sagace critico, diede alla parola dicendo che Balzac esagera ogni cosa ma d'una esagerazione che è il suo merito e carattere. E che essa sottomettesse il Nostro a riuscir retrivo ai progressisti, sovversivo ai retrivi, misoneista agli innovatori, sovvertitore ai misoneisti, e insomma rivoluzionario ai conservatori e conservatore ai rivoluzionari, era un fatto inevitabile, direi volgare, ma che non ha da far trascurare l'originalità, la singolarità, la delicatezza della relazione, qual è, fra Verga e la politica e la storia. Veniamo a qualche esempio.

Che nei popolari e popolani *Malavoglia* l'unità italiana nei suoi siciliani primordi, con la morte a Lissa del loro migliore, risulti portatrice di un fato tragico, e che nella consuetudine quotidiana non sani, nei rapporti con la locale autorità costituita, il disagio delle novità costituite da obblighi e costrizioni e rincari e dissesti e odiosità e fastidi, non privi d'esosità e di ridicoli, questo è un fatto, e fu anche una realtà storica, dall'artista rappresentato, non giudicato. Così, in *Mastro-don Gesualdo*, l'ambiente e la società borghigiana hanno rappresentazione, non giudizio, per il fatto che si avverino ai tempi del declino del dominio borbonico in Sicilia e nelle « Due Sicilie ».

Che per Verga governi e società sian tutti gli stessi, si pena poco a scoprirlo, ma è un suo umore e malumore umano. Nel fatto dell'arte, si tratta della autonomia, in sé ed a sé sufficiente quanto imperante, di una fantasia, che a volte, sia detto per riprova critica, assumendo veste d'oggettività che vuol essere impassibile, riesce come ambigua e reticente; per esempio in una novella come *Libertà*, in cui la potente e miserabile atrocità dell'argomento e della rappresentazione propongono ma eludono un giudizio; e tale elusione costituisce difetto estetico, per la mancanza di una catarsi che lo renderebbe superfluo, ma non c'è.

D'altra parte il romanzo che con terminologia a Verga affatto ignota, m'è venuto di chiamar proletario, è collocato in un tempo, in una modernità, che in quell'ambiente recano non pur disagio e sventura, ma corruzione e decadenza, come quella dei giovani sviati dalla coscrizione militare e dai costumi « continentali », come 'Ntoni del romanzo e Turiddu di *Cavalleria rusticana*. L'altro romanzo, che si potrebbe, in quella terminologia chiamar borghese, è collocato sì in un vecchio tempo, che non reca ancora le pubbliche occasioni e gli incentivi economici moderni alla frenesia del « far roba », ma con tal frenesia il tempo storico non ha a che fare. Si potrebbe dire che uno posticipa, rispetto alla modernità, e l'altro anticipa; ma questo è vero nel senso che anche questo esprime, anche sopra e di là dalla storia, una persuasione verghiana, che già si sa: la persuasione, che sarebbe fatalistica per cruccio e dispetto e magari eredità gentilizia isolana e mediterranea, se non fosse poetica, la persuasione innata, nativa, appunto gentilizia, che la vita è una stremante soggezione a passioni colpevoli, quando non d'altro, del proprio eccesso, che le destina a un esito deludente e per sé ed in sé infelice.

Il quale pessimismo, a riprova di quanto ne ho detto, non denuncia in Verga né attinenze letterarie e filosofiche; è tutto originario e originale, popolare semmai, popolano nel più genuino senso, che nella proverbianta leggenda della umile gesta dei *Malavoglia* ha un fondamento morale e un conforto religioso, del tutto perduto ed assente nella e dalla storia romanzesca, umana e comica, del *Mastro-don Gesualdo* e dell'umanità che in essa si agita con disperata e infelice frenesia castigatrice di sé stessa. E della di lui morte ho detto, ma ha pur significato, lo stesso significato, per esempio, la paralisi

della Baronessa Rubiera, o, in una comicità quanto mai non allegra, l'affaccendata frenesia del faccendiere canonico Lupi, del prete tanto passionato dei beni mondani, quanto immemore e ignaro di quelli evangelici.

E se non per caso la barca dei *Malavoglia* si chiama « Provvidenza », e non per caso in *Mastro-don Gesualdo* il clero, sto per dir la religione, sono rappresentati dal canonico Lupi, un motivo alto ed intimo di necessità poetica vuole che la tragedia, la più pura e tragica tragedia verghiana inizi e finisca, si svolga e si consumi sulla soglia della chiesa il giorno di Pasqua e della celebrazione d'una Redenzione e Resurrezione che ai peccatori, a Santuzza che se la vieta, a Turiddu che la profana, quella soglia, significa l'orlo dell'abisso della perdizione e dell'abbandono di Dio, che si consuma nella spasimante aberrazione, nella orrenda lucidità di delirio morale, nella denuncia di comare Santa a compar Alfio.

In tale progressione inevitabile, in un inserto e intreccio, di mirabile e terribile chiarezza ed efficacia, tra la profana liturgia tragica della passione e del peccato, e la liturgia sacra della messa dentro la chiesa; in tale svolgimento di peripezia tragica a tragica catastrofe, il dramma s'esprime in tutto il fatale inganno del fato pagano, e della passione terrestre delirante e cosciente del suo precipizio, in un finale orrore di cristiana dannazione. Se ci sarà redenzione non è detto: appartiene a Dio.

È la scura e patetica lamentazione: « Non vedete che prendo morte e passione? » — e, sottintende, come Cristo; è la frenetica e lucida deprecazione disperata: « Non mi lasciare con questa pazzia in testa », — è l'invocazione: « Per questo Dio che scende nell'ostia consacrata adesso », — che prorompe e precipita nella bestemmia sacrilega e delittuosa: « Ah! mala Pasqua a te! ». — E subito, a consumare la vendetta in sacrilegio: « Oh, il Signore che vi manda, compar Alfio! ».

In questa esclamazione l'artista grande, e foss'anche un refuso di tipografia fa lo stesso, sopprime il verbo, che le toglierebbe, ragionandola, la stupefazione, fra di perverso e pervertito giubilo carnale vendicativo, e di stravagante empietà, come se scorgesse in quell'arrivo il dito, cioè una complicità, di Dio.

Ma alla finezza e grandezza, non che del poeta, dell'artista, conduce ed introduce un raffronto tra *Cavalleria rusticana* novella e dramma.

Questo, il dramma, è tragedia in quanto le persone la esprimono esprimendosi, agendola la subiscono, come Santuzza, eroina e martire, innocente e colpevole, si dannava in quel che la dannava: « Sono in peccato mortale », — è la sua parola ultima d'uscita di scena come se di vita. E la dice, con tratto di somma efficacia contrappuntistica, a chiudere squallidamente, tetramente, a consumare sé stessa e il complesso e infallibile inserto, nella stupenda, serrata, incalzante, impetuosa brevità di parola e d'azione, uno nell'altro, di tutti i motivi e sentimenti e caratteri del mondo umano e poetico di Verga. Tanto che non manca nemmeno il commento corale del popolo, che accompagna con motti di più o meno, e più o meno involontaria, crudeltà cinicamente comica, la vicenda. E ad uno di tali motti: « O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno! » alla comicità di esso ingiuriosa, ella risponde con quel motto penitenziale e uscendo di scena per sempre.

Il raffronto con la novella mostra che questi elementi, i maggiori, e, come ho detto, i tragici, in essa sono appena in abbozzo, o neanche o, peggio, travisati: e da questo punto di vista non serve che il raffronto venga a dimostrare l'evidenza, ossia che il dramma non è un rifacimento né uno sviluppo, ma una rinnovazione, una creazione nuova. Che lingua e stile e giudizio e il gusto stesso sian diversi, in quanto il dramma è mondato e spogliato d'ogni realistica e veristica caricatura di lingua e d'espressione e di giudizio, che nella novella dà nel truce, perfino di genere grottesco, è senz'altro evidente, riferibile, poi che fra l'una e l'altro corrono quattro degli anni della maggiore e più fervida stagione creativa verghiana, a uno sviluppo dell'arte e del gusto e dell'ispirazione di lui, dell'animo suo creativo. E quanto c'è di più vero e grande e tragico nel dramma, nella novella manca o è immiserito, come ho detto, e travisato e caricato.

Così, per esempio, la religione vi appare, e anche sarcasticamente, come misera superstizione; così, esempio che vale per tutti, la denuncia di Santuzza ad Alfio, nasce e resta sul piano elementare del rancore, della rabbia incattivita, dell'odio e della vendetta, naturali e non più che naturali, d'altronde femminee e femminesche, espresse con una popolana mordacità, la quale,

curiosa e significativa, è propria di tutte le persone rilevanti della novella, e contribuisce a darle uno stile popolaresco e un linguaggio che sa di siciliano vernacolare, costellato d'altronde di incisi dialettali. E può ben essere ed è un carattere della novella, non per insufficienza e immaturità dello scrittore nella sua creazione di un lessico, di una sintassi, di una ritmica, di uno stile italiano di Sicilia e siciliano d'Italia, che appartiene alla grandezza di Verga scrittore, ma per un riflesso di certa disposizione, di un umor polemico, al quale è dovuta anche la tendenziosità programmatica del titolo, che oppone alla « cavalleria » cittadina cotesta « rusticana », non senza una remota derivazione da Rousseau e, vicina, dal romanticismo popolareggiante della « Scapigliatura ».

Insomma, la sicilianità della novella ha dell'intenzionale, del voluto, del polemico: tanto più prende rilievo dal raffronto. Ma in sé e per sé, il fatto che nel dramma si abbia come di sé nata, avvenuta, non inventata, come di generazione spontanea, non d'opera, d'ingegno, di natura e non d'arte, di storia e non di studio, ciò dice la creazione perfetta, naturale, semplice, della lingua, accento e sintassi, ritmo e stile, e della poesia verghiana, grande insieme in sicilianità e in italianità nuove ed antiche, classiche, storiche. E si ha nella forse più perfetta che ogni altra opera verghiana.

Anche al saggio della tecnica, non c'è un punto, parola e figura, respiro e pausa, nel dramma, che non abbia il semplice ed immediato carattere della perfezione poetica sensibile e indistinguibile, vitale. Anche al saggio della tecnica, la tragedia a cui si può fare un solo appunto, del titolo che, se fosse lecito, piacerebbe figurarci mutato in uno come Morte e passione, o Mala Pasqua; anche al saggio tecnico la tragedia è cosa verghiana geniale, in perfetta sintesi di tutti gli elementi del mondo di Verga. E può essere, quanto a tecnica, che la tecnica teatrale con le sue esigenze linguistiche, dialogiche, consuetudinarie, economiche di tempo non che di denaro, abbia contribuito, specie nel finale, alla semplicità di perfezione del dialogo, dell'azione, sopra tutto del finale di tale capolavoro fra i capolavori verghiani.

Se la memoria non m'inganna, alla memorabile prima di Torino il 14 gennaio 1884, nella compagnia di Cesare Rossi, credeva al lavoro di Verga soltanto la Duse, che diede così saggio del suo ingegno, come del suo genio

e poi della sua fedeltà alla parte, alla grandissima parte di Santuzza, e a Verga. Vuol dire, sempre stando alla tecnica, che ai capolavori giovano anche le stretture e le strettezze pratiche, e se queste hanno contribuito alla semplificazione e alla comprensibilità del linguaggio, all'evidenza e conseguenza delle passioni e delle azioni, e a potenziare l'efficacia espressiva e rappresentativa, dirle benefiche è superfluo. Così, per la scena e sulla scena, Santuzza assume il carattere del sublime tragico, e nell'intreccio delle due liturgie, e sull'orlo del precipizio come vertiginata, e nella scena, di incombente e incalzante brevità, tale che ha da chiamarsi dantesca, della denuncia, segnata da quel fatale passar da un tempo all'altro di compar Alfio: « Cosa volete dire? » e: « Cosa avete detto, comare Santa? », in cui l'inevitabile si consuma nell'animo e nel cosmo. — « Sono una scellerata! » — « Scellerata non siete voi... » — e sono, fra i due le estreme parole, prima che parli il coltello, che Alfio vorrebbe avvelenato d'aglio.

E se, tornando per un momento al raffronto, se sulla scena e soltanto sulla scena la sfida di compar Alfio e Turiddu Macca ha tutto ed integro il carattere suo antico e rituale, sacro in senso pagano, d'una vendetta che è giustizia, e d'un castigo che l'uomo d'onore e di rettitudine e di lavoro infligge al traviato dall'ozio al vizio; la terribile freddezza con cui questi respinge la moglie, — « Meglio sarebbe per te che non tornassi più », l'altra inflessibile, con cui reprime il passionato pentimento, feroce ma pur pentimento, di Turiddu e la sanguinaria promessa, « Quant'è vero Dio, vi ammazzerò come un cane »: — « Va bene. Voi fate l'interesse vostro »; — tutto quanto concorre sulla scena a creare la sospensione, il silenzio, la tenebra morale di un'angoscia che uguaglia, nella trascendente uguaglianza e del dolore umano e della pietà della poesia, questi feroci e l'umana miseria della paura che incombe sulla temeraria e spavalda Lola peccatrice, e sull'ansia materna balbettante, quasi demenziale, ed in questo di alta e quasi mitica stupefazione, di Nunzia infelice madre.

È il silenzio trascendentale, non rotto, anzi accresciuto e tenebrato dalla corale costernazione popolare, dalle misere domande di Nunzia: « Ma dov'è andato mio figlio Turiddu? Ma che vuol dire questo? » — e dalla risposta di Lola: « Vuol dire che facciamo la mala Pasqua, gnà Nunzia! »

Grandissima, e tragica, miserrima e simbolica, l'assenza che dà significato ed espressione suprema, in silenzio, al silenzio della catartica sospensione angosciosa, grandissima e tragica l'assenza di Santuzza. Ella infatti è uscita di scena con la definitiva coscienza e risoluzione di un personaggio dell'antica tragedia e di una peccatrice e martire cristiana, disperata ma contrita, mortificata, confessa e nell'atto della confessione svincolata dal laido laccio del commento corale e dalla sua cinica e sciatta ironia: « O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno! » — « Sono in peccato mortale »: — ed è come se entrasse e fosse entrata in sacramento.

È come se per lei, nella chiesa a lei vietata, silenziosa e deserta a Pasqua conclusa, e nello spavento dell'anima, il rito della Redenzione tornasse al *Miserere* e al *Dies irae*, all'uffizio delle tenebre, a una ancor disperata, occulta, ma in ciò promessa fede e speranza di perdono e di salute eterna, di redenta e redentrice penitenza. Ma, come ho detto, ciò appartiene a Dio.

Come tratto d'arte e d'invenzione, non occorrono aggettivi a magnificare, e neanche a illustrare, tale uscita di scena, tale un'assenza che fa presente la sua pena, terza e suprema, con le due dell'altre dolenti, in quella tremenda sospensione umana e fatale, che compie il capolavoro di pura poesia, e la grandezza di Verga poeta di genio.

Sopra tutto e di là da tutti, la straziata e straziante demenza, la colpa disperatamente innocente, disperatamente perfida della sventurata e calpestante Santuzza, ha legato tutto e tutti in un destino di sventura e colpa, di peccato e morte, tragico nell'antico senso e nel moderno, fatale e mitico, passionale e cosciente, sublime senza volerlo e, senza saperlo, di greca bellezza severa. Magnanima e non magniloquente, luminosa ed occulta, in brevità che ho detto dantesca, in composta sobrietà di puro stile tragico, in dionisiaca veemenza ed apollinea bellezza nella dimessa ma esauriente semplicità essenziale di parola e di azione, si cela e si svela, prodigio di poesia, in battito alato, la pietà, la carità di un creatore per le creature del suo mondo di pena e dolore, ma d'amore. D'amore che si svela nell'ispirazione del poeta e nelle sue più patetiche e più semplici creature, e nella infelicità di quelle che all'amore sono negate o vi trovano infelicità, come Don Gesualdo. Ed è una di esse, un personaggio odioso, che esclama: « Se sapeste quanto ci si

soffre! ». — E lo potrebbero dire tutti i suoi traviati e travagliati dalle passioni.

E, finalmente, ecco, in quella immensurabile brevità, nella sospesa eternità della costernazione liminare e assoluta, in quel tragico silenzio l'annuncio tragico, il grido: « Hanno ammazzato compare Turiddu! » — catastrofico, fatale, umanissimo.

E tornando all'ipotesi sciatta che a suggerirgli la pratica antica estetica e religiosa e tecnica e rituale, sia stata la tecnica, la pratica, magari l'economia, non che di tempo, di quattrini, questo nulla toglie, magari aggiunge all'ammirazione un senso di quasi religioso rispetto per la buona sorte dei capolavori poetici. Lo scrittore, fra i meno letterarii e più originali, se gli avessero suggerito di imitare la regola teatrale classica di occultare il fatto di sangue, magari avrebbe sospettato di riuscir fittizio, imitatore, scolastico. Magari, fosse stato per obbedire a Aristotele o per imitare Eschilo e Sofocle, non l'avrebbe inventato quel breve ed immenso momento d'angoscia in cui viene annunciato che « hanno ammazzato compare Turiddu! »

L'effetto è quel che è: grande, puro, tremendo; antico, ripeto, senza volerlo, greco senza saperlo, con una nota di verità veristica e vera in quel plurale del verbo senza soggetto, nella cui impersonalità si manifesta già pieno ed in atto l'obbligo e il costume fatto natura, dell'omertà: « Hanno ammazzato ». E quella che ho detta pietà verghiana trova senza cercarle tre donne, tre dolori, tre ineffabili: di Lola e Nunzia presenti in carne, di Santuzza in spirito.

A questo punto mi prendo una confidenza di uomo del mestiere. Se dovessi far la regia di *Cavalleria rusticana*, mi arbitrerei di tagliare la seconda parte della battuta di Lola citata. Dopo che ha detto « facciamo la mala Pasqua » per lei e per tutti, aggiungere: « E il vino che abbiamo bevuto insieme ci andrà tutto in veleno », è ozioso e calante e non mi pare che occorra al personaggio né alla situazione, nemmeno a prendere e dar tempo al grido tragico, in cui, per lei, balena il coltello del marito tradito. Semmai, basterebbe una pausa, un gesto. La giunta è, credo, un errore, l'unico in tutto il dramma; e così pure abolirei la didascalia, con la corsa, il vocio, le mani nei capelli e i « due carabinieri » che « attraversano correndo la scena ». Penso che far calare lentamente il sipario su un silenzio e un'immobilità tragici in

ogni antico e moderno senso, estetico e umano, tecnico e poetico, sul più grande momento creato da Verga, sarebbe opportuno. D'altra parte, il momento tale rimane, quale è, anche se nella mezza battuta e nella didascalia l'autore scade da poeta tragico a drammaturgo verista.

Della confidenza mi scuso, prendendomene un'altra. Ricordo, e mi torna ora il ricordo della notizia della morte di Verga, 26 gennaio del '22, e dell'articolo che scrissi per il « Resto del Carlino » di Bologna, del 28 seguente. Da gran tempo, diecine d'anni, non rileggevo quello e altri scritti miei sul gran catanese; sono andato a leggerli a questo punto della mia critica interpretazione dell'opera verghiana in chiave di un suo umile sublime, epico, romanzesco, tragico. Debbo dire, dopo tanto che non ho mai smesso d'aver presente e di ripensare quell'opera, che la chiave, trent'anni fa, trentuno per l'esattezza, era la stessa. Uscendo di metafora, l'interpretazione critica, la convinzione estetica, il giudizio storiografico di adesso, essenzialmente son quelli già di allora, tutti ed intieri, in sostanza.

Non è compiacenza vanitosa, ma una riprova che mi dò del mio criterio e giudizio, della fedeltà integrale a quella che ritengo una verità critica: la quale ascrive, non io lo dico ma la storia, il siciliano d'Italia, l'italiano di Sicilia, lo scrittore grande e originale, il poeta di genio, al canone dei classici della letteratura nostra, fra i grandi.

E non avevo dimenticata, benché mi sia tornata viva nel rileggerla in quell'articolo in morte di lui, la commozione che n'ebbi, e che dissi, e la quale tenne del filiale. Ma la domanda che mi faccio adesso, sorgente dall'odierna rilettura di quegli scritti, e da risorgenti ricordi ad essi precedenti, è come mai non avevo scritto di Verga ed a Verga, se è vero e ricordo, come ricordo ed è vero, che la mia conoscenza della sua opera e la relativa convinzione critica risalivano a più anni innanzi.

Rammento infatti, e grato è rammentare, circa il 1912, scambio di impressioni e discorsi con un uomo di grande intuito, Cardarelli: per esempio sui caratteri nefasti e nefandi di esseri nocivi per natura come « Zio Crocifisso Campana di legno », come il detestabile mastro Nunzio, padre odioso di Mastro-don Gesualdo. E ci venivano riferimenti all'« esagerazione », in senso come di quella che Baudelaire attribuisce e loda in Balzac, e a quel

meraviglioso verghiano per cui, in una scena come quella dell'asta delle terre comunali, sembra che stia per « crollare » la sala nell'impeto e nell'èmpito, nell'ingorgo e sgorgo del tumulto mirabilmente chiaro del frenetico intreccio di caratteri e passioni e interessi. E ricordo che della ancora non a pieno apprezzata *Cavalleria* notavamo e analizzavamo il significato tragico in genere e la forza di particolari come quello dei due tempi del verbo: « Che cosa volete dire? » e « Che cosa avete detto? » e del terribile, terribilmente sciatto: « Voi fate l'interesse vostro », di compar Alfio a Turiddu Macca.

E allora, mi torna fatto di chiedermi, come mai non manifestai a Verga né in pubblico né in privato i termini di un giudizio e di un'ammirazione che magari lo avrebbero sconcertato, non avendo, egli, credo, cognizione dell'estetica filosofica romantica, ma non eran da dispiacerli?

La risposta è la consueta: era l'età in cui l'inganno che governa in tanta parte i giorni e il lavoro nostro, dà a intendere più che mai che c'è tempo e che si può rimandare, finché non ce n'è più ed è tardi. Il che mi dispiacque, e contribuì però a dare un tono filiale, che mi piace d'aver ritrovato nel rileggerlo, a quel mio articolo.

E avrei finito, se non mi tornasse opportuno, chiudendo, un altro raffronto, non inutile, fra *La Lupa* novellistica e *La Lupa* teatrale: specialmente tra il finale di questa e la chiusa della novella.

Capolavoro assoluto e perfetto il racconto di *La Lupa*: ma *La Lupa* in trasposizione teatrale, per quanti pregi le si riconoscano, scade a pur colorito e vigoroso e patetico e orrifico dramma di genere veristico campestre. Con ciò non si dice che sia manierato e di genere; però, appartiene al genere e sta nella maniera: è opera vera, ma anche veristica. E se l'autore l'ha chiamata « scene drammatiche » e per contro « scene popolari » *Cavalleria*, ciò può mostrare fino a che punto il genio poetico distinto dall'ingegno artistico, può ignorare quel che fa ed ha fatto.

La novella, di stupenda avarizia e rigore di parola e struttura, di potente espressività e carattere, è torrida di sole e di lussuria, bruciata dal vento della siccità invernale e dalla disperazione atroce, terrificante, dannata dall'afa carnale, dall'assillo atroce della lussuria, della superbia, dell'odio, dell'ossessione perversa, che infuriano e si consumano in una chiusa, anzi in una cata-

strofe, a cui è vietato ogni potere di catarsi e purificazione, ogni potere liberatorio, anzi pur anche risolutivo. È la chiusa, d'essenza inferna e infernale: « Ah! malanno all'anima vostra! », è il grido col quale il genero, servo e complice della suocera perduta in perversa passione, può credere e illudersi, con un calcolo vile quanto ingannevole, di separare le due colpe, di scaricare la propria sull'altra, di scampare alla dannazione propria, di non andare all'inferno mandandoci la disgraziata che nella sua furia d'anima persa ha pure una grandezza atroce e, « mangiandoselo con gli occhi neri », non teme il filo della « scure che luccicava al sole ».

Non è detto che la scure cali a compiere la specie di sacrificio infernale per cui essa è brandita e si leva in faccia e sulla testa di lei. Tutto può dire e dice che l'arma calerà, ma non è detto. Ed è una pregnante, fatale, meravigliosa reticenza e preterizione, una sospensione che serba il suo potere anche se si sa che il fatto accadrà. Anche se e dopo che l'epilogo della *Lupa* in dramma ha dato e dà la prosaica certezza che deve accadere e che accade.

Che nell'epilogo de *La Lupa* in dramma tutto si svolga e si consumi in stile, come ho detto per quella mezza battuta di Lola e per la didascalia finale di *Cavalleria*, in stile e tono di drammaturgia veristica, a dimostrarlo basta e basterebbe il fatto che *La Lupa* discorre, e che discorra bene, pateticamente rimorsa, quasi suicida. Nella novella, la cosa grande è il suo silenzio e il grido di scongiuro e maledizione che la investe, non la piega. E che non sia detto che viene uccisa, che la scure resti levata, è un tratto di genio e d'ispirazione che fermanola alta e lucente al sole assassino del paese della *Lupa*, fissa un momento di eternità poetica.

In teatro e nella visualità scenica, tal sospensione e reticenza sarebbe, non che inaccettabile, nemmeno realizzabile. E infatti non c'è, né è proposta, non che creata.

Il fatto di sangue avviene a sipario chiuso, ma sicuro e indubitabile, nella sua cronistica verosimiglianza, che l'apparenta all'epilogo novellistico di *Cavalleria*, mentre, al contrario, l'epilogo di questa in teatro, in fatto di significazione tragica s'apparenta con l'epilogo novellistico della *Lupa*.

E viene una domanda: Verga se n'era accorto, sia nel trasfigurare l'epilogo di *Cavalleria rusticana*, e sia, ed anche più, nel dare alla novella della *Lupa*

la conclusione quasi enigmatica, fantasiosamente, passionatamente sospesa, misteriosa?

Non importa averlo voluto, averlo saputo: importa averlo fatto.

E se gliel'avessi scritto, che sono fatti del genio, forse sarebbe rimasto sconcertato turbato in quella misantropica e misopoetica tristezza e ipocondria dei suoi ultimi anni. In ogni modo, parlando alla buona e confidenzialmente, oggi che mi torna a chiarirmi in mente l'opera sua grande di siciliano d'Italia e italiano di Sicilia, penso che gli avrei fatto piacere, non senza melanconia, che è inseparabile dall'operare dell'uomo, e specialmente dell'artista.

Tardi umanamente, ma ho sciolto un debito, il lettore me lo lasci dire. E sempre e più che mai in tempo mi pare, perché l'opera è grande e perenne e non ha fatto e non fa che crescere in gloria e in ammirazione.

Questo saggio è la prefazione ai romanzi di Giovanni Verga che prossimamente verranno pubblicati nella collana « I Meridiani » dalla Casa Editrice Mondadori che qui si ringrazia.

QUINDICI POESIE

di

Diego Valeri

1

*L'albero giovinetto mi fa cenno
di saluto, con dondolio di cime
e piccolo tripudio di foglie.
Gli altri alberi ricevono tranquilli
Il lieve vento del mattino:
i grandi alberi sanno altri venti,
altri tempi. Lui solo, il giovanetto,
s'agita, si commuove,
e pare lo faccia per me,
per darmi gioia nel mattino di maggio.*

2

*Sono fantasmi di alberi oscuri,
brevi specchi d'acqua, erbe, fiori,
cose amate che fuggono via
verso la luce al tramonto laggiù.
Dolce mondo fatto per me,
com'io per lui,
per vivere e morire con lui.*

*Un così grande bosco, un così grande
 silenzio, per un uccellino
 da nulla, talmente minuto
 di corpo e di voce; invisibile quasi
 tra il diafano fogliame dei pini!
 Proprio per questo, perché è così piccolo,
 il piccolo si sgola, a perdifiato
 trilla il suo trillo di tre note:
 perché tutto il bosco lo senta, lo ascolti,
 gli dica in silenzioso stupore:
 Bravo uccellino! Canta!*

*Torna a fiorir la rosa
 nel cielo freddo di marzo.*

*Ma che vuol dire questo sorriso
 dell'aria, della nuvola,
 questo soffio d'amore
 su un mondo senza amore?*

*Vuol dire che gli spiriti
 della terra e dell'aria
 servono sempre all'amore, alla vita;
 e che bisogna vivere, e che è bello
 vivere... Così, quando nel giro
 lungo dell'anno torna
 quel giorno,
 ecco, nel cielo e su la terra
 torna a fiorir la rosa.*

*Al mio tempo fanciullo
 primavera non era
 il sole nuovo, il vento nuovo,
 la prima rosa color di rosa
 in vetta al verde spino.
 Era il lombrico biondo o bruno
 che si torceva furiosamente
 tra la zolla nerastra umida liscia...
 Io scavavo con la mia zappetta
 nel piccolo orto. Appariva quel mostro
 incantevole e orrendo:
 era il mistero della vita: la segreta
 meraviglia della primavera.*

*Sotto l'albero qui,
 tra un tremare di verdi acque, verdi ombre,
 e fragranti occhi di sole,
 passa il mattino d'estate, passa
 l'estate con la sua felicità
 grave e soave.
 (Felicità di vaste arie, di nuvole
 grondanti luce, di frutti d'oro
 appesi a rami d'oro,
 felicità del vecchio cuore
 vivo, in amore).*

*Estate, dove vai, dove mi porti?
 Tu sembri stare, ma*

*vai senza posa, scorri via,
felicità di poca ora. Domani
è l'autunno, il labile autunno
dei soli impalliditi,
delle lunghe ombre smorte:
cadono i frutti, l'albero si spoglia.*

7

*Settembre, dolce mese del crepacuore,
tu hai il viso e il sorriso
di una molto amata che è morta
nel suo fiore più dolce.
Sei calmo, sei grave. E splendi.
E, senza sapere, sai di morire.*

8

(Per Màrtin Benedikter)

*Màrtin andava col suo vecchio cane
per viottole di monte.
L'uno al fianco dell'altro, senza dire
motto, solo scambiando qualche sguardo.
Ora, non so del cane. So che Màrtin
se n'è andato dal mondo dei viventi.
Chissà se c'è laggiù monti, sentieri
di bosco, cani: un vecchio cane
che gli cammini al fianco
in silenzio, scambiando qualche sguardo.*

*Monica, mi dicono che hai quindici anni,
 che le somigli al punto da far piangere
 chi l'ha conosciuta, una volta,
 e le ha voluto bene;
 che hai la sua voce bassa e calda,
 i suoi occhi immensi pieni di fantasie,
 i suoi capelli d'aria e di sole...
 E allora essa è tornata su la terra,
 ed è tornata fanciulla. Guarda il mondo
 con amoroso desiderio e stupore,
 attende la sua ora di vita.
 È lei; sei tu,
 Monica
 Monikind.*

*Bellezza d'Isabella, lucente emblema
 dell'infinita bellezza del mondo
 che, di sé ignara, a se stessa splende.
 Bellezza in forma di umano fiore,
 Isa bella.*

*L'uomo dorme, seduto
 su un gradino di pietra,
 contro una porta chiusa.
 Non dorme il ragazzino
 che gli è seduto accanto:
 tranquillo, attento.
 Ha posato una mano
 sul ginocchio del padre,
 in segno di possesso, di difesa.*

*Chi sei, bambina, qua venuta
senza fruscio di vesti, di passi,
tu che ora appressi ai miei occhi
il tuo viso di bambina donna?
(Tu in luce di galassie infinite,
io in oscurità di scavata terra).*

*Questa è l'estrema ora di notte,
e tu vieni e mi porti il tuo piccolo viso.
Non chiedi nulla, nulla racconti,
solo mi dici con parole di sguardo:
« So che il mio viso ti piace,
il mio viso bambino,
bianco, fiorito di efelidi bionde.
Per questo sono venuta, son qui ».
Così mi parla il tuo sguardo
color di mare, colore di marzo,
ed io penso: è pur vero
ch'io l'amo, il piccolo viso,
fin dal mio tempo d'amore.*

*È l'ora estrema di notte,
tra poco sarà il primo lampo del giorno,
e tu te ne andrai. Perché sei della notte,
del sogno.
Tu che vieni dal mio tempo d'amore.*

*Non è dolore soffrire per te, Bellezza,
per desiderio di te,
di un tuo sguardo ridente.*

*Dolore è quando te ne vai,
ti allontani da noi, miseri,
col tuo passo lungo di dea.*

14

*Come un'acqua mi avvolgi,
come un'acqua mi prendi e mi chiudi,
penetri in me, dentro ogni fibra;
come un'acqua mi perdi, ti perdi.*

15

*Ieri quel vento alto
scapigliava le nuvole rade,
e ci fu, verso sera, un grande
garofano rosa, rimasto solo,
in mezzo al cielo,
mentre più in basso, su l'orizzonte a nord-est,
si profilava in argento
uno spicchietto di luna appena nata.*

*Oggi, invece, il cielo è tutto pulito,
nudo tutto, bianco-oro di sole.
Bellissima luce, felicità sospesa
a un vuoto d'arie.
Ed è forse l'ultimo giorno di estate,
della grande estate che muore.
Già cresciuta, con la sera, è la luna.*

IL MITO E LA SCUOLA DI TOZZI

di

Aldo Rossi

A Tozzi è toccato uno strano destino letterario: non aveva ancora finito di esordire (incontrando tutte le difficoltà che un *outsider* provinciale deve superare per inserirsi nei quadri della letteratura coeva, difficoltà naturalmente aggravate dal carattere disdegnoso e poco diplomatico), che già si viene delineando il *cliché* elegiaco del « genio incompreso » che perseguiterà lo scrittore dal 31 marzo 1912, quando i due direttori della rivista dannunziano-spezzina « L'Eroica », Ettore Cozzani e Franco Oliva, tracciarono di lui questo ritratto (forse cedendo a qualche istigazione del giovanissimo interessato):

Federigo Tozzi, l'incompreso e incompsto ma geniale senese, che del suo sensualismo e del suo misticismo, nutriti del mistico e sensuale Medio-Evo, che fu così ricco e fecondo in Siena, e della perenne ammirazione dell'arte classica, e della immutabile bellezza della campagna di Toscana, si vien disegnando e colorendo una originale e profonda visione poetica, che affina e irrobustisce d'ora in ora, tutto chiuso nella sua fucina squillante di metalli, come un irsuto artiere selvaggio (p. 40)

al 27 dicembre 1970, quando sul « Mondo » Carlo Cassola ha rilasciato questa diagnosi:

È un vecchio vizio nazionale, quello di sottovalutare i nostri poeti, i nostri migliori scrittori. Verga passò quasi sotto silenzio. Svevo lo stesso. Ancora peggio sono andate le cose con Tozzi [...]. La colpa è della nostra cultura letteraria, autolesionista, opportunista e provin-

ciale. Nei confronti di Tozzi, gli addetti ai lavori dovrebbero tutti senza eccezione recitare *la mea culpa*: o perché ostili o perché tiepidi (lo reciterò anch'io) [p. 25: ristampato come presentazione di TC⁽¹⁾ Milano, Longanesi 1971, p. 5].

Vero è che nell'intervallo di sessant'anni si è creato lo spazio per il panegirico e per la stroncatura, nonché per l'equilibrato ridimensionamento, quanto dire per l'ascrizione di Tozzi al limbo degli scrittori minori. In fondo Tozzi ha spesso sollecitato reazioni viscerali come pochi altri: non per niente nell'attraversare mezzo secolo di letteratura nazionale ha avuto modo di creare un « mito » e una « scuola », di divenire testo di esercizio e di giostra per i più importanti lettori, ma anche punto di riferimento ineludibile per gli stessi scrittori che hanno dovuto fare i conti con la sua opera e con tutti i pretesti da essa suscitati.

I due principali sostenitori, in vita, di Tozzi sono significativamente conterranei di Verga: Pirandello e Borgese. Sia l'uno sia l'altro collocavano lo scrittore senese nella discendenza verghiana, anche se ciascuno a suo modo vedeva in lui un superatore del verismo, magari involontario, certo uno scrittore di livello forse inferiore al Verga, ma con qualcosa di più nuovo. Pirandello vedeva in Tozzi uno che rompeva con gli schemi in auge senza parere, mentre Borgese affiancava Verga e Tozzi come i più validi punti di riferimento del « tempo di costruire » in opposizione alle tendenze disgregatrici delle differenti poetiche centrate sul « frammento ». Borgese addirittura giungeva in qualità di editore del postumo *Ricordi di un impiegato* (1920) ad espungere quelle parti del racconto di inquieta introspezione che rischiavano di far fuoruscire troppo la carriera dello scrittore culminante, pur così spezzata, al di là dell'autobiografismo delle altre opere, nell'impersonalità di TC. In altre parole si comportava educatamente, secondo il costume rimproveratogli da Tozzi in un articolo su « La Torre » del 6 gennaio 1914, con l'impaziente richiesta: « noi abbiamo bisogno non di un ingegno solamente analitico, ma di un rinnovatore ». Vero è che l'apertura di credito verso il critico era ingente, con una punta di *captatio*: « Ed egli attende

(1) Per le opere di Tozzi si rimanda all'edizione Vallecchi curata da GLAUCO TOZZI: *I romanzi*, 1961 con le seguenti sigle: *Con gli occhi chiusi* = COC; *Tre croci* = TC; *Il potere* = P; *Gli egoisti* = E; *Ricordi di un impiegato* = R. Per *Bestie* = B rimandiamo all'edizione del '50, per *Le novelle* = LN all'edizione in due volumi del 1963.

dall'Italia molta lana da cardare» (*captatio* che diverrà più visibile nella recensione che Tozzi, ormai romano, pubblicò due anni dopo su *La guerra delle idee* di Borgese nelle «Cronache d'attualità» dirette dal Bragaglia, il 30 agosto 1916).

Anzi, a questo proposito, non sarà da considerare oziosa malignità la circostanza che Tozzi dovette propiziarsi i suoi amici, anche Borgese e Pirandello, con pubbliche dichiarazioni di stima: se non altro si consideri che l'importante studio tozziano su Pirandello del '18 (con alcune osservazioni che si attagliano perfettamente all'arte del Tozzi: «Anche le prose più umoristiche sembrano tagliate in un presentimento tragico; e, accanto alla bontà, c'è sempre la minaccia del male e della cattiveria [...]. È piuttosto capace di dimenticare anche se stesso in quelle magnifiche astrazioni affascinanti, che sono i suoi libri... Sono una specie di vendette morali, scoppiate da sofferenze inaudite; sono perversioni innocue di verosimiglianze reali») precede di un anno la recensione di Pirandello a COC. Si ricordi che Gramsci, nel Quaderno di Turi n. 6 (VIII della vecchia numerazione) risalente al '30-'32 aveva espressioni di sarcasmo verso quel genio «incompreso» che rispondeva al nome di Alfredo Oriani, in verità «sfinge senza enigmi», «vulcano che eruttava solo topolini», un velleitario che voleva essere «riconosciuto» senza sforzo, senza formarsi una scuola, un gruppo di discepoli.

Nonostante l'intensità del suo impegno di letterato, Tozzi non era per niente disattento a certi aspetti di politica culturale; non era nemmeno una mammoletta se non si peritava ad attaccare un articolo del '18 su Panzini con questi enunciati: «Alfredo Panzini, un anno fa, mi rimproverava che io desiderassi che egli scrivesse ciò che a voce aveva detto di un mio libro. Io ho messo in serbo la lezione, e parlo di lui; mortificandomi volentieri nella carne e nello spirito per il mio peccato di vanità e di simpatia».

Da qui anche la necessità di schierarsi, con tutte le conseguenze: intorno agli anni '20 si andavano formando in Italia gruppi di intellettuali che domineranno la situazione successiva, a Roma «La Ronda», a Torino le riviste del giovanissimo Gobetti, a cominciare da «Energie Nuove», con tutto il gioco, certo aperto e non meccanico, delle affinità, delle contrapposizioni, ecc.

Pirandello e il *manager* Bragaglia non erano molto solidali con le esperienze dei rondisti: ancor meno lo era Borgese. Tozzi morì, ma lasciò una eredità: proprio in quegli anni il fedele e potente Borgese stava passando al « tempo di edificare », si riprometteva cioè di diradare i suoi interventi critici a favore di un'attività creativa, per favorire il passaggio dal « meriggio della giornata pascol-dannunziana » al « primo sorgere di un nuovo tempo ». *Rubé*, del '21, rappresenta un punto di svolta nella carriera di Borgese e al tempo stesso un romanzo-chiave, tutto coinvolto nella situazione storica ed esistenziale dell'autore: appare come un lavoro molato dalla lunga gestazione, per cui non desta molta meraviglia il fatto che la presenza di Tozzi sia pressoché nulla, sia nell'architettura generale del romanzo, sia nei particolari. Altrettanto non si può dire del romanzo immediatamente successivo *I vivi e i morti* del 1923: qui la presenza di Tozzi è vistosa, quasi debordante. Nel '20, mentre Tozzi stava morendo, era apparso TC; l'anno successivo, dopo le anticipazioni pubblicate dalla rivista « Noi e il mondo », era stata la volta di P; nello stesso anno 1923 uscivano postumi, a cura e con prefazione di Borgese E e la commedia *L'incalco*: ebbene, in *I vivi e i morti* è rispecchiata a livello creativo tutta questa articolazione critica che in quel giro di anni Borgese stava portando avanti accosto all'esperienza tozziana, incanalata in una direzione personalmente congeniale.

Sul piano dell'allusione inequivocabile sono presenti nel romanzo di Borgese rimandi ai principali romanzi di Tozzi, in una edulcorata trascrizione critica che mostra nel nuovo romanziere un'indistinzione di scrittura riflessiva e di scrittura rappresentativa. Si può averne una prova isolando subito un lacerto iniziale, precisamente la seconda pagina dell'introduzione (p. 12 dell'edizione Mondadori del '23):

[*Eliseo Gaddi, il protagonista del romanzo*]. Guardando un'altra volta dalla persiana, vide la casa dei contadini, e Angela, la figlia del capuomo, scalza, che si pettinava nel portico. Udì muggire una mucca. E subito senti la pesantezza del compito che da quel giorno sceglieva. Il podere era piccolo, ma vi stavano uomini e donne e bovini e cavalli e i bachi da seta che, certo, frusciano sui loro letti di canna. V'erano prato, gelsi, frumento. Gli traversò la mente, senza indugio respinto come troppo molesto, il pensiero dei contrasti, forse inevitabili, col fratello. Possedere e coltivare la Cascinetta voleva dire reggere uomini

e animali, distinguere le qualità e i vizi delle piante, governare le acque, conoscere la terra e l'aria, insomma prendere confidenza coi tre regni della natura e coi quattro elementi. Tutto un mondo, tutto il mondo. E non era un po' tardi?

L'equazione fra questo Eliseo Gaddi e il Remigio Selmi di P è fin troppo sottolineata, estendendosi fino alle notazioni più minute:

1) l'affacciarsi alla finestra di Eliseo ricorda l'analoga azione di Remigio, all'inizio di P II 294 (con il « capuomo » che ricorda il « caporale » di Tozzi [LN 933, 940]);

2) il pensiero dei « contrasti inevitabili » riprende anche verbalmente la stessa situazione di Remigio: « Una grande tristezza lo invase, sentendo confusamente quanta ambiguità gli era dattorno; e come, tra qualche giorno soltanto, egli si sarebbe trovato a contrasti violenti e insoliti » (P I 288);

3) tutti i nodi al pettine del neo-agricoltore Eliseo (competenza, autorità sui sottoposti) sono calcati su quelli di Remigio, con la Cascinetta = Casuccia. Addirittura c'è il ricorso allo stesso artificio del « discorso indiretto libero », come avviene per Remigio colto alla fine del cap. X: « ...Con il guadagno che ne avrebbe fatto, contava di viverci qualche mese; finché non avesse venduto i fieni e poi il grano. La raccolta del vino era troppo piccola... » (P x 332). Remigio, a sua volta, è una proiezione di Tozzi, ma al tempo stesso ne è distinto a vari livelli, primo quello culturale: sembra dunque che Borgese abbia operato con la scelta di quella *couche* linguistica la riunificazione del personaggio con l'autore, specie quando parla di Eliseo come di un *gentilhomme campagnard*, con il rimando ad un poeta molto caro al Tozzi, cioè a Francis Jammes: « Eleonora Mancini gli scrisse domandandogli se leggesse molto Francis Jammes per farsi alla vita di *gentilhomme campagnard* » (*I vivi e i morti*, p. 30).

La prima parte del romanzo borgesiano comincia con la descrizione della visita di Ello al mercato di Bedra, che tiene molto presente un'analoga descrizione del Tozzi di una visita dell'« assalariato » Picciòlo alla fiera di Siena (P XIX 388-96, che riprende materiale narrativo usufruito in una novella del '13). Due particolari: il venditore di stoffe tozziano (« Un uomo, ventruto, si scalmanava, battendo la mano aperta su le stoffe che egli teneva

con il pugno dell'altra mano, sopra alla testa » [P XIX 390]) e la « rivendugliola » di Borgese (« La rivendugliola di scampoli e di ricami a macchina s'esaltava gloriando la qualità della merce e perorava dalla bancarella... » [p. 84]), il venditore di aringhe del Tozzi (« Lì accanto, un giovane, con i baffi biondi e le basette lunghe, vendeva le aringhe di un barilotto da dove le prendeva con la punta di uno stecco » [P XIX 391]) e il borgesiano venditore di acciughe (« E addirittura strepitose, quantunque così quatte nei loro barilotti, erano le acciughe a quaranta centesimi... » [pp. 84-5]).

Lo stesso rapporto difficoltoso di Eliseo con i contadini, diffidenti ed ostili, a cominciare da Angela (p. 28), per finire ai litigi burrascosi con il capuomo e gli altri contadini, una volta che si presentano le disgrazie « naturali »:

Di speculazioni quell'anno Eliseo non tentò che la meno impegnativa, anche per riguardo alla madre. Indennizzò i contadini e prese tutta su sé la coltura dei bachi. Fece fabbricare una baracca e comprò venti volte tanto seme quanto se n'era comprato l'anno prima. Ma siccome era difficile scaldare quel locale, improvvisato, fece schiudere il seme tardivamente. Giuseppe, il capuomo, scrollava il capo. Ma lui si confermò sempre più nella sua opinione adirandosi contro l'ignoranza dei contadini, e acquistò molta foglia di gelso a caro prezzo. Quell'anno ce ne fu tanta che la si regalava quasi. Poi vennero i temporali, la foglia umida, la moria dei bachi. Più e più volte ogni giorno, e ogni giorno più spesso, ispezionava la baracca. Il capuomo e i suoi figli lo guardavano di sfuggita, con un'aria fra di condoglianza e di compatimento beffardo (pp. 111-2).

Tale e quale Remigio alle prese con i suoi « assalariati », con Berto, Tordo, Picciòlo, perseguitato dal fraseggio delle disgrazie (il temporale che fa marcire il fieno, fra le prime), quindi dalle ripercussioni nello stato d'animo dei contadini, un misto di compatimento beffardo per l'inettitudine scontata del « padroncino » e un bieco risentimento più fondo, secondo taluni addirittura « classistico ».

Ed ecco, ancora nel prelude del romanzo, certi scatti di collera del fratello Michele (una collera letale) si rifanno alla delineazione del carattere del più violento dei tre fratelli Gambi di TC, di Niccolò cioè, come del resto una lunga ed estenuata descrizione di fiori (pp. 18-9) ricorda, al di là di d'Annunzio, l'esperazione sensuale (tattile, olfattiva, visiva) di molto Tozzi,

fra B e COC, al pari dell'ingrandimento di un particolare che si ha a p. 132, a proposito delle reazioni lette nella mano di Illa:

E, nascondendosi il viso con una mano come se si vergognasse sul serio, gli espose la palma dell'altra ov'era qualche ombratura di polvere e qualche piccola spennellata di gomma indurita. Ma Eliseo non vide questi « orrozi », e guardò invece, e si può dire che scoprì, quella palma bianca ignuda con le sue prominenze ben decise e spiccate alla radice d'ogni dito, con le sue linee misteriose, pallida e morbida come un piccolo ventre. Per distrarsi rivolse l'attenzione alle dita, magre ed essenziali, tese da un'intelligenza impaziente...

Ma è il senso generale dell'esperienza di Tozzi, come fu rivissuta dalla cultura borghesiana, ad entrare in gioco nel significato ultimo di *I vivi e i morti*: nella prefazione ad E del '23 Borgese senz'altro prevarica e considera gli ultimi scritti tozziani quasi una palinodia, o almeno una conversione, « un esame di coscienza, una resa dei conti, una riconciliazione »: « Le altre sue opere, fino al *Podere* e a *Tre croci*, sono quasi totalmente in polemica con la vita. Ora egli l'accetta ». Ma Borgese va più in là, propone di vedere nell'ultimo Tozzi un narratore intimista-introspettivo, uno che dà espressione all'« inafferrabile della semicoscienza »:

Certo, Verga e i russi ebbero qualche potere su di lui. Ma si veda a quali ascetiche castigatezze, a quali incomparabili e perfino rarefatte sobrietà giunga lo stile narrativo negli *Egoisti*, un romanzo scarnificato e martirizzato. E si veda come la sensazione e l'emozione, spesso fluttuanti e coloristiche nei russi, siano fissate con fermezza lapidaria nell'*Incalco*, ove anche l'inafferrabile della semicoscienza vuol essere espresso con la sicurezza definitiva dell'arte nostra.

Consequente con queste premesse, Borgese inserisce nel suo romanzo restituzioni di sogni (pp. 281-2), di allucinazioni (pp. 286-7, 349-53), con una tecnica molto elementare, al limite del didascalismo decadente. Si viene sfrangiando così la parete fra i vivi e i morti e da qui il passo è breve verso quel sincretismo di cultura teosofico-spiritico-indiana che ai primi del Novecento aveva già avuto una fioritura a raggio europeo e persisterà negli anni, sia pure con notevoli alti e bassi. Sulla scia dell'inquietante Arianna, il protagonista di *I vivi e i morti* si rivolgerà ai libri teosofici (« — Ecco il fuoco divorante — disse fra sé, ricordando l'espressione che aveva letta nei libri

di teosofia. — Chi dice che io sia senza peccato mortale? L'accidia! [...] — Ormai distingueva fra sé ed i viventi; gli pareva di essere durante la notte e le ore di solitudine nel regno dei morti e di tornare, appena per poche ore del giorno, nella compagnia dei vivi [...] E fantasticava che la follia di Alvise fosse scoppiata su per giù nel tempo che uscivano i primi libri spiritici di Allan Kardec... » [p. 325 e p. 332]: siamo in concordanza di fase con la biblioteca dell'Anselmo Paleari di *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello (1904), che secondo alcuni critici rispecchia appunto la biblioteca e i libri dello stesso scrittore.

Risulta ora abbastanza chiaro lo sviluppo che in quegli anni Borgese intendeva imprimere alla narrativa italiana, anche con l'ausilio della parabola che sosteneva di intravedere nella carriera di Tozzi. Tuttavia Borgese era intellettuale molto sensibile alle fluttuazioni dei gusti e delle richieste: pur fedele ad un nucleo centrale della sua cultura (si ricordi che già nei primi suoi studi dannunziani del 1903 avvertiva come asfittico l'ambito della mitologia greco-latina in cui si muoveva l'Imaginifico e chiedeva decisi slargamenti verso i miti indiani), cercava di tener conto delle montanti istanze che si affermavano in quegli anni turbolenti.

E d'intorno Tozzi, proprio al tramonto della vita, aveva riscosso sì importanti riconoscimenti anche da scrittori di nome (Ada Negri, Salvator Gotta), ma già incominciavano a serpeggiare forti riserve sul suo conto, come quella di Aurelio E. Saffi in « La Ronda » I (1919) n. 5, in una recensione a COC che rimproverava in ultima analisi al Tozzi un atteggiamento di falsa sanità con il quale simulerebbe un fare semplice e forte di narratore di antica razza italiana, ritrovandosi poi « quel po' po' di pretensioni sensibilstiche e psicologiche ». Saffi, all'interno della rivista romana, era specie dal rispetto organizzativo personalità molto più importante di quello che potrebbe far supporre il quasi completo oblio che ricopre attualmente il suo nome. Del resto, anche in questo scritto (pp. 73-4) la condotta critica del Saffi è piuttosto opinabile, specie negli accostamenti di scrittori che ormai sappiamo per certo essere al di fuori dell'orizzonte tozziano. Dopo aver notato, a proposito di B, che

Queste bestie emblematiche, questi amuleti e cocci simbolici e questi caratteri a mala pena decifrabili, recano un'incrostatura di sassi e di terriccio, che, in mezzo alla *camelotte* rilucente ch'è in giro, riposa a tutta prima lo sguardo e lo invita

Saffi sostiene che Tozzi ha gettato un ponte fra la sua esperienza dei « primitivi » senesi (da Santa Caterina e gli altri mistici a Cecco Angiolieri) e certi simbolisti e impressionisti francesi *pince sans rire* (Saffi fa il nome di Jules Renard, non molto congruo), tenendo presente nelle patrie lettere più vicine due personalità che non sarebbero, come tutti si sarebbero aspettati, Verga e d'Annunzio, sì piuttosto Verga e Giovanni Papini. Fin qui la puntata sarebbe alquanto innocua se Saffi non aggiungesse un'osservazione, suggerita forse dalla metafora borgesiana di Tozzi come « palombaro » nell'esplorazione dei sentimenti, specie adolescenziali, che sarà sottilmente e cavillosamente sviluppata dal critico più titolato della « Ronda », da Gargiulo:

Senonché il nostro autore ha un certo suo modo grandioso e insieme sottile di fare l'alocco e di allineare ponderosamente le più imponderabili, monotone e disparate notazioni paesistiche e psicologiche, con l'aria di scavare tesori di lirica autobiografica, che alla fine si pensa non debba presumibilmente trattarsi d'altro che di una privata bisogna in cui è più discreto non entrare (p. 74).

È già tracciata a grandi linee la polemica contro il « profondismo » di Tozzi che scatenerà diversi anni dopo Gargiulo, in un articolo dell'« Italia Letteraria » del 13 luglio 1930, fiancheggiata dalle severe riserve espresse sul *Rubé* di Borgese, già demolito sulle stesse pagine di « La Ronda » da Riccardo Bacchelli, che accoppiava nelle riserve Borgese e Gotta, dando la preferenza a quest'ultimo. Non si può affermare, però, che i rondisti fossero in blocco ostili alla narrativa di Tozzi, se è vero che ad Antonio Baldini risale uno dei primi gesti d'attenzione elargito a Tozzi in « L'Illustrazione Italiana » del 7 luglio 1918 e ad Emilio Cecchi (del resto amico di gioventù del Borgese) reiterati studi critici sull'opera tozziana, a cominciare dalla recensione a TC, in « La Tribuna » del 27 marzo 1920. Specialmente il 1920, anno della repentina ed immatura scomparsa dello scrittore senese, vide il fiorire di una serie notevole di articoli critici e testimonianze importanti ed in un certo senso anche indipendenti dagli schieramenti più rigidi, dall'articolo di Pancrazi su

«Il Resto del Carlino» del 24 marzo 1920 a quello di De Robertis su «Il Giornale della sera» del 26-7 marzo 1920 (ci sarebbero da aggiungere anche le notazioni che Pancrazi stendeva per l'antologia in collaborazione con Papini, *Poeti d'oggi*, a presentazione di alcune pagine tozziane: del resto in quei giorni Pancrazi, Papini e De Robertis erano solidali nella polemica che li opponeva a «La Ronda», come risulta dalla corrispondenza pubblicata da F. Mattesini nella sua monografia su Pancrazi, Roma 1971, pp. 60-1, n. 150), oltre la miscellanea di testimonianze raccolte nelle pagine della rivista romana «Il Compendio» del maggio 1920, che fu così la prima a dedicare un numero monografico a Tozzi.

Parallela all'azione di Borgese, tendente alla valorizzazione della linea tozziana riconosciuta come discendenza di Verga, si situa sul versante opposto la scheda che Luigi Russo dedicò al Tozzi in *I narratori* del '23: qui il giovane letterato appare perplesso dal coro di elogi che ha accompagnato la morte di un talento che sembrava destinato a grandi capolavori (che, secondo lui, non si sa se sarebbero davvero venuti), dubbioso e preoccupato per il confronto con Verga, che in quegli anni stava rilanciando anche a livello accademico, infine certo che sia TC che P, ben lungi dall'essere capolavori, non sono nemmeno veri romanzi, dal momento che Tozzi ha sostituito ai «vinti» verghiani i suoi «inetti» condannati all'immobilità, quindi alla in-azione, con lo scontato risultato che «il romanzo degli inetti finisce non appena comincia». Involontariamente Russo veniva ad allinearsi sulle posizioni di certi rondisti, anche se la rivista aveva pubblicato da poco un'accanita stroncatura di Gargiulo sul suo studio intorno a Salvatore Di Giacomo: non meraviglierà allora che in seguito Gargiulo si serva anche della sua diagnosi per deprimere Tozzi.

Intanto nella società e nella cultura italiana stavano covando fermenti di grande virulenza: il 1922, anno della marcia su Roma e dell'avvento del fascismo non è che sia passato senza conseguenze sulla strutturazione della compagine intellettuale della nazione, specie per quanto riguarda il delicato rapporto fra potere politico e cultura giovanile. Intanto il regime, per consolidarsi, deve ricorrere ad un'azione capillare non solo nei grandi centri urbani, che fino ad allora detenevano in maniera quasi esclusiva tutto il

potere, ma anche nei più sperduti centri provinciali. Si cominciano a dare in mano ai giovani più facinorosi organi di stampa che, come scopo precipuo, hanno ancora quello di diffondere le nuove pseudo-dottrine, ma poi alla lunga vengono destandosi interessi spostati rispetto a quelli programmati all'inizio. Del resto non è che il regime tema la cultura, purché sia una certa cultura. Si viene dunque affermando un tratto « paesano » (o meglio « strapaesano »), antiaccademico, da parte di giovani che hanno contestato il *curriculum* di studi regolari, che sono degli entusiasti autodidatti, molto polemici e molto gaglioffi, sicuri che gli eventi del proprio paese, della propria cittadina siano tanto importanti ed anche più di quelli ormai usurati delle metropoli. Strapaese contro stracittà: per i giovani nati intorno a Siena, poniamo a Colle Val d'Elsa, il nume indigete locale, quel Federigo Tozzi senese, ormai consacrato su piano nazionale, era destinato a divenire in breve tempo un mito generoso. Tagli troppo netti e grossolani ne sono stati perpetrati diversi in questo settore, ma non rischiarano: si tratta di affrontare tutta la complessa vicenda con un certo spirito di finezza, tanto più che ci sono implicate personalità primarie della cultura novecentesca, che non giova sottoporre ad una requisitoria di tipo moralistico.

I fogli culturali e le riviste da prendere in considerazione al nostro scopo sono « Il Selvaggio » di Mino Maccari, « La conquista dello stato » di Malaparte, « L'Universale », « Il libro italiano » di Berto Ricci, « Il Bargello » con Ricci, Pratolini, Vittorini.

Nel n. 8 della sua terza annata « Il Selvaggio » nella quindicina 15-30 luglio 1926 pubblica in prima pagina un duro attacco a Borgese (« Borgese è, letterariamente parlando, un cadavere. Il suo pontificato ha servito a dimostrare la nullità, la vuotaggine e l'impotenza. Ha scritto romanzi idioti, novelle cretine; non capisce un bel nulla d'arte; il tempo ha fatto giustizia di lui... ») e in terza pagina una lunga lettera di Ottone Rosai diretta a Maccari, pubblicata sotto il titolo *L'omino di bronzo*:

Ho letto Tozzi che non conoscevo ancora e mi ha fatto l'impressione di un autore incompleto, non perché non mi piacciono le sue cose, ma perché non finisce mai come comincia; e cioè, mentre in molti punti raggiunge uno stile, un'aristocrazia, un culmine insomma,

poi te lo senti cadere tutt'a un tratto e scendere fino in terra uguali a troppi, troppi senza valore e come questi esser quasi volgare e scialbissimo.

Non so se a proposito tu ricordi la fine o meglio le utime (*sic*) 15 o 20 pagine di *Con gli occhi chiusi* nelle quali si scioglie e si definisce tutto il dramma di Ghisola e Pietro: ebbene, anche tu come me avrai sentito e provato un certo stupore e avrai pensato come mai l'autore di più di 200 pagine belle che precedono in questo libro si lasci a un tratto prendere le briglie e vada a rompersi il collo in tanta volgarità. *Le Tre Croci* sono invece condotte da principio a fondo senza avvallature di tal genere; però è una cosa che ha più del bozzetto che del dramma, e perciò più semplice e più facile.

E tu che ne dici? Sei del mio parere? Senti, caro Mino, la cosa più importante che volevo dirti l'ho serbata per ultima, come il boccone migliore si lascia da una parte del piatto aspettando in ultimo a portarselo in bocca e masticarlo e ingollarlo con tutta la speciale religione dovuta al caso. Dunque ho letto la *Piramide* di Palazzeschi che è una cosa addirittura rara per questi tempi, e tanto mi è piaciuta...

Si deve dire che meraviglia la rara compostezza di questa lettera di Rosai, che in certe riserve coincide addirittura con Borgese per quel che concerne il finale di COC, mentre più discutibile appare l'altro giudizio circa il bozzettismo di TC: ben diverso sarà il tono dei giovani esagitati che prenderanno successivamente la parola. Ma si tenga fin d'ora presente questo progetto di Rosai di tenere unite letteratura e pittura, tanto più che si tratterà di una personalità dedita al proselitismo, che passerà questi libri di Tozzi al ragazzo Pratolini, che vedrà confermata questa sua predilezione per Palazzeschi da Vittorini e che infine introdurrà il numero di « Il Bargello » IX, n. 18 (28 febbraio 1937) in *Omaggio a Palazzeschi* con i suoi amici Abulfeda (= Vittorini) e Pratolini. Un anno dopo tornerà alla carica Berto Ricci, in un colonnino contro Pirandello, « Il Selvaggio » del 30 settembre 1927, p. 69:

E l'Italia non se lo meritava il malanno di quest'italianità novecentesca da treno espresso che non essendo cittadina di nessuna città non è neppure nazionale di nessuna nazione. In sostanza, tutta questa italianità senza paese e senza spina si riduce a un europeismo stinto e bischero: e allora, a non conoscere altro della nostra letteratura contemporanea che Pirandello, Bontempelli e Lucio D'Ambra, ci sarebbe da disperare della patria, e da rifugiarsi in Bourget o in De Vogüé, o in un russo qualunque. Questo, un italiano che non sapesse nulla di Tozzi e di Cicognani.

Nel giovane Berto Ricci, al di là di un illuso chisciottismo, si notano complesse esigenze morali, che verranno alla luce in un più articolato saggio

sul Tozzi apparso sulla rivista della sinistra fascista « Il libro italiano » n. 4 del 1° settembre 1928, che ancora una volta si conclude con una puntata contro Pirandello: « A me dice più cose una persona muta di Tozzi che dieci personaggi parlanti e filosofanti di Pirandello ». Ricci inizia il suo articolo *Idee su Tozzi* con un'implicita polemica anti-dannunziana contro « i facitori della parola », contro la retorica da cui sarebbero immuni solo quattro o cinque italiani di questo secolo, disgraziatamente morti: Serra, Tozzi, Campana e Corazzini (« la generazione di Mussolini »), proponendo un suo progetto di grande scrittore:

Grande scrittore è quello che dà una storia dell'anima, oppure che lascia tipi umani eterni: i due casi si riducono a uno pensando che Leopardi lasciò al mondo il ritratto eterno di se stesso, e Cervantes mise tutto se stesso nelle sue creature.

Anche la descrizione di un paesaggio è, secondo Berto Ricci, un modo di manifestarsi: la Siena di Tozzi non è quella che si vede noi, è quella che vedeva lui, soprattutto un'orma della sua anima. Leggendo Tozzi, si pensa all'affresco dove l'essenziale è l'uomo anche quando non ha grande spazio. Le descrizioni lesionistiche, quelle forme storte di gente inverosimile, ma naturalissima e vera, quelle tinte dense, quelle parole, parole di Tozzi, parole di Siena, che hanno peso e sono leggere al tempo stesso. Niente garbatezza, niente euritmia, roba granducale:

Né l'Etruria né Roma furono euritmie. Furono strappi grandiosi e chiuse tragedie. Dove ce n'è, di cuore: dove ne sbocca di gentilezza inaspettata, da tutta quella forza. Ma tragedie, umanità.

Ed ora qualcosa sulla morale di Tozzi, che in questi anni stava diventando una moneta critica da spendere obbligatoriamente in ogni discorso sugli scrittori. Da una parte si risentivano gli echi della polemica carducciano-crociana contro la « malattia » della decadenza, dall'altro un certo puritanesimo di origine religiosa e provinciale. Nonostante tutto disturbava la perfezione del mito che questi giovani stavano facendo del Tozzi, alcune audacie che trapelavano dalla vita e dalle opere dello scrittore senese: donde la difesa di Ricci e di Bilenchi di certi aspetti della morale di Tozzi, cattolico ma non

santo, narratore senza moralismi ma con fatti che risultano insegnamenti. Infine la proposta deduttiva di un romanzo « visivo », come una rappresentazione teatrale: bisogna che lo scrittore riesca a farci sapere, magari senza esplicitarlo, come un personaggio è fatto, come guarda, di che colore e odore ha l'anima e la carne, tutte cose da diffondere nell'atmosfera del romanzo, dove ogni minimo atteggiamento o avvenimento conferma l'immagine che ci si fa progressivamente delle persone del dramma, rafforzandole, oppure scopre nuovi particolari facendoli valere nell'insieme. Quindi niente nervosismo di contraddizioni, niente delicatezze atte alle sofisticate papille dedite ai misteri della psicanalisi e alle trascendenze dell'arte snob. Si tratta della solita polemica contro stracittà, contro cui aveva tuonato, con ricchezza di referenze europeistiche, il monello Curzio Malaparte, in un articolo su « Il Selvaggio » del 10 novembre 1927, dove non rivela fino in fondo il suo spericolato doppio gioco, fra inclinazione alla letteratura paesana e le sirene dell'arte novecentesca, in un'altalena, del resto molto ingegnosa al limite della spregiudicata genialità, che durerà fino all'esperienza di una rivista importante come « Prospettive » e frutterà certi dati costruttivi di un romanzo non immeritevole fino in fondo della fortuna che ha avuto, *Kaputt*. Mi sembra che Malaparte si sia ben guardato da fare riferimento nella sua opera a Tozzi, ma non sarà un caso che in « La conquista dello stato » del 15 novembre 1928 abbia ospitato uno dei rari articoli di critica letteraria apparsa sul suo periodico del modesto Francesco Bruno, *Itinerario di Federico Tozzi* (uno dei molti interventi tozziani di questo autore) e che abbia intitolato le sei parti di *Kaputt* (nel contrappasso con l'epicedio dell'aristocrazia europea, infarcito del resto da tanti elementi di cattivo gusto) ad altrettanti animali, i cavalli, i topi, i cani, gli uccelli, le renne, le mosche, con una tecnica da *boîte à surprise*, che a Montale, prefatore delle lezioni di Debenedetti sul romanzo del Novecento (1971), nello stesso Tozzi di B « parve sempre artificiosa ». Del resto che Th. W. Adorno abbia sentito il bisogno di far riferimento a questo libro malapartiano, pur sputando veleno, a proposito del suo sopravvalutato Beckett, non mi sembra privo di significato:

L'esistenzialismo francese aveva preso di petto la storia: in Beckett essa ingoia l'esistenzialismo stesso. Nel *Finale di partita* si dispiega un momento storico, corrispondente all'espe-

rienza registrata nel titolo di quel libro da dozzina — tipico frutto dell'industria culturale — che era *Kaputt*. Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione.

In anni a noi più vicini Malaparte si vanterà di avere inventato sia strapaese sia stracittà, per smuovere le quiete acque delle lettere italiane: la verità è che nel tratteggiare l'intellettuale alla moda stracittadino, con entrate mondane, con lunghi e frequenti soggiorni all'estero, con frequentazioni di autori raffinati, ha in un certo senso disegnato un aspetto, una faccia del suo bivalente atteggiamento, ha consegnato una specie di autoritratto dimidiato. Era ancora da venire il *requiem* per l'Europa, che forse era presentito più dolorosamente dagli ingenui giovanotti del « Selvaggio » che dal navigato strapaesano da esportazione.

Su « Il libro italiano » del dicembre 1929 il « selvaggio » Aniceto Del Massa pubblica una recensione ad una raccolta di racconti di uno scrittore che aveva conosciuto personalmente, da ragazzo, il Tozzi, cioè a *Passeggiata con la ragazza* di Luigi Bartolini, con il rilievo: « ...di colpo lo si sente discendere in linea diretta dalla più semplice e robusta tradizione novellistica nostra che da Sacchetti a Tozzi ha dimostrato di sapere essere sempre nuova pur rimanendo di un ceppo unico originario ». Un altro scrittore entra così di pieno diritto nell'area del tiro incrociato su Tozzi, di cui un anello importante è da vedere anche nelle lettere che un giovane d'ingegno, Dino Garrone, noto se non altro per la sua tesi verghiana edita dal Russo, stava scambiando con i suoi corrispondenti, tra il '29 e il '31, lettere pubblicate da Ricci e Bilenchi nel '38 (e per quanto riguarda la sezione dell'epistolario con Edoardo Persico da Marco Valsecchi nel '43). Orbene, per la descrizione che abbiamo intrapreso delle « strutture superficiali » del mito Tozzi negli anni intorno al '30 uno spoglio angolato di questa corrispondenza risulta tutt'altro che inutile, tanto più che spesso si svolge con scrittori. Una lettera spedita da Garrone a Mario Puccini da Pesaro, nel gennaio del '29, dice:

Giusto oggi è letto la prima parte del *Podere* di Tozzi, e lei immaginerà con che fitte nel cuore. Forse era necessario questo improvviso e tremendo contatto col dolore e con la

terribilità della vita. Così, me ne esco più sereno, e irrigato di quella malinconia profonda che somiglia ad un sonno o, meglio, a una veglia placata in mezzo ad una pianura da odori forti e amari di viole.

Può darsi che da questa alluvione qualche grido di poesia, semplice e sgomenta, ne erompa.

Ad una donna, Mina, sempre nel '29:

Il libro di Tozzi à fatto passare delle « belle ore » a quella là. Ma alla vera, l'avrebbe fatta soffrire, dilaniata l'avrebbe, come il mio cuore, quando grondava su quelle pagine, ed era tenerezza, amore, struggimento, malinconia, invidia. Perché lui l'aveva trovata la sua Emma cara!

Ancora da Pesaro, a Puccini, il 26 marzo 1929, parlandogli del suo racconto *Formica*:

E si avrebbe in esso l'esempio della sola arte italiana degna di stare alla pari di quella che Tozzi ci ha dato nel *Podere* o in *Tre Croci*. E di molto più sana... E credo che l'arte sua sia destinata alla stessa sorte che attende tutto ciò che in Italia è arte davvero: cioè ad essere gustata solo da una cerchia di letterati e di lettori superiori; come si fa di Verga, di Tozzi e di tutti i nostri scrittori senza tramonti.

All'istriano Nino Filiputti, il 7 aprile 1929:

Questo (*di N.F.*) è un volto fatto per chinarsi sui libri forti: per trascolorare a Dante e a Leopardi, e per trafiggere nel nucleo vivo la pagina di Verga e di Tozzi. Lo conosci tu Tozzi? Se no, acquista subito: *Tre Croci*, *Il Podere*, *Con gli occhi chiusi* (tutte edizioni Treves). Ci troverai un mondo appena appena di morbosità, ma ricco straricco di cose e di poesia genuina. Son libri di due trecento pagine che ne suscitano per lo meno mille in testa.

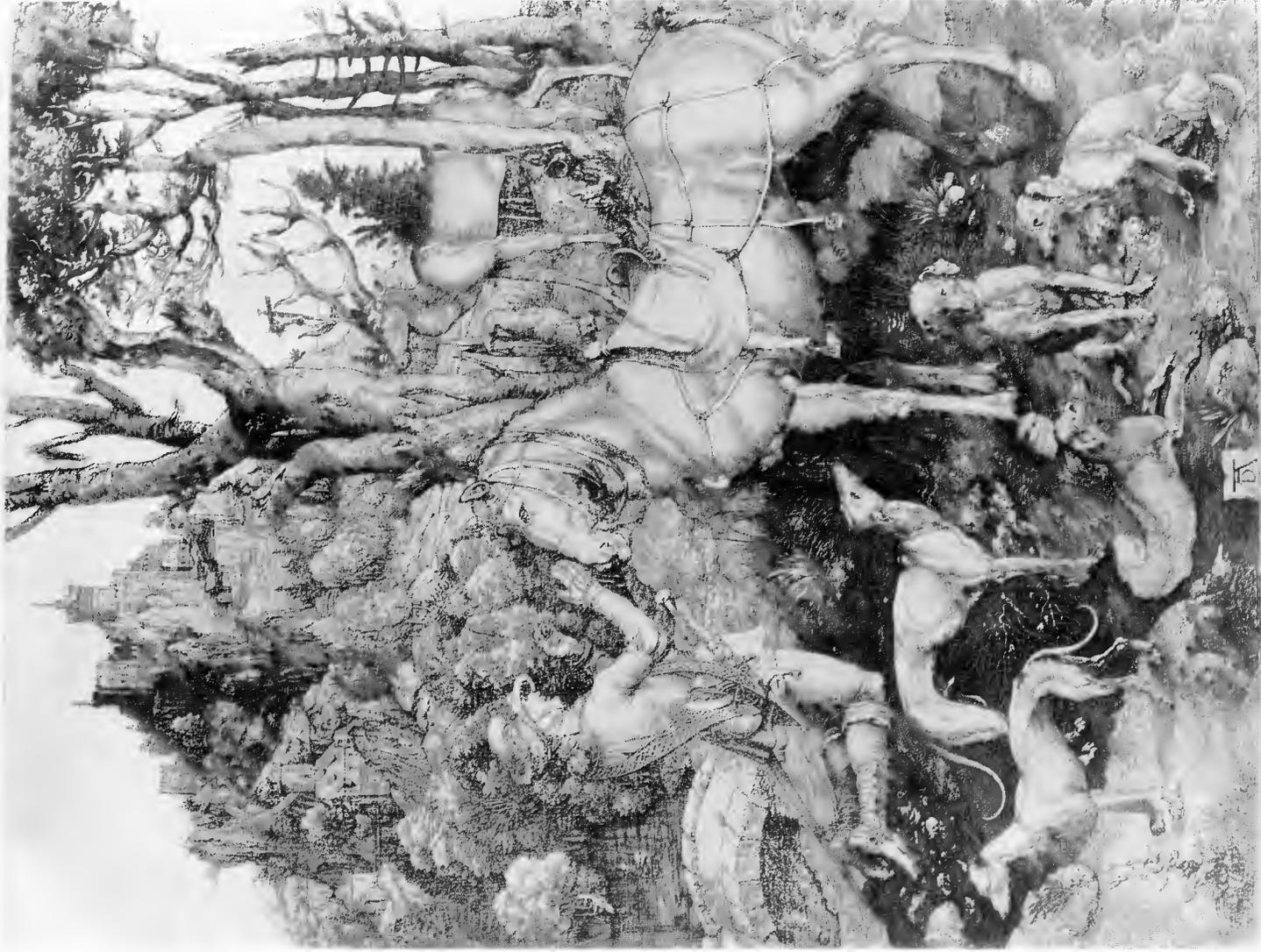
Appunto Tozzi scrittore « arterioso », scrittore nutritivo, scrittore per scrittori: è uno strano potere di suggestione che promana la pagina tozziana a scoprire tesori nascosti di poesia in questi giovanotti un po' teneri e un po' violenti, dalla vocazione ben pronunciata per le lettere. Ed ecco una lettera a Berto Ricci, che batte sul tasto di una specie di affinità segreta nei giovani nei confronti di un certo tipo di scrittori, che ritornerà anche in Bilenchi:

Se mi piace Tozzi? Ma immensamente! Forse c'è in lui qualcosa di torbido, di morboso, di sbigottito e di stravolto che al grosso pubblico non può andar giù. Ma a noi! *Con gli occhi chiusi* e *Il Podere* mi piacciono anche più di *Tre Croci*. E certe pagine di *Bestie* lette, rilette, declamate rideclamate m'han messo la febbre. Averlo potuto conoscere, avergli potuto far sentire un po' di questo bene che adesso ci prende per lui che è andato via tanto presto in punta di piedi! Come Slataper e come Serra e come Boine. Fu uno strano destino questo che allineò vicine quattro o cinque bare non comuni, pesanti di santità.

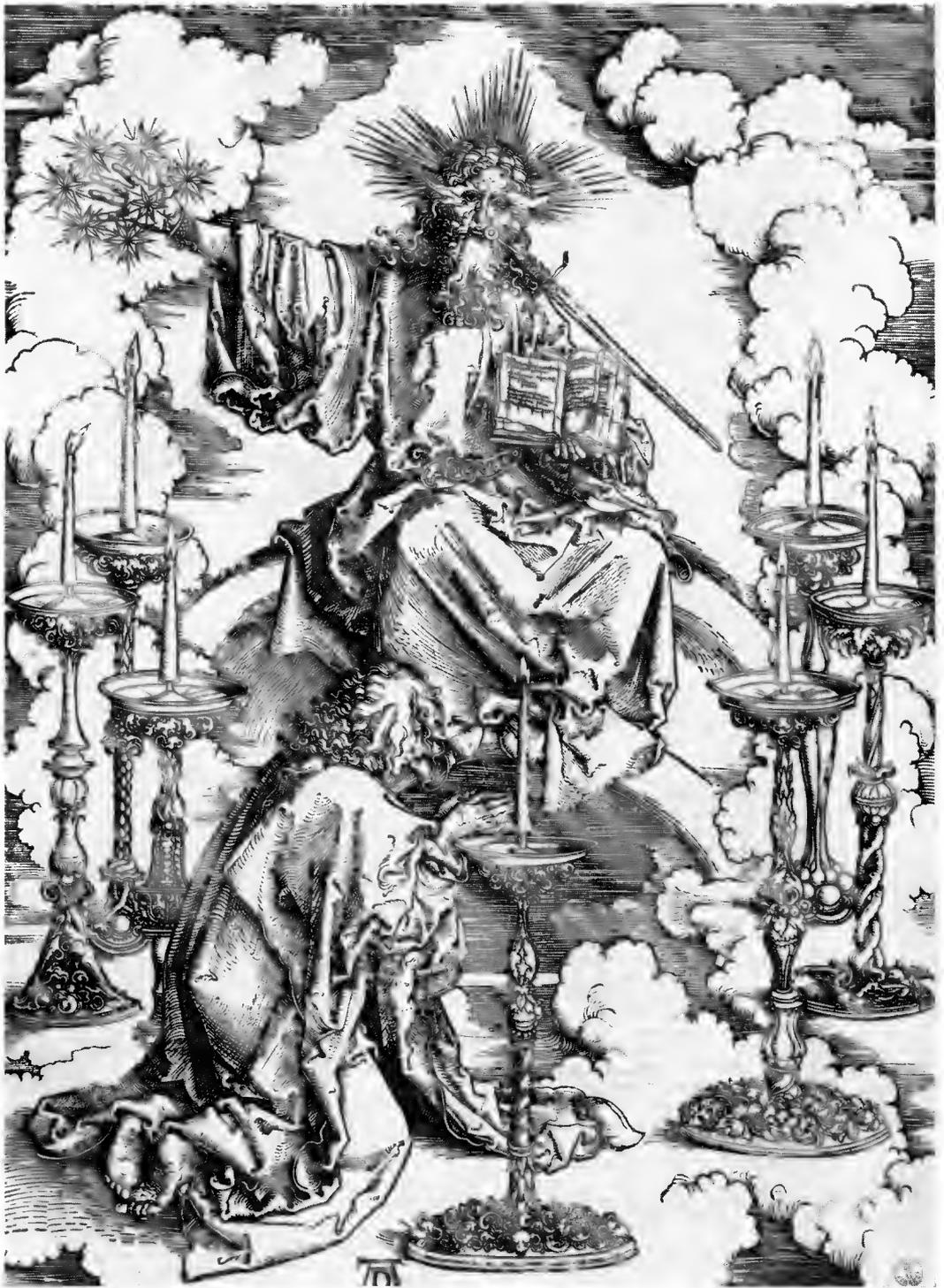
E poi a Bartolini, sempre con lo stesso tono eccitato:

Poi le mie simpatie letterarie gliel dirò: ed è che sono un antidannunziano spaccato e davanti a Verga mi butto ginocchioni e faccio le croci per terra con la lingua. (L'anno scorso è scritto per la tesi di laurea uno studio su Verga che credo sia il più completo). Dopo Verga metto tra i nostri Tozzi che è di una grandezza paurosa.

Dopo un rimbrotto a Bartolini da Bologna, 10 maggio '29, che si era lasciato convincere dai senesi a raffreddare i suoi rapporti con Tozzi, di cui vorrebbe avere « un bottone della giubba » per tenerlo sempre con sé, come una reliquia, in una lettera da Pesaro a Falqui del 30 ottobre '29 insiste sul discorso generazionale, sul fatto che i giovani hanno dovuto fare tutto da sé, a forza di prove e riprove, senza alchimia e spesso con spasimo: « Tozzi e Verga li abbiamo ripescati da per noi, e non c'è stato nessuno a dirci che la grandezza di D'Annunzio era per tre quarti di cocchio », discorso che viene ripreso in una lettera a Vero Montebugnoli da Pesaro, 21 settembre 1930, sul Tozzi e Verga che sono dei « pianeti », inutile inseguirli, altrimenti non si scrive più. Ancora due lettere del '31, una al Puccini del 22 maggio che contiene un riferimento all'opera di Piero Gadda (« Macché: cotesto è tempo dei Gadda. Tutti si rompono la gola a gridare *Tozzi*. Ma cosa crede? Se Tozzi fosse ancora vivo, sarebbe nella fame... »), un'altra a Vittorini del 26 luglio, stranamente più cauta, forse perché conosce i gusti letterari del giovane « solariano »: « Quando io ti dirò che è adorato e adoro Tozzi (senza condividere però certi movimenti affettivi, troppo torbidi, e intesi a cavare un effetto da ragioni di smarrimento espressivo) e è fatto la tesi su Verga, ti sarà facilissimo capire cosa volevo dire. (Uscire dal positivismo e dal docu-



1 - Albrecht Dürer: S. *Eustachio* (1501)



2 - Albrecht Dürer: *La visione dei sette candelabri (dall'Apocalisse)* (1496-'98 circa)

mento, beninteso, ma non per entrare in zone offuscate e delusive...)». In ultimo si veda questa postilla ad un passo di una lettera di Persico da Milano, 21 marzo '31 (« Le voglio dire proprio in ultimo una cosa che mi sta sul cuore da tempo, e che è la volta buona di mettere al chiaro con Lei: se per Lei “Strapaese è quello alla Verga o alla Tozzi” bisogna parlare chiaramente di Europa: l'Europa di Massis, per esempio, o quella di Maritain. Mi capisca bene, non faccio una questione confessionale: difendo l'Occidente, “strapaese” è un equivoco, e l'effetto di una colossale incoltura... »):

Per molti è stato così. Per noi lo *stra* significa il paese portato all'*essenza* cioè alla massima vibrazione di umanità: là dove il pescatore verghiano e il mugik di Tolstoj possono riconoscersi. Del resto: basta con le denominazioni. Diventano subito una moda e offrono il buon gioco ai mediocri.

La divaricazione paese-Europa è proverbialmente affidata alla rivista fiorentina « Solaria », che tra il '29 e il '30 presta un'attenzione all'opera di Tozzi di tono differenziato rispetto a quello dei « selvaggi » toscani. Niente resezioni, niente contrapposizioni troppo nette: cominciò Giansiro Ferrata con un saggio tozziano nel numero di novembre del '29, poi venne il numero monografico « nel decimo anniversario della morte », del maggio-giugno 1930. Una analisi approfondita per demistificare un mito, che forse i collaboratori di « Solaria » non conoscevano nemmeno in tutta l'estensione: i riconoscimenti erano impegnativi, ma controbilanciati da forti riserve. In fondo Tozzi non era nemmeno sradicato dalla sua provincia per essere proiettato nei più ampi spazi delle lettere europee, giusto il programma della rivista: semmai passava al vaglio di lettori smaliziati, anche se giovani, cioè non disposti agli entusiasmi immotivati. Siamo di fronte a scritti formalmente abbastanza corretti, forniti di alcune precisazioni che hanno resistito al tempo. Cominciava Orio Vergani che, giovinetto, era stato a Roma amico del Tozzi, con uno scritto *Momenti di una memoria* che, a modo suo, poteva continuare a fomentare la leggenda tozziana, se vi si legge un'affermazione arrischiata, con tutti i possibili prolungamenti romanzeschi, come questa: « Credo non fosse uomo, domani, da rifuggire dal sangue » (p. 19); poi veniva uno scritto di Aldo Capasso, abbastanza confuso, ma con un accostamento a Kafka,

che avrebbe avuto il suo seguito; nella sua *Nota su Tozzi* Alberto Consiglio insisteva sul primitivismo integrale « senza che in questa definizione entrino per nulla quei programmi culturali che, d'ordinario, si accompagnano al primitivismo moderno » (p. 30), mentre Guido Piovene dava una lettura vibratile dei romanzi tozziani, ricondotti nell'area del crepuscolarismo; Raffaello Franchi insisteva sull'autobiografismo sperimentale e Bonaventura Tecchi, che renderà un omaggio allo scrittore senese intitolando *Gli egoisti* un suo romanzo, faceva diverse osservazioni puntuali, rinvenendo « tracce di una specie di sonnambulismo, o, almeno, di fissità estatica, delle anime... » (p. 48).

Le reazioni dei *fans* strapaesani a questa consacrazione ufficiale furono al postutto improntate al ringhio. Luigi Bartolini in un articolo a botta calda su « La Tribuna » del 22 luglio 1930, dal titolo *Carattere di Federico Tozzi* polemizzava senza nemmeno chiamare per nome i suoi avversari « che sono, benché vivi, peggio che morti, mentre il morto si va facendo più che vivo »:

È anche da non omettere l'osservazione che « essi » ne parlano tuttora, come ieri, in tono di contrarietà, se pur non di rimprovero, sì che dicono di lui: *non averlo essi mai potuto amare; non averlo sorretto; non averlo capito; o che: non era uno al corrente con la letteratura del suo tempo; era statico nella propria sfera; pessimista sociale; un primordiale; non si elevava dal primordiale; uno che soffriva e che si annotava; un personalista; con diffusioni retoriche; specie di squilibrato* (se la parola non dispiace) *sonnambulo e fisso estatico.*

Cotali le affibbiature, magari palliate, o traccheggiate, unte, toccategli in dono anche oggi, nel decimo anniversario della sua morte.

Prima di controbattere le accuse ad una ad una, contrapponendo immagini ad immagini, ci offre un suo ritratto di Tozzi « poeta », di Tozzi che scrive « racconti in poesia »:

E, del resto, Tozzi non ha mai pensato che ad essere poeta; mai ha pensato a fare il Balzac de' suoi tempi, come sarebbe a dire il Proust dei nostri. Costoro, con tutte le loro belle qualità, son più alla moda del tempo di quanto non si creda, e lasciano dei punti interrogativi peggio di prima. Le loro famose scoperte, sondaggi, analisi e sintesi, sono pur più trappole romantiche che altro. Credo meglio alla specie « filosofo » o alla specie « poeta ».

Tozzi è un poeta. I suoi racconti non sono del genere « racconto » secondo la classifica solita ottocentesca, novecentesca, ma sono « racconti in poesia », « poemi in prosa » come li vorrete chiamare. E del resto mal si classificano, nei generi e nelle specie solite, gli scrittori insoliti che creano il genere.

Non sembra che Berto Ricci nell'articolo *Fortuna di Tozzi* di « Il Bargaello » del 20 luglio 1930 si riferisse polemicamente a quelli che chiamava gli « ermetici » di « Solaria »: cercava piuttosto di sviluppare le sue precedenti osservazioni, puntando sull'immortalità del Tozzi, depurato dal disamore e dal sospetto dei borghesi:

E come son rimasti del secolo andato Guerrazzi e Verga, per non parlare del Manzoni, così resterà di quest'epoca un romanziere grande, Tozzi... Sta ai giovani, ossia a quei dieci giovani che son giovani, riparare il torto e dare a Federigo Tozzi l'alto posto che gli spetta nella loro stima critica e soprattutto nel loro cuore.

Sempre sullo stesso giornale, pochi mesi prima, il 27 aprile 1930, in un trafiletto dal titolo *La ciambella col buco*, polemizzando con certe esclusioni dall'antologia di « scrittori nuovi » di Falqui e Vittorini (esclusioni, alcune, rimproverate anche dal Ferrata nel suo rendiconto solariano) affermava senza mezzi termini:

mancano certi nomi importanti, ben rappresentativi anche loro dell'ultimo trentennio, e assai cari alla parte più viva della gioventù: Tozzi massimo della sua generazione, Corazzini, Serra, Agnoletti, Binazzi, Giuliotti, Buzzi, Bellini... Ci siamo io e Bartolini per nostra mala sorte...

Qui è significativo il riferimento a Giovanni Bellini come ad un grande poeta, come farà anche nel *pamphlet* del '31 *Lo scrittore italiano* a p. 28: « Così è venuta fuori e s'è moltiplicata quella razza del *produttore di libri*, negazione assoluta dello scrittore. O Serra, o Tozzi, o Bellini, voi non foste di codesta razza: e l'opere vostre restano per questo », e già in « Il libro italiano » del 1° aprile 1929 in *Valore d'un manifesto* (sul « Manifesto del Nazionalismo in arte »):

Certo, chi volesse giudicare questo Novecento dalle lirichette dei pavoni belgi dell'*Anthologie* o dall'anatre italiane di *Bagutta* e di *Solaria*, starebbe fresco. Ma c'è delle poesie di Co-

razzini e di Campana, d'Ungaretti e di Maccari: e delle persone di Morselli; e dell'altre poesie di Giovanni Bellini e di Giacomo Giardina — tutta lirica — che rappresentano a perfezione *gli spiriti* di questo principio di secolo (p. 7).

E per altro Tozzi era equiparato a Foscolo in uno scritto, firmato con lo pseudonimo Il Barbarossa nella stessa rivista del 1° maggio 1929:

Che poi, nell'Italia d'Ugo Foscolo e di Federigo Tozzi, uno debba essere stimato un povero fesso se non ha in bocca a ogni piè sospinto le parole *realizzazione, selezionare, signorilità, austerissimo, valorizzare e indefettibilmente*, è cosa insopportabile: è cosa che deve finire, e che finirà se un grammo di buon senso è rimasto in tavola.

Gargiulo riunisce in un'unica scuola del « profondismo » Tozzi, Borgese, Moravia e Grego: ma agli arrabbiati di strapaese di questi nomi andava a genio solo il maestro, non potevano soffrire Borgese, attaccarono brevemente e duramente (Ricci e Maccari) *Gli indifferenti* di Moravia, probabilmente non ebbero sentore dello « scentrato » (Borgese) Grego, tozziano della prima ora, che nel '30 pubblicò quel suo *Remo Maun, avvocato* che ebbe da Montale in « Pegaso » III (1931) n. 2 questi attestati:

Dal tempo degli *Indifferenti* non si è avuto in quella stessa direzione amara e polemica, romantica e romanzesca, un altro saggio che valga questo del Grego; e poco importa se *Remo Maun* non rischi di incontrare quella vasta e contagiosa corrente di antipatie e simpatie che ha determinato il giusto successo di Moravia. C'è in Moravia un impeto, una felicità che il Grego non dimostra ancora. Pure anche in lui qualcosa forza al rispetto, s'impone all'attenzione [...]. Abbiamo ricordato Svevo e Borgese. Fra l'uno e l'altro, Grego sembra fare, ci si permetta il termine balistico, la « forcella »; s'intende nei risultati, non nelle intenzioni che sono liberissime. Ricorda il secondo quando riesce composito, criticistico, calcolato; fa pensare al triestino dov'è più diretto, primitivo e si risolve tutto nell'efficacia della rappresentazione (pp. 250-1).

Paolo Cesarini annunciava una biografia completa di Tozzi: Bilenchi ne prese spunto per una lettera aperta *Per una vita di Tozzi*, apparsa in « L'Universale » II (1932) n. 10, ottobre, p. 2, dove riprendeva la polemica contro il numero di « Solaria » e rielaborava alcuni spunti etici di Berto Ricci:

La letteratura ufficiale ha creduto di sdebitarsi con dei saggi, ma vedesti a cosa furono capaci di ridurre Tozzi i vari O. Vergani, A. Capasso, G. Piovene, A. Consiglio, G. Ferrata, R. Franchi? [...]

Non possono capire chi ha una vita piena di contrasti, d'incoerenze, di convulsioni: per loro questa persona è un pazzo o un malvagio [...].

Noi amiamo Tozzi perché è violento e scrive: — devo sempre evitare che mi accadano cose spiacevoli, perché io, poi, non le so reggere.

Lo amiamo perché va nei bordelli, si ammala e può amare così puramente Attilia, lo amiamo perché è socialista anarchico e peggio e poi si converte [...].

Poi bisogna dir tutto: la sua malattia, che fu socialista, anarchico quasi, che lesse e postillò Dostojevskij prima di scrivere le sue opere. Il nostro amore verso di lui non per questo diminuirà, anzi lo ameremo di più [...].

Noi della grandezza dei poeti veri ce ne faremo un coltello per sventrare questa mala genia che dà la più bella dimostrazione di sé movendo le natiche ben allenate nelle nostre spiagge, in calzoncini corti e maglietta blu.

C'è qui la mano che ha steso la *Vita di Pisto* (Torino 1931) poi rifiutata, piuttosto che certi racconti, di torva esplorazione di risentimenti fra paesani, amici, padroni e operai, *La fabbrica*, *Terzetto*, *Il capofabbrica*, *Il nonno di Marco*, fra il '30 e il '32. Qui la presenza della lezione tozziana è profonda e trepida: il Giovanni di *La fabbrica* ricorda molto da presso certe attitudini di Remigio di P:

Ma i muri bianchi e nuovi, cresciuti sotto i suoi occhi amorevoli, avevano perduto ogni intesa con lui e più egli li guardava più l'improvvisa tristezza che lo aveva assalito si faceva acuta [...]. A poter tornare indietro non si sarebbe fermato nel piazzale; ora una forza strana gli impediva di muoversi [...]. Era sicuro che le loro facce scrutando l'acqua della gora esprimevano un oscuro compiacimento per la sciagura che aveva colpito il padrone.

Ecco l'attacco di *Il nonno di Marco* («Il nonno, dopo una delle solite liti che sosteneva contro tutta la famiglia, nel voltarsi rabbiosamente rasciugando la saliva che gli colava dalla bocca, si trovò Marco davanti ai piedi...»), ecco il misterioso terzetto che prende alloggio in un albergo del paese, con un finale giallo preparato dagli spiati sentimenti che tenevano unito il triangolo (i due uomini e la donna), e così via: il giovane Bilenchi appare buon lettore anche delle novelle tozziane, oltre che dei romanzi.

Quando, nel '35, la biografia di Cesarini apparve, Bilenchi la segnalò prontamente su « Il Popolo d'Italia » del 13 marzo '35 facendo riferimento alla precedente lettera aperta (« ...io scrissi, sull' "Universale", a Cesarini, senese, giovane, conoscitore delle opere del Tozzi, invitandolo, a nome dei veri giovani, a portare a compimento una *Vita di Federigo Tozzi*, già iniziata »). In questo articolo Bilenchi riprende tutta la mitografia agitata da Ricci, da Bartolini su Tozzi autore per i giovani fascisti « figura virile, spregiatrice dei fessi, artista e sempre artista di razza », non « letterato da salotto, ma un uomo di strada », quindi un tipo che non poteva andare a genio « a coloro che si son formati il "proprio stile su Proust", ai circoletti letterari a fondo ebraico-internazionale ». La leggenda tozziana ormai si atteggia a racconto trasfigurante le gesta dell'eroe:

Tozzi fu uomo che peccò, non simbolicamente, ma nei bordelli, che si ravvide e peccò di nuovo; fu anarchico, socialista, finì attraverso tutte le esperienze, imperialista durante uno dei più vergognosi periodi della nostra storia; odiò la democrazia, i demagoghi, i menestrelli; e tutto questo: passione d'uomo, amori e dolori, e passione d'italiano, non tenne chiuso in sé o ne fece conferenze, ma lo urlò negli scritti, nelle straducole della sua città in faccia ai pecoroni, sempre compromettendosi pubblicamente, sotto la luce del sole. È morto Tozzi, ma purtroppo son vivi diversi di quei senesi che ebbero la ventura di vederlo scantonare da qualche vicolo, coi ricci biondi all'aria e con sulla faccia, chiari, lampanti i suoi odi e i suoi sogni: ancora quei bravi borghesi lo credono un pazzo.

Non passano quindici giorni che sul libro di Cesarini prende posizione anche un altro giovane scrittore fiorentino, Vasco Pratolini, su « Il Bargello » del 31 marzo 1935:

Noi giovani si dovrebbero avere idee chiare, ormai, ed alla voce « romanzo » — messi in pari con Palazzeschi — fermarsi a Tozzi ed a Verga. Con questi contadini e con questi pescatori (*Podere* o *Malavoglia*) c'entra aria sana ne' polmoni e ci giova allo spirito.

Come si vede si è creato un fronte nella cultura giovanile, da Rosai (che passò a Pratolini, in via Toscanella, i romanzi del Tozzi, che furono letti dal giovane in una nottata al lume di una candela rubata alla matrigna) a Berto Ricci, da Garrone a Bilenchi, da Bartolini a Vittorini: anche il riferimento d'obbligo a Palazzeschi, che avevamo già visto straordinariamente

apprezzato da Rosai, tiene conto di una presa di posizione vittoriniana su « Il Bargello » del 17 marzo 1935 a proposito di *Il romanzo di Palazzeschi*, che tuttavia non si mostrava molto convinto dall'ultimo Palazzeschi delle fortunate *Sorelle Materassi*:

Certo Cicognani è uno che impiccolisce le cose che tocca e Palazzeschi è pur sempre uno che le ingrandisce; ma dalle pagine delle *Sorelle Materassi* c'è solo il passo della potenza a dividere da quelle, per esempio, d'una *Velia* o d'una *Villa Beatrice*. Siamo indietro, insomma, da *Perelà* e dalle *Poesie*, e anche dalle *Stampe dell'Ottocento*, dal Palazzeschi, voglio dire, che amiamo e abbiamo amato.

In fondo il Pratolini più maturo non conserverà molte stigmate della sua iniziazione tozziana, ma le prime prove, dal '34 al '38, pubblicate su « Il Bargello » risultano tozziane perfino nell'imitazione dei *tic* linguistici (Tozzi ad esempio preferisce la scrizione *doventare* per *diventare*), come nel caso del frammento di racconto pubblicato il 24 marzo 1935 *Vent'anni di Uno* (*Da un racconto ai Littoriali*):

...L'infanzia di Uno fu movimentata come può esserlo quella del figlio d'un uomo e non d'un prete: aveva sangue rosso e non bianco né blé; ed il suo sangue non era uguale a a quello dei tedeschi o dei mongoli come vuole il Vangelo e come, con meno intelligenza, dicevano i socialisti [...] donne prolifiche all'incredibile d'una resistenza e sveltezza nello strazio materno che le fa *doventare* virili.

Si tratta ancora di un tozzismo un po' esterno: proprio di chi ha letto lo scrittore con l'infatuato trasporto di una nottata a lume di candela. Eppure all'altezza dei suoi primi racconti lunghi *Tappeto verde* (1941), *Via de' Magazzini* (1942), *Le amiche* (1943) Pratolini sembra addirittura di aver dimenticato del tutto le stigmate del Tozzi: l'intenerita rievocazione memoriale è veicolata da una prosetta composta, non scevra da alcune eleganze di scrittura proprie del saggismo « ermetico ». Nell'intervallo si situa l'esperienza del quindicinale di « azione letteraria e artistica » « Campo di Marte », compiuta assieme ad Alfonso Gatto, dove più patente appare l'aspirazione del tendenziale « pellirossa » che sarebbe il giovane Pratolini a tener banco insieme

a più titolati « visi pallidi ». Ma Pratolini non contribuisce personalmente al n. 4 del giornale (15 settembre 1938), nel quale è dedicato molto spazio, nelle pagine centrali, alla pubblicazione di alcune lettere di Tozzi a Giuliotti, con la presentazione di Gatto, mentre Giansiro Ferrata e Guglielmo Petroni stendono due note sull'opera tozziana (qui rappresentata con la novella inedita *L'immagine*). Così Gatto rilega le confessioni epistolari all'arte di Tozzi:

La sua confessione resta pertanto attiva e violenta, ma non lascia dubbi — ed è per questo che c'interessa — sulla grande emozione psicologica nella quale Tozzi salvò e compromise la sua arte, riuscendo ad essere scrittore dall'ingegno che prevarica gli stessi risultati raggiunti facendoli dubitare nel mondo delle loro relazioni sentimentali (p. 2).

Dal canto suo Ferrata riprende il discorso svolto quasi dieci anni prima su « Solaria », ma ora sembra che sia stato molto impressionato dalla polemica degli arrabbiati strapaesani, tanto che si convince ad imprimere alle sue notazioni una pronuncia nuova, puntando sul Tozzi scrittore « cattivo », impegolato in « problemi chiusi di linguaggio », quindi anche narratore « ermetico » in quanto distante dalla « letteratura quale esercizio o, anche, come strumento di qualcosa, compresa la bellezza ».⁽²⁾

Un ulteriore passo in questa direzione lo compirà Piero Bigongiari in *Promemoria per Tozzi*, apparso nel n. 5, 1 ottobre 1938, dove in una scrittura

⁽²⁾ A questo punto non sarà supervacaneo notare alcune sviste sfuggite a lettori attenti ed acuti del Tozzi: Piovene nel suo saggio solariano a p. 39, parlando delle pagine in cui Tozzi « raggiunse la grandezza » allude all'« odio irragionevole di Berto o il matrimonio della serva nemica del *Podere* » (in P non si arriva alla narrazione del matrimonio di Giulia con Ciambella: probabilmente Piovene pensa a P xx, 397-405 dove si descrive un picnic che dovrebbe porre le basi di questo matrimonio). Ferrata, giunto quasi al termine della sua nota di « Campo di Marte » scrive: « Remigio (*anzi nel giornale: Remiglio*), di *Con gli occhi chiusi*, avrebbe molto da dirci in proposito. Raccoglie a un palmo da terra quel che la poesia usa trovare in cielo, nel suo cammino più diretto » (il protagonista di COC è Pietro Rosi, non Remigio Selmi che è il personaggio principale di P, a cui sembra voler far riferimento Ferrata). La sostanziale distinzione fra « mezzadro » e « assalariato », che nella logica delle azioni di P riveste discreta importanza, comincia ad essere obliterata nelle pagine di « Solaria » stese da Raffaello Franchi che ci dipinge il Remigio di P ridotto in rovina « non per incapacità, ma per la rete di furberie crudeli, di malvoleri e rancori in cui si trova preso da servi e mezzadri », poi nella « voce » Tozzi del *Dizionario Universale della letteratura contemporanea*, 1962, VI, 893 (quasi certamente di Ferrata): « La vicenda che vi (*in P*) si narra è fondata su un aspro, quasi brutale contrasto tra un mezzadro della campagna toscana e il protagonista, nevrite e neghittoso, in cui non è difficile rivedere, sia pure abbastanza trasposta, la figura morale dell'A. ». Infine nel « cappello » tozziano di G. CONTINI, di *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze 1968 (LIU), per altri versi fondamentale, come diremo: « Nella prima di queste storie senesi (*cioè P*) il protagonista, Remigio, nevrotico e abulico, si logora in una sorda e sordida lotta con l'ambiente contadino, accumulando una tensione che finirà per travolgerlo, ucciso dal nemico mezzadro » (p. 937).

un po' arcana venivano toccati molti nodi di questo « odioso » scrittore, ben al di là del naturalismo, *grande contenutista*, di contenuti tutti formali, con prolungamenti che Bigongiari addita nell'esperienza della Manzini (nome fatto, in seguito, anche da De Robertis). Dunque, si stava recuperando Tozzi nello spazio narrativo fra « Solaria » e l'ermetismo, che, nato e sviluppatosi quasi esclusivamente come movimento poetico, cercava allora di fomentare un progetto strettamente correlato nel campo della narrativa (significativa la proposta di Luzi in *Biografia a Ebe*). Poteva trattarsi di un proselitismo alquanto marginale, come nel caso di Vittorini (che qualche sentore di Tozzi ha senz'altro avuto, come abbiamo sospettato altrove mettendo in relazione un appunto giovanile di Tozzi sulle miniere di Boccheggiano e i fornaciai del *Garofano rosso*), per via di quel titolo *Nome e lagrime* dato alla prima edizione di *Conversazione in Sicilia* del marzo '41 (ma già appartenente ad un breve racconto del '39): con l'avvento, però, di nuovi scrittori o con il precisarsi di vocazioni che pur duravano da anni, si veniva delineando davvero un tessuto connettivo che riuniva esperienze, all'origine magari divaricate, negli esiti piuttosto solidali. Da prima in via antitetica alle proposte emergenti nel recente passato o in via negativa (giusto uno dei moduli più consueti delle poetiche di allora): in prospettiva con un'intenzionalità più costruttiva di quanto apparisse a prima vista.

Ecco l'accoglienza che fece Contini, nel suo frammento di un bilancio dell'anno di letteratura 1942, ai due provocatori libretti di Cassola, *La visita* e *Alla periferia*:

Si pensi a una vicenda non propriamente misurata su un centro sentimentale ma esclusivamente sul proprio « tempo »; e con l'impegno di non porre, innanzi e dietro, tagli sottolineati da una necessità: avrete una narrativa press'a poco solariana, della quale si possono designare chiari esemplari presso un Comisso. È dopotutto il racconto senz'impalcature e smarginato che si caricherà di diversa magia nella Toscana di Lisi, di Bilenchi e del Benedetti più maturo: ma qui va tenuta invece presente la scarnificazione e riduzione che esso subisce, variamente, presso Morovich o presso Zavattini.

A parte alcuni nomi, abbastanza illuminanti ma forse non essenziali (come quello di Comisso, Morovich e Zavattini) Contini già delinea questa

poetica del « nuovo romanzo » italiano, dell'arcano della vita di provincia, del taglio « assurdo » di questa narrativa, che comincia e finisce spesso senza seguire una traiettoria chiusa, e che, dopo una nota differenziale con l'impersonalità flaubertiana (« Che cos'è l'impersonalità del canone flaubertiano, dissolubile nella cosa, in confronto a questa trasferita nella cosa stessa, metafisicamente, puro essere esistenziale? »), riaggancia esplicitamente ad uno dei momenti chiave dell'ermetismo la poetica dell'assenza:

Anche la poetica di Cassola è dunque una poetica dell'assenza, forse la più interessante che sia stata proposta. Che la sua poesia, e il sorprendente è semmai solo qui, le sia rimasto fedele, quanto è possibile esserlo ad una poetica dell'assenza, è ciò che vorremmo aver mostrato anche senza questi soccorsi autoesegetici

del resto, con un'obiezione consona alle sue vedute di quegli anni, a proposito di questo « silenzio » ermetico (su cui è ritornato Bigongiari nella sua testimonianza '71 per Traverso: « ...era il silenzio che gridava, il silenzio che soffriva più acuto nella parola »):

Silenzio (ma non abbastanza silenzio) per eccesso di pudore e paura della parola: quasi che lo stile non possedesse un valore formativo, la grammatica un fondamento di moralità.

I nomi di questi toscani che costituiscono una « scuola » ci sono pressoché tutti i maggiori: Lisi, Bilenchi, Benedetti, Cassola (con Tobino, e poi Leonetto Leoni, Santi, ecc.): manca, però, il nome del caposcuola, il nome di Tozzi, che Contini in quegli anni non doveva amare o almeno frequentare eccessivamente, se lo cita fuggevolmente solo nella presentazione del suo studio sul lessico di Pea (1939), forse perché puntava in maniera esclusiva sullo sperimentalismo linguistico di Gadda e sull'espressionismo di Boine, del resto sospettato di recente dal Prezzolini di inesplicita ammirazione per Tozzi. Fatto sta che solo nella recente antologia della letteratura dell'Italia unita (LIU) Contini, forse sulla scia di « fautori ferventi » (Debenedetti, Arrigo Benedetti, Cassola, ecc.) giunge al riconoscimento:

...quel che più conta, la sua (*di Tozzi*) esperienza linguistica e stilistica appare tuttora attiva in ottimi autori toscani, da Lisi a Bilenchi, Benedetti, magari Cassola e per una sua parte Tobino (p. 937)

riconoscimento rafforzato e precisato nelle dense note premesse a ciascuno degli autori citati e antologizzati:

LISI: A tale « semplicità » dell'animo corrisponde un'estrema semplificazione sintattica e ritmica del discorso, che fa di Lisi un vero « primitivo » e rammenta come ai primitivi toscani s'ispirasse una ventina d'anni prima un altro, per verità tanto più aspro e torbido, narratore cattolico toscano, Tozzi: il suo ricordo specialmente ritmico è infatti sensibile nella pagina di Lisi, anch'essa toccata, con maggior sommissione, di accenti vernacolari (p. 961).

BILENCCHI: Bilenchi è cronologicamente il primo in quel gruppo di valenti narratori toscani che a circa vent'anni di distanza, scevri d'ogni ornamentazione, ripresero la lezione di Tozzi, ma ritrovandola, fuori degli esagitati drammatici contrasti, nell'irresponsabile e come improbabile arcano segreto della vita regionale di tutti i giorni (p. 968).

BENEDETTI: Questo è specializzato nella resa puramente fenomenica, a piccoli e continui scatti, dell'assurdo quotidiano (in particolare della abulica e misteriosa vita provinciale nel colare della sua « durata »): atteggiamento che si potrebbe anche definire di realismo esistenziale; e che perciò, mentre si ricollega almeno simbolicamente, con altri buoni e ottimi toscani, alla tradizione di Tozzi, sembra anticipare certe tecniche della francese *Ecole du Regard* (p. 976).

CASSOLA: Da questo punto di vista Cassola rappresentava come caso-limite, in forma riduttiva, quella poetica toscana dell'assurdo quotidiano che, riconducendosi idealmente a Tozzi, ha così validi esponenti in Bilenchi e Benedetti (p. 980).

TOBINO: La carica lirica distingue Tobino entro il gruppo (uno dei più consistenti nella letteratura contemporanea) dei « primitivi » toscani, che almeno idealmente costituiscono la scuola di Tozzi (p. 984).

A dire il vero non è che sia agevole collazionare lo spartito della prosa tozziana con quella dei successori: la tipologia delle pause ottenuta mediante un uso abnorme del punto e virgola (che incide sul ritmo della prosa, specie nell'accentazione dei polisillabi), la miscela di arcaismi, senesismi, toscanismi centro-occidentali, neoformazioni, restano caratteristiche irripetibili della scrittura di Tozzi. Tuttavia non si può negare che il primo tempo di Lisi guadagna nell'esser letto in un prolungamento dell'azione di Tozzi: le *Favole*,

pur con il loro andamento di antico e sentenzioso incanto mosso da purezza d'anima, conservano il taglio e l'intensità di certe prose liriche di B: così le novelle raccolte nell'*Arca dei semplici*, specie quelle di argomento più specificamente campagnolo (fiere, mercati), sono indubbiamente memori dell'esempio di Tozzi, di COC e di P.

Quando poi Contini parla della « poetica dell'assurdo quotidiano » per Bilenchi, Benedetti, Cassola ci segnala la ripresa in grande stile delle aggregazioni di quelli che abbiamo chiamato in Tozzi i « particolari insignificanti », che hanno lo scopo di ottenere effetti di verosimiglianza. Gli espliciti riconoscimenti degli stessi interessati sono decisivi: già nel '63 Benedetti riconosceva che a Tozzi « si deve essere grati d'avere posto i germi d'una letteratura che in Italia si sarebbe sviluppata dopo il 1930 »:

Lo si deve ammirare per aver saputo liberarsi dalle tentazioni letterarie che lo circondavano. Fosse stato sostenuto da una cultura più libera, sarebbe tra i grandi europei dei primi quarant'anni del secolo. Eppure si pensa lo stesso a Joyce, alla Mansfield.

Cassola, nel '70, è sicuro: « Non ho più paura di esagerare se dico che Tozzi è, con Verga, il maggior narratore italiano; che Tozzi è, con Joyce e Lawrence, il maggior narratore europeo del primo novecento ». Ancor più di recente Benedetti, in un articolo del « Corriere della sera » del 2 luglio 1971, partendo dalle osservazioni di Contini in LIU sul gruppo di narratori toscani discendenti dal Tozzi, ha azzardato un nome a tutta prima inatteso, quello di Giorgio Morandi, la cui pittura manifesterebbe dei caratteri di cui si potrebbe tenere conto, e non per un giudizio di merito, per capire i romanzi e i racconti degli scrittori di quel gruppo e che reciprocamente i giudizi di Contini servano a capire Morandi, di cui la copertina di LIU riproduce una natura morta metafisica del '18.

Prima di aprire l'inchiesta sulla catena di motivazioni che hanno indotto Benedetti a questo parallelo, sarà bene seguire le pezze d'appoggio del suo *excursus*. Come per altri, in gran parte risultano polemiche e negative: questi scrittori ebbero un assillo riduttivo:

Sentivano enfasi non solo in Carducci ma anche in Pascoli. E soprattutto in D'Annunzio; perfino nei prosatori della « Voce » e naturalmente della « Ronda ». Non amavano i toni dimessi

di Gozzano. Su un fronte si scontravano con l'*Alcione* e sull'altro con *Le veglie di Neri*. Diffidavano dell'abbondanza linguistica di cui si compiacciono i toscani; capivano che è una specie di facondia vernacola e che conduce alla genericità e a una odiosa bonomia. Certi, anche perché rifiutavano i caratteri del tempo, s'appartarono. Altri scrissero a intermittenze e alcuni smisero.

È ripreso il motivo della guerra alla retorica (che fu di Berto Ricci), ma qui è svolto nella direzione di una poetica dello sguardo, nell'invariante visualizzazione appunto di oggetti, gesti, paesaggi, di per sé insignificanti: «Invece di bottiglie, gesti umani, tonalità del cielo, magari d'un muro cittadino. Benché represso, qualche ritorno della memoria». In più il rifiuto di correggere persone e cose con l'immaginazione (ma si confronti la progettata raccolta di Tozzi di prose liriche *Cose e persone*), oppure con esercitazioni psicologiche e tanto meno sociologiche:

Paghi del presente, se gli veniva voglia di parlare del passato — anche di quello remoto — era rivivendolo nei loro scritti come fosse attuale, senza le movenze accademiche del romanzo storico italiano. Pudichi, usavano qualche volta l'«io» con discrezione e come se si scusassero di parlare di sé. E lasciavano intendere che lo facevano perché certe vibrazioni e certe visioni le avevano colte coi loro sensi e soprattutto con i loro occhi.

Profondità di superfici e invarianza dell'immobilità sono i due cardini che permette un'analogia a tre termini, tra i toscani legati a Tozzi, la pittura di Morandi, la scuola dello sguardo dei nuovi romanzieri francesi. Consuonano certe osservazioni cassoliane del '42, su *Il film dell'impossibile* (che fra l'altro possono refutare il facile sillogismo del Russo per cui romanzo = movimento, romanzo tozziano degli inetti = immobilità, romanzo degli inetti = non-romanzo):

Il fondamento della bellezza di un quadro, di una stampa, di una fotografia è lo stesso: l'immobilità del personaggio. Immobilità apparente piena di moto sostanziale. Perché il personaggio immobile ha tutte le possibilità di movimento intatte, cioè tutte le possibilità di vita intatte.

Dopo il lancio nell'ambiente bolognese della rivistina letteraria «La Raccolta» di Raimondi e Bacchelli (su cui Morandi pubblicò un'acquaforte

del '15 e una natura morta '18), furono senz'altro gli strapaesani che tennero viva « una specie di fervida attesa intorno al solitario pittore » (Brandi). Basta scorrere le prime annate di « Il Selvaggio » per accorgersi quanto sia stata insistente, quasi petulante l'azione condotta da Maccari nel lancio di Morandi: nel numero del 7 ottobre 1926 appare un'acquaforte inedita di Giorgio Morandi, pittore bolognese; 15 marzo '27, autoritratto del pittore; 30 luglio '27, acquaforte e colonnino del pittore Achille Lega su Morandi, a p. 55:

Attraverso tale esperienza plastica si afferma quella sua particolare gentilezza di spirito, quel senso moderno di composizione, che costituiscono, si può dire, la fisionomia (*sic*) della sua arte; fusione di due elementi (forma-colore) che rivelano in chi la formò una volontà a ritrovare questa espressione ingenua e schietta, la quale è congiunta per stretti vincoli artistici e creativi a tutta la buona pittura italiana.

15 febbraio 1928, trafiletto di Maccari: « "L'Assalto" ha pubblicato un'acquaforte di Giorgio Morandi. Soltanto un giornale squadrista, anzi il primo e più glorioso giornale squadrista, poteva dar quest'esempio di coraggio »; 15 aprile '28 acquaforte; 30 aprile '28 acquaforte; 30 maggio '28 acquaforte; 15 agosto '28, un'acquaforte a prima mezza pagina; 15 dicembre '28 acquaforte; 31 dicembre '28, editoriale di Maccari:

La tessera non dà l'ingegno, ma l'ingegno dà la tessera [...] Infine spadroneggi chi vuole. Noi del « Selvaggio » citiamo all'ordine del giorno i pittori Giorgio Morandi bolognese e Ottone Rosai fiorentino, i due più forti della nostra generazione.

30 aprile '29 acquaforte; 15 maggio '29 acquaforte; 15 giugno '29 disegno; 30 luglio '29 disegno; 15 dicembre '29 acquaforte; 30 dicembre '29 editoriale *Fondi di magazzino*:

Giorgio Morandi è stato nominato titolare della cattedra di incisione a Bologna. Strapaese è in festa! Caro, caro e nobile Morandi, italiano esemplare e puro artista: nell'Italia di Mussolini tu non puoi rimanere ignorato; e questo è un segno modesto, ma di grande significato. Viva Giorgio Morandi, strapaesano della prima ora! Noi ringraziamo Bottai e Oppo di essersi adoperati per questo provvedimento... Noi mettiamo insieme Morandi e Cardarelli e il loro editore Longanesi, e li salutiamo con cuore affettuoso.

Così Morandi, antifascista tranquillo, veniva fagocitato dagli occhiuti selvaggi: non così i suoi amici della prima ora, come Raimondi, antifascista più esposto per le tradizioni familiari, che veniva attaccato sul foglio, specie per il suo saggio sul Magalotti. E la buona stampa continuava su « Il Bargello », eccezion fatta per un'alzata d'ingegno di Vittorini che nel n. 19 del 12 maggio 1935, a proposito della II Quadriennale, in un parallelo fra Morandi e Bartolini, dà la palma a quest'ultimo, che d'altronde è benemerito per avere scritto fra il '30 e il '40 tutta una serie di calorosi articoli su Morandi. Nel '32 « L'Italiano » di Longanesi dedicava al pittore bolognese un numero monografico, al pari di un inserto che « Il Frontespizio », nella serie « Artisti italiani », gli consacrò nel settembre del '37, dedicandogli il numero leopardiano con la riproduzione di 9 quadri a olio, 8 incisioni e 1 disegno, dopo che nel numero di aprile della rivista Betocchi aveva fatto un rapido ed impegnativo riferimento al grande Tozzi, studiando Rebora:

Il richiamo ha la sua importanza: io li ritrovo tutti qui (*cioè in Poeti d'oggi di Papini e Pancrazi*) i nomi che a me importano, nomi dei collaboratori della « Voce » (ho fatto un diligente spoglio delle collaborazioni citate), eccezion fatta del grande Tozzi, che nell'antologia è rappresentato, ma senza militare tra i vociani.

« Campo di Marte » chiude con il numero doppio 11-12 dell'agosto 1939 con i nomi di Morandi e Rosai.

In tal modo ci si rende conto come l'accostamento Tozzi-Morandi sia storicamente giustificato: in entrambi si vedevano due incarnazioni, piuttosto conculcate, del genio italico, tutto dedito al radicamento nella verità locale, nell'immobile realtà quotidiana ricca di tesori nascosti della provincia (fosse Siena o Bologna).

Tuttavia sarà, per concludere, da accennare non tanto alle dilatazioni operate da Cassola negli ultimi anni sulle drastiche ed ellittiche riduzioni dei primi raccontini di *La visita*, da *Il soldato a Tempi memorabili*, da *Ferrovia locale a Paura e tristezza*, quanto ad un eccellente recupero, quasi sicuramente preterintenzionale, delle ragioni narrative di Tozzi, in territorio extra-toscano, per merito di Beppe Fenoglio, autore nel '54 di *La malora*, per la quale

Vittorini temeva il ricollegarsi a Faldella e a Zena, con spaccati di vita non sperimentati personalmente.

La tecnica accelerante del presagio delle disgrazie (la malora appunto), dalla morte del padre a quella del fratello Emilio del personaggio che dice io, Agostino, rimanda, anche per la carica espressiva della lingua usata a P di Tozzi: con in più delle risonanze ingenuamente, ma potentemente epiche, che forse mancano nel senese. Il *tertium comparationis* sarà da ravvisare nella narrativa campagnola di Thomas Hardy, conosciuto da Fenoglio, consonante con Tozzi.

Ci si creda o meno, esistono segrete corrispondenze fra scrittori che s'ignorano, fra pittori e scrittori che non si conoscono, fra scrittori e scienziati che niente sospettano: il caso di Tozzi offre riprove a tutto spiano, per cui non ci sembra molto produttiva la polemica che a più riprese Cassola ha portato verso Moravia (che ha invocato parametri marxisti), verso di me (che ho invocato parametri freudiani), pur « nel lodevole intento di rivalutare questo grande scrittore tanto indegnamente dimenticato » (« Corriere della sera » del 5 febbraio 1971), ma ormai sappiamo che avrebbe dovuto portarla contro le lezioni sul romanzo italiano del '900 di Giacomo Debenedetti, che con affilati strumenti culturali ha scritto il romanzo dei romanzi di Tozzi, chiudendo da par suo in un circolo la scuola di Tozzi, da scolaro e da maestro.

L'ESILIO E IL PARADISO

Ricordo di Antonio Barolini

di

Geno Pampaloni

Di giorno in giorno, di rinvio in rinvio, dopo tanti solleciti del carissimo Betocchi, si è fatto Natale. Ad Antonio, del resto, che amava i segni, le coincidenze e gli appuntamenti invisibili (come anche questo bel capitolo postumo di romanzo sta a provare), non sarebbe dispiaciuto che proprio oggi mi sia messo al tavolino a parlare di lui. Dopo tanta nebbia, stamani è una mattina chiara sulle colline, punteggiate dal nero dei cipressi lucidi nel primo sole. L'inverno, qui intorno, a quest'ora è immobile e silenzioso. Sono ancora poche le macchine che passano giù sullo stradone, e sembra di altri tempi il ronzio raro e lontano di qualche motore che si inerpica verso l'Antella. Non è vero, come voleva il D'Annunzio, che abbia « un solo volto la malinconia ». In mezzo a questa pace, il mio ricordo è crudele.

Gli ultimi mesi di vita di Antonio Barolini furono piuttosto inquieti. Se nello spirito era uomo di certezze, o meglio uomo di fede, nella vita pratica era insicuro, ansioso, assediato da preoccupazioni pratiche, che negli ultimi tempi si erano fatte assillanti. A ciò fece stridente contrasto, e, per gli amici, doloroso, la solennità e il prodigo concorso di potenti al suo funerale. Macchine nere parcheggiate da autisti in divisa, politici, banchieri, giornalisti, direttori: tutto l'*establishment* politico-culturale italiano, quello stesso che l'aveva tenuto per anni con il cappello in mano davanti a sé, sino al limite delle forze, rinviato da una porta all'altra, nutrito di briciole, ora, in una confusa liturgia di ipocrisia e di rimorso, ostentatamente lo riconosceva dei suoi, si affrettava a pagare con la pompa funeraria, volti

compunti e corone, un debito che sarebbe rimasto per sempre insoluto. Come in un inedito grottesco pirandelliano, ad Antonio è toccata soltanto dopo l'*articulum mortis*, sul sagrato della basilica di San Lorenzo al Verano, quella « assunzione » che aveva inutilmente cercato e chiesto con affanno nelle anticamere di altre laiche cattedrali. La morte, in Italia, è capace di tali miracoli. Lo scrittore senza best-seller, il giornalista che non aveva più diretto un giornale dopo i quarantacinque giorni di Badoglio e che, tornato dagli Stati Uniti per restituire alle figlie una patria italiana, fastidiosamente insisteva nella ricerca della « stabilità », ora, di colpo, nel feretro, si ricomponeva nella figura cerea e redimita del Poeta, cui la società non può che inchinarsi reverente come di fronte al suo figlio più nobile e inoffensivo. Io non ho mai provato, lo confesso, sgomento più grande per noi stessi.

È probabile che Antonio si riconoscebbe male in questo sarcasmo (che del resto non è la mia vena). Non amava, come meglio si vedrà più avanti, la sociologia della letteratura, ove, su questa strada, sarebbe facile scivolare. Aveva troppo rispetto di sé e dei valori in cui credeva, in altre parole era troppo cristiano, per considerarsi in qualche modo una vittima a causa delle sue modeste difficoltà. Ne è una conferma lo stesso scatto con cui uscì dal Sindacato Scrittori, per non subire quella che temeva una prevaricazione ideologica e una diminuzione di libertà. Per telefono, qualche giorno prima della sua morte, lo rimproverai amichevolmente di quella scelta precipitosa. Tutti e due mattinieri, ci parlavamo spesso tra Firenze e Roma prima di uscire di casa. Su quella decisione tuttavia non si era consultato con me, come aveva fatto in altre occasioni. Si difese debolmente, e concluse: « Credo che fosse necessario un atto di indipendenza e coraggio. Ma ora, almeno per un po' di tempo, voglio starmene fuori, da tutte e due le parti ». Lo sentii particolarmente incerto, indifeso. Se lo ripenso ora, quel suo dopo estate, vedo con grande pena avanzare su di lui l'ombra della Grande Stanchezza. Il suo problema (mette freddo a parlarne) era la pensione, per la quale gli mancava ancora qualche anno di contributi da pagare. Il suo contratto di lavoro, come capita a molti, gli veniva rinnovato anno per anno, spesso con grande ritardo sulla scadenza, il che lo costringeva a ricorrere ai prestiti di una banca. L'editore aveva sospeso gli anticipi, in attesa di un nuovo libro. Per ottenere la liquidazione dal quotidiano di cui, dall'America, era stato corrispondente, c'era voluta una causa di anni. L'altro quotidiano sul quale ora scriveva non gli concedeva (ed è il caso, iniquo, comune a molti pubblicisti, anche ai più benaccolti) alcuna garanzia contrattuale: veniva pagato se e quando l'articolo era pubblicato. L'ultimo colpo fu una storia di tasse. Si sentiva

mortificato nel profondo da questo doversi dibattere, vicino ai sessant'anni, in una condizione di lavoro così aleatoria. Pensava seriamente a tornarsene all'estero, per sottrarsi a una stretta in cui sentiva di rischiare la libertà interiore. Esagerazioni, miserie? Non mi sarebbe neanche venuto in mente di parlare di queste cose, non fossero stati quel funerale, le celebrazioni, l'urna nel famedio di Vicenza... Guardiamoci in faccia, cari amici: l'abbiamo aiutato tutti a morire.

Era insieme ansioso e ciarliero. Arrivava talora a rivestirsi tutto della propria ansia, sino al pettegolezzo su se stesso. Al medesimo tempo, sapeva sorridere per primo delle proprie paure, e si affidava con semplicità estrema alla Provvidenza. La confidenza era la sua condizione naturale, il suo rapporto normale con il mondo: come è soltanto degli ingenui, o dei poeti, o, se possiamo usare una parola più ardua, degli « innocenti ». Faceva e rifaceva a lungo, in pubblico, i conti di casa sua, svelava i minuscoli aneddoti della vita familiare, mettendo spesso in imbarazzo anche gli amici più intimi; e senza soluzione di continuità, trascorrevva a raccontare le sue emozioni religiose, e gli « incontri » per le viuzze della vecchia Roma con i segni abbandonati con sapienza alla sua fede dall'Arcangelo Gabriele, che egli era sicuro lo proteggesse, accompagnandolo con una presenza misteriosa ma sensibile nel labirinto dei fatti. Chi ha letto *La memoria di Stefano* non ha certo dimenticato le pagine, bellissime, in cui si narra la morte della sorella; e, poi, come Stefano sfugga dalle mani dei tedeschi assistito (ripeto: sensibilmente) dalla presenza di lei. « È tutto vero, alla lettera », mi diceva. « Io avevo in me, in quei momenti supremi, una sicurezza, una serenità assoluta. Mi sentivo affidato a mani potenti e invisibili decise a salvarmi. Potevo perdermi soltanto se la mia fede fosse venuta meno ». Vetero cattolicesimo? Può darsi. Ma non è la definizione da respingere; piuttosto, secondo lui, e anche secondo me, è da respingere la distinzione tra vecchio e nuovo in materia d'anima.

Quando mi capita di incontrare le sue bambine, ripenso con commozione profonda alla sua serietà di padre. Era un padre affettuoso e non possessivo; le figlie le sentiva come « affidate », quasi che il suo compito essenziale, la parte a lui destinata sulla terra, fosse di crescerle, e affidarle a sua volta alla misteriosa pienezza del loro destino. Convivevano in lui, in una candida simbiosi, continue paure e illimitata fiducia. Si sentiva contemporaneamente vulnerabile e protetto, inseguito da mille preoccupazioni, e ilare. Questo si rispecchiava anche nel concetto che egli aveva del poeta: non un intellettuale ma un testimone, non un interprete della società ma un solitario portatore della parola alla società. Non

avrebbe approvato, ne sono sempre più certo, i toni rivendicativi e amari con cui si apre questo mio ricordo, perché sapeva che fatalmente, alla fine, il poeta deve rimanere escluso da ogni privilegio sociale, essendo l'unico suo privilegio quello della libertà, e la sua libertà è allegria, pienezza di voce, indifferenza al potere, scherno e superiorità, anche se pagata con dolore, sui giuochi della sorte, e in ultima analisi irresponsabile solidarietà con il mondo. Il poeta, per lui cristiano, è sempre, almeno un poco, giullare di Dio.

Mi parlava spesso di *Un pezzo di pane*. Quando andavo a Roma ci davamo appuntamento in Via Veneto, ove egli era solito, verso le due, « prendere il lunch », come diceva, con un toast o una fetta di roastbeef. Io sono tra coloro che, a torto o a ragione, si sono presi la responsabilità di incoraggiare in lui lo scrittore religioso. Qui siamo al punto. E occorrerà, per spiegarsi, ancora qualche parola.

Quella stessa contraddizione o bivalenza che ho creduto di poter ricordare come propria dell'uomo, si riscontra nella sua opera letteraria. C'era in lui una vena di narratore realistico, terragno, sensuale, colorito, estroso e favellatore, intimamente figlio della sua terra vicentina; è la vena che viene in luce soprattutto nei racconti de *L'ultima contessa di famiglia* (1968), non a caso fattici ammirare con tanta acutezza dal « laico » Montale. Ma anche *Una lunga pazzia* (1962; scritto peraltro dieci anni prima) è un forte racconto, nel quale del suo Veneto bigotto, superstizioso e fantastico si disegna un'immagine vigorosa e ricca di umori. All'altro polo sta un realismo evangelico, un realismo del sentimento religioso, che si esprime liricamente in composizioni poetiche che hanno sostanza di preghiera. La mediazione tra quei due momenti, l'aneddotico e il religioso, il « dialettale » e « il cielo », il figurativo e la preghiera, se gli era spontanea e semplice nell'autenticità del vivere, risultava molto più difficile nell'esercizio letterario. Egli non possedeva la piena misura del romanziere: non ne possedeva, in particolare, la pazienza interiore. C'è sempre, nei suoi romanzi, qualche cosa di intemperante, una fretta di scantonare: in una direzione o nell'altra, o nel terragno o nel profetico, o nel senso o nel trascendente. A un certo punto la sua ispirazione s'impenna nel rapporto « verticale » con Dio, la coscienza dell'anima si impadronisce del ruolo naturale delle figure e dei fatti, e nella densa materia del narratore realista si insinua, a sostituirla, una sostanza simbolica. Il romanziere chiede, di sotterfugio, il suo linguaggio al poeta.

C'è una pagina critica molto nota e molto penetrante di Pier Paolo Pasolini, nella quale gli si riconosce il merito giovanile di aver fatto poesia con un linguaggio quotidiano e

concreto estraneo alla coeva esperienza aristocratica degli ermetici. Era una pagina molto cara al Barolini; ma essa si riferisce, egli ne aveva piena consapevolezza, a una situazione assai lontana. La sua ricerca espressiva attuale era invece quella che ho cercato di definire poco fa: una sintesi, un'armonia tra la sua vivida capacità descrittiva e il premere della sua urgenza spirituale. I versi del «Commiato», ove ci confessa come sono fatti i suoi libri, possono essere assunti come epigrafe di una simile situazione poetica (la sottolineatura finale è mia):

*« Si va su e giù
dal dialettale al cielo
perché io sono intrufolato
di polvere di spino
e di strappi di nuvole
e mi velo di lacrime e di fango
e spero e piango
perché l'esilio è ovunque
e ovunque sono in te,
mio paradiso ».*

Egli sapeva di non aver raggiunto tale armonia nella *Memoria di Stefano* (1969: il suo ultimo libro pubblicato in vita), un romanzo ricco di pagine riuscite ma nelle cui vicende di lotta e redenzione l'esperienza e il significato ancora si giustappongono più che unificarsi. Inoltre, quel romanzo era ancora un libro volto al passato. Il suo punto di riferimento ideale rimaneva *Giornate di Stefano*, scritto quarant'anni prima, nel 1928; sì che il racconto gli si presentava come un consuntivo, un itinerario a ritroso, e sia pure illuminato e riscoperto dalla Grazia e perciò in qualche misura nuovo, ma sempre consuntivo. Ed egli era invece cosciente che in questi anni il mondo, comprendendo in esso anche la spiritualità e lo stesso rapporto con Dio, era profondamente mutato, e che i valori storici della sua generazione non bastavano più a soddisfare le inquietudini di oggi: a soddisfare quella spiritualità diffusa, non formale, spesso di segno rovesciato, dolorosa, nella quale i giovani esprimevano a loro modo l'eterna sete umana di purezza e giustizia.

Di qui l'idea di un romanzo che si addentrasse nel mondo degli *Hippies* e rivelasse la natura religiosa della loro protesta e inappartenenza a una società senza Dio. Il titolo,

Un pezzo di pane, dice già molto della simbologia cristiana entro la quale egli intendeva muoverlo. Sarebbe riuscito a dire poeticamente l'itinerario a Dio percorso dalla gioventù contemporanea per vie coperte ed oscure, sul terreno affascinante ma rischioso della pura spontaneità esistenziale? Le poche pagine che ci ha lasciato non autorizzano ad alcuna risposta. L'inizio del romanzo, con quel suo fondo timbro testamentario, mi sembra bello e pieno. Poi qua e là, specie nell'amore tra i due giovani, destinato e folgorante, puro e carnale, antipetrarchesco in modo ancora petrarchesco, affiora qualche estetismo. Lo stesso scenario di Trinità dei Monti appare un po' sollecitato, irreali. Ma non credo sia consentito dire di più. Tutto il frammento, sin da questa prima stesura, è di scrittura alta, musicalmente felice, rivelatrice di una tensione drammatica e di un'emozione creativa poste senza incertezze sotto il segno della poesia. Antonio era perfettamente cosciente di essere arrivato a una prova decisiva, se è vero, come egli credeva, che il poeta deve dar conto agli uomini e a Dio sia dell'« esilio » sia del « paradiso ».

Firenze, Natale 1971.

UN PEZZO DI PANE

frammento di romanzo

di

Antonio Barolini

Al Lettore,

nei giorni scorsi, dal figlio, ora in America, di un mio caro amico defunto, ho ricevuto questo lungo pro-memoria o lettera. Vi ho eliminato il nome e il cognome, per ovvie ragioni; per il resto, mi è sembrato che, nell'insieme, possa essere un interessante romanzo del nostro tempo e che, avendone avuto il consenso dell'autore e protagonista, sia utile e giusto, da parte mia, avere il coraggio di curarne la pubblicazione e di assumerne la paternità.

Antonio Barolini

Shady Lane Farm, Ossining, N.Y.

Caro Antonio,

posso, anzi debbo, scriverti. È l'occupazione più logica e immediata, cui mi posso dedicare con costruttivo sollievo.

Lo posso fare con te come non avrei avuto il coraggio con mio padre, se fosse vivo. Ma, a te, sì. Tu hai capito la pena di mio padre, che ti era amico dalla giovinezza, e anche la mia; più di ogni altro, puoi sapere se mio padre, come malignano i parenti, è morto per colpa mia, figlio degenero. Apparentemente sembra così ma è una sciocchezza. Non mi sento colpevole della sua morte: si muore solo e sempre, quando non si sa più reggere agli eventi che ci investono e si è stanchi. Mio padre era stanco, anche questo tu sai. Non capiva più il mondo e nemmeno l'urgenza della mia vocazione in esso.

Scrivo dunque a te che me lo ricordi più di ogni altro: la sua morte, ovviamente, mi punge ancora dentro, come un atto di impazienza e di sfiducia ingiustificato. Tu sai che è possibile dare la propria vita per un altro, ma non la propria anima. Questo avrei dovuto fare per mio padre: egli aveva il torto di volere la mia anima. Non lo faceva con la violenza, tutt'altro, ma con la passiva ostinazione di chiedermene l'elemosina. In tal caso, invece di dargli la mia anima integra, mio malgrado, gli avrei dato la povera effigie di un'anima corrotta e condizionata al fango delle mediocri abitudini in cui egli mi avrebbe voluto pigramente chiuso. Era come uno che, condannato all'imminenza della morte, mi avesse voluto veder morire con lui. Non dico enormità, ma verità; pronto a riconoscere che egli non sapeva tutto questo, non si rendeva conto di questo. Perciò lo rimpiango con tenerezza e mi pesa non averlo vicino, qui; non potergli dire che vedo tutto o quasi tutto, adesso; anche quello che egli non avrebbe mai potuto capire. E ti scrivo, per provarmi a parlare con lui, confidando a te quanto, forse, non avrei mai potuto confidare a lui. Perché io ti confiderò, senza mezzi termini, le cose che nessuno confessa: preparati. Lo faccio tranquillamente: in definitiva, a questi chiari di luna, ci vorrebbe ben altro per scandalizzare un uomo della tua esperienza. Ma ti metto fin d'ora sull'avviso: certe cose, senza dubbio, non le avrei dette a mio padre. Ma io vivo per questo inferno e questo purgatorio, attraverso i quali sono passato e, in quanto al mio paradiso, ancora certo non lo possiedo e sarà, certo, assai lungo il cammino che dovrò percorrere per conquistarlo, se mai lo conquisterò, il che tuttavia spero.

A differenza di mio padre, non sono ancora stanco. Comincio appena quello che, finalmente, so di dover fare. Tutto mi è chiaro. Ma, come potrebbe esserlo, se non avessi vissuta la mia tremenda esperienza?

Aggiungi che mio padre era più chiuso di te nelle sue formule e nel suo mondo; era un conservatore astratto. Tu, appunto — e so che non ti offendi — sei più duttile, meno rigido, più ambiguo, più umano.

L'altra sera mi sono rasato la barba e, il giorno dopo, i capelli. L'ho voluto fare in due tempi per non dar troppo nell'occhio; ma, soprattutto, per andare a gradi anche con me stesso.

Poi, mi sono intanato in casa.

Mia suocera, quando mi ha visto, mi ha detto che mi preferiva con la mia faccia da can spinone e, in quanto a mio suocero, ha commentato, ridacchiando, che gli sembravo un bulldog. Si sa: hanno entrambi la passione dei cani. Mia madre non li ha capiti, anche se mastica non male l'inglese; ma son battute che essi dicono in fretta, con l'accento del New England, di cui sono originari.

Mi sono raso la barba anche stamane; così ogni mattina d'ora in poi.

Forse, la faccia da bulldog, un po', ce l'ho; per via delle bozze frontali pronunciate, il naso corto e, nell'insieme, il volto squadrato.

In quanto a mio suocero, so che mi voleva fare un complimento: un bulldog di razza, per lui, non ha prezzo.

Non ho tenuto nemmeno le basette, quell'insulsa rievocazione di una voga pseudo-virile, eroico-romantica.

Mi sono messo a scrivere.

Ho molto da dire.

Tu sei il mio interlocutore; può anche darsi che questo « memoriale » (è qualche cosa di più di una lettera: è una lunga rappresentazione di fatti, una mia esigente prova di chiarificazione) non ti giunga mai.

Passerò le giornate a narrare, finché non avrò scritto tutto; mi è indispensabile, in questo periodo di orientamento e per sentirmi sciolto dai legami delle sofferenze patite, non già dall'esperienza; per poter rivedere i fatti in una prospettiva autonoma e abbastanza obbiettiva; per dedicarmi alacremente a un domani, ben costruito dalla mia interiorità.

Potrà essere che il mio narrare ti sembri, a volte, sincopato e carico di sottintesi; ma è il mio modo di sentire, il più naturale per esprimermi e, in quanto ai sottintesi, penso che essi siano i valori più evidenti che potrai intendere meglio di ogni altro.

È quanto mi è rimasto dello stile pittoresco dei miei compagni e della loro voluta effervescenza, dei residui di questa droga artificiale della cosiddetta loro felicità. È fuori di me e io ne sono affrancato, perché ho liberamente riassunto i toni e la spontanea freschezza della tradizione.

Per questo, ti diranno anche che sono un borghese, che non sono mai

stato libero come un *hippy* e tanto meno impegnato come uno *yippie*; che m'illudevo di essere diventato uno di loro, ma che invece sono tornato quello che ero: un *pig*, o quasi. E però, non ho rinunciato alla pace e alla fratellanza universale, ma alle sue stravaganze, e così alla rivoluzione cruenta, al voler ricominciare da zero.

Queste accuse possono anche essere esatte, non lo so; sono faccende che non mi toccano più. Ogni anima ha la sua esperienza e deve saperla vivere e deve buttar via gli schemi in cui credeva di realizzarsi, se non servono più: questo è tutto.

Realizzare se stessi nel ritmo della propria anima è l'unica cosa importante, per ogni creatura; il resto è solo artificio disumano e retorica ed è di troppi, oggi. È una facile scusa all'impotenza e alla disperazione di vivere, per un evadere da se stessi e dalla dura realtà dell'ambiente che ci ha nutriti.

Io ho fiducia e non disperazione. Dopo la rasatura e la tosatura, ho di nuovo una qualunque faccia nuda e un po' rincagnata, ti ho detto. Con questo, non sono un boxer! Tu, poi, che mi conosci dall'infanzia, senza dubbio, mi riconosceresti, anche se non mi vedi da anni. So benissimo di non essere un altro: non sono mai stato tanto me stesso. Non mi sono mai sentito tanto bene dentro la mia pelle e non mi pento di nulla, anche se sono pieno di cicatrici e ammaccato fin dentro le ossa. Chi non lo sarebbe nelle mie condizioni?

Tutto è stato necessario, essenziale. Sono anche pieno di ferite aperte, che bruciano, che dovrò far guarire, non so come, con quale medicina. Ma mi sento uomo e maturo, senza vanità, ed è importante. Sono cose che non vanno nemmeno dette. Sembrano maturate d'un tratto, così come d'un tratto sono diventato vedovo della mia donna e padre di una creatura, una bambina, e te l'ho telegrafato.

Ma non è così: Emily, mia moglie, ha patito a lungo per guadagnarsi la morte; e Sally è cresciuta nove mesi nel suo ventre, fino a distruggerla; e io ho maturata la mia decisione in me stesso, per almeno altrettanto.

Speravo di salvare Emily, ma non mi è riuscito e nel mio profondo lo presentivo e lo sapevo. Il mio veleno stava in questo presentimento più forte della mia volontà, del mio potere di annullarlo. Non lo avessi avuto

in me, questo presago veleno, avrei vinto, l'avrei salvata. È però inutile tergiversare: io sapevo che, anche in lei come in mio padre, c'erano stanchezza, tedio di vita e desiderio di morte; che è poi come dire ansia sete e necessità di eterno. Per questo dovevo perdere e perderla.

Ora so che la psicanalisi diventerà il centro della mia vita, dei miei studi, delle mie ricerche, della mia vocazione. A ventidue anni, si ha la vita intera davanti e non m'importa se tu già pensassi che mi accingo a diventare uno degli odiosi confessori di questo secolo, un prete della parrocchia del subcosciente, al posto di quelli della parrocchia del metafisico. È un duro mestiere, invece. Non ci assolve mai, finché la verità della ragione non porta alla luce le radici oscure dei nostri delitti, e allora, finalmente, ci diventa impossibile ricadervi.

Non è una scienza ma un'arte, dove ancora tutto è da inventare e da scoprire. Richiede, in ogni singolo caso, a cominciare dal nostro (da noi stessi, cioè), invenzione e intuizione; come appunto in tutte le libere arti. Non basta avere imparato le tecniche della confraternita dei suoi burocrati, discepoli dei due santi o maestri, ossia Freud o Jung.

Il mestiere, lo so, appare odioso a te e a molti altri, per la rete mafiosa dei ragionieri che lo amministrano; ma questo accade in ogni chiesa. Sta il fatto che ogni analisi ha ragione di essere, nel momento in cui scatta in un atto di sintesi, cioè di liberazione e di poesia; e ci fa vedere che non abbiamo distrutto nulla, ma salvato tutto. Il labirinto in cui ci sembrava di essere smarriti era a sua volta una creazione; aveva a sua volta un logico filo conduttore alla libertà.

Voglio diventare questo paziente ricercatore di fili, riallacciarli dove son rotti; è l'opera che mi aspetta, che è diventata la mia ragione di vivere. Se questo fervido esprimermi è giovanile, non dirmi ragazzo: non lo sono più e lo vedrai nei fatti. Questo scritto è la ricerca e la premessa necessaria a realizzare il mio proposito. Non sono più un presuntuoso ma un umile; non sono ingenuo, come credi, ma confidente. So che, da un punto di vista tecnico, sono molto in ritardo: non ho ancora in mano un pezzo di laurea. Ma l'esperienza umana fatta è un fertile patrimonio acquisito; mi aiuterà ad avere assiduità e pazienza. D'altronde, ogni vocazione solo così diventa mis-

sione. Il mio compito è preciso. Grazie a Dio, non mi mancano nemmeno i mezzi economici per realizzarlo. I genitori di Emily, i nonni di Sally, mi vorrebbero permanentemente qui, con loro. Tuttavia, non penso di potermi fermare a lungo, qui: Emily stessa non lo avrebbe desiderato. Non è poi vero che certi studi si fanno meglio in America che in Europa. Bisogna imparare a prendere ovunque il meglio di ogni cosa: non ridere, ti prego, di questi miei progetti.

Emily, mia moglie, è dunque morta di parto dieci giorni fa. Sally, la piccola, è di là e dorme. L'abbiamo salvata e l'assiste mia madre che — come anche ti è noto — mi ha raggiunto qui, nei giorni scorsi.

Non so se sarò in grado di tornare in patria con lei, ché non intendo trattenerla a lungo. Tutti, qui, la circondano di gentilezze, ma è disorientata, com'è facile intendere. Ha gli occhi sbiancati e straniti, mi guarda a lungo: non riesco a capire se è perché ho cambiato faccia e dubita che abbia cambiato vita. Sa solo che deve pensare alla bambina; ma vorrebbe farlo a Roma, non qui, tra gente che le è estranea. È piena di apprensioni, vuol salvare Sally e farla vivere.

La bambina sta benissimo, è sana, piange e strilla con voce robusta, mangia e dorme e vivrà.

Per Dio, perché dovrebbe morire?

Almeno questo, di nutrire i bambini senza dover sempre ricorrere al seno materno, questo lo hanno inventato. Non è il minor merito della tecnica, in questa era di mostruosità!

Così mia madre, guardandomi enigmaticamente e senza parlare, crede che mi sia tenuti lunghi la barba e i capelli, per cinque anni, per gioco, solo per gioco; e che, adesso, il mio gioco sia finito perché Emily è morta.

Ancora sciocchezze.

Mia madre, ovviamente, è la cattiva copia silenziosa di mio padre. Pensava e pensa come lui, anche se non parla. Subiva, rassegnata, la mia perdita, quando mi considerava perduto e, se ora pensa di vedermi come una specie di figliuol prodigo, diffida del mio ravvedimento; non pensa a sacrificare per me il vitello grasso, per festeggiare il mio ritorno. Non per man-

canza d'amore, certo, ma di fantasia. Ma che cos'è l'amore, senza fantasia? È duro egoismo brutale, l'ho imparato da un pezzo.

Mia madre è stranita, stupefatta, ti ripeto. È cattolica come sanno essere stupidi solo i cattolici, quando non hanno mai capito nulla della loro religione e ne conoscono e praticano a memoria le regole e le forme.

D'altronde, le madri, quando non possono credere nella ragione, debbono pur aggrapparsi almeno al valore dei loro istituti. Perciò mia madre, qui, è tutta presa da Sally. Penso che Sally la farà presto rivivere anche dallo stupore in cui mi sembra caduta, specie dopo che saremo tornati a Roma.

Ma proseguo con ordine. Voglio raccontare con ordine.

Il grande fatto è capitato circa quattro anni fa.

Da un anno, mi consideravo un *bippy* e passavo gran parte delle mie giornate sulla scalinata di Trinità dei Monti, a non far niente, assolutamente niente, mi piaceva star lì.

Fui tra i primi che si accamparono lì, in questo atteggiamento. Maturò soltanto perché certe cose sono nell'aria, si respirano nell'atmosfera.

A quel tempo, non sapevo quasi nulla dei *beats* e tanto meno degli *bippies*. Il nostro apparente disordine, nelle società occidentali, si è determinato come l'inquieto fiorire, in superficie, di un vino cattivo, in via di deterioramento, dentro una botte muffita.

Soprattutto in principio, non è stato un fatto di moda (per lo meno, non marginalmente di moda); ma una manifestazione di evasione, logica naturale e diffusa. Era un bisogno di rompere gli schemi di una società corrotta e turbata da continui affanni di repressione e di violenza organizzate. Era una pressione silenziosa, invisibile, ma inesorabile. È tale ancora per chi l'accetta, per chi sta al gioco, per chi non vuol vedere con integrità di coscienza questa sottile rete d'inganni. Sentivo che non potevo opporre la violenza alla violenza, che l'unico scampo era l'evasione precisa e determinata dagli impacci di quella inesorabile rete.

Avevo abbandonato la scuola, a causa di fatti che ti racconterò più innanzi. Mio padre mi aveva tagliato i viveri e mi aveva detto che mi avrebbe cacciato di casa e che non avrebbe più dato un soldo, finché non

mi fossi rimesso a studiare e a lavorare. Ma mi bastava assai poco, per vivere. In casa, tornavo meno che potevo e mia madre mi dava sempre l'indispensabile (forse, mio padre lo sapeva); ma perché (e son cose che conosci quanto me) una parte del patrimonio di famiglia è mia, e mio padre ne era l'usufruttuario e l'amministratore.

A casa, non tornavo perché mi dava fastidio la vita domestica, detestavo la mia camera che la servitù metteva in ordine mattina e sera, il letto rifatto e pulito, le scarpe lucidate, il ritrovare i miei all'ora del pranzo della colazione e della cena, i loro discorsi monocordi e sempre gli stessi, malgrado le loro variazioni nel contingente e nel presente. Quand'ero bambino, erano costellati di stereotipati discorsi all'angelo custode e al babbo Natale o alla Befana, cioè alla tipica mitologia di ogni educazione infantile del mondo costruito dai borghesi; essi, questi santi giudici repressori di ogni esuberanza non controllata, mi vedevano e ammonivano costantemente, mi blandivano e mi minacciavano, non mi avrebbero più regalato nulla se non fossi stato buono, ma nel preciso modo in cui essi pretendevano.

Mi rendevo vagamente conto che per loro non avevano senso, non erano necessari gli atti di bontà che fossero stati fuori dagli schemi che essi mi proponevano; non valevano quanto quelli che, per essi, meritavano invece ogni premio.

Più tardi, man mano crescevo, sentivo e capivo anche che si parlava di tasse eccessive e del modo di non pagarle, del costo della vita, di rendite non riscosse, di fitti che non si riusciva ad incassare, di brava gente che, in un modo o nell'altro, aveva mancato di parola o aveva tradito l'amicizia di mio padre, di nuovi amici fedelissimi che valevano centomila volte più di quelli e, sottovoce, di guai degli altri, di malattie, di liti familiari, di morti, di disgrazie, di separazioni e di nozze.

A volte, sentivo anche parlare di politica. Su tutti gli avvenimenti di questa, sovrastava l'orrore di ogni anarchia e del comunismo, cioè — a parere di mio padre — dell'anarchia organizzata, la cui bandiera rossa, con l'emblema della falce e del martello, era poi, per me, così trasformato, la nuova e ultima metamorfosi del vessillo del corsaro nero, ossia della pirateria contemporanea universale. E, finalmente, mi accadde di vedere, con il

fiorire dell'adolescenza, ogni simbolo, ogni bandiera dentro un rigurgito di rivolta e di vomito; mi sentivo dominato da un'impetuosa rabbia e necessità di calpestarli e bruciarli tutti nella catasta di un unico falò, quei disgraziati gonfaloni di odio e di morte: l'uno valeva l'altro: mi era ben chiaro nel fondo del mio disgusto.

Ma, prima di giungere a questo, ne avevo avuti guai, confusioni, mortificazioni!

« Sarai promosso o no? Cosa fate a scuola? Perché non t'interessi di sport? *Mens sana in corpore sano* » oppure: « Il seme dell'uomo è sacro — mi ammoniva la cattolica mia madre, dalle frasi fatte, — ti raccomando di non sperperarlo ». Me lo diceva con stupida, materna, ottusa voce sommessa e apocalittica.

Il prete incalzava, con il ripetermi che il corpo è tempio dello Spirito Santo. « Un po' di Dio è salutare — diceva mio padre. — Ma Dio non c'entra con queste cose. Sei un precoce e mi rendo conto che, alla tua età, uno sfogo con una ragazza sarebbe già necessario: ti pulisce la mente per studiare meglio ».

Eran cose dette in segreto, che mia madre non doveva sapere. Tuttavia, scoprivo che mio padre glielo riferiva a parte; e così, del resto, faceva lei, per quello che mi riguardava e lui non sapeva o non doveva palesamente sapere: queste confidenze erano il loro modo di partecipare alla mia educazione, di premunirmi dagli errori della gioventù.

« È sacro un corno, il tuo seme — diceva inoltre mio padre. — Queste sono stupidaggini inventate dai preti e cui tua madre crede. Ci vogliono ragazze che non t'impestino e che non restino incinte, questo è ovvio: è più sano. Sei precoce e sei troppo giovane per queste cose e i comunisti, questi maledetti, sapevano perché hanno chiuso i casini. Per scardinare la società organizzata da secoli di esperienza. E i preti non l'hanno capito. Lo so, a sedici anni, spesso, il maschio è maturo per imparare a fare l'amore e la società non è preparata a darglielo: così nascono i primi mali, le prime deviazioni. È il momento più difficile, ma son cose che vanno disciplinate. Se ti prendessi qualcosa, dimmelo, che ti curo subito. Anche l'amore è come

il vino: va preso in misura giusta. Tutto ciò che c'inebria è male: ma, quando si agisce nel controllo della ragione, tutto va bene».

Non ne potevo più di questo soffocamento, di questa ragione.

A mio padre, che faceva il medico e che riduceva tutto al suo buon senso calcolato, preferivo mia madre, con le sue idee fisse e la sua religiosità conformista. Tuttavia, sia dall'uno che dall'altra, mi sentivo comprimere nella melma di una palude, nella quale mi veniva meno ogni respiro, e l'unica salvezza che mi offrivano consisteva nell'imparare a reggersi su quel fango di abitudini con scarpacce costose e spaventose, dalle suole grandissime, vastissime, le uniche che mi avrebbero consentito di non sprofondare dentro. Ogni verità mi appariva falsata e invisibile, nella nebbia che gravava sulla palude e dove mio padre e mia madre ripetevano le consuete cose, sempre più irreali e incomprensibili, parlando come in una eco.

Ero oppresso dall'angoscia, dal desiderio di morte e m'estenuava in lunghe pratiche di sogni e di amori solitari, e un nulla, anche un nudo classico, un quadro, un verso innocente bastavano ad accendere i desideri della mia fantasia e il mio morboso compiacimento narcisistico: questo folle godere di me stesso, fino alla sofferenza e alla disperazione.

Evitavo, dunque, di tornare a casa, non per orgoglio, ma perché la vita domestica, così com'era organizzata, nel suo sottile e infrangibile ordine repressivo, era la prima radice della mia rivolta, non ancora esplicita nemmeno a me stesso, non di ordine morale ma soprattutto fisiologico, di fisiologica intollerabilità dell'ambiente che mi devastava e aumentava la mia angoscia, la mia inappetenza delle cose.

Avevo fame e, al tempo stesso, ripugnanza del cibo ben condito e ben curato di casa mia e lo sentivo cattivo; lo ingurgitavo con istintiva voracità e urgere di animale sopravvivenza, ma non lo gustavo.

Così sentivo crescere in me un'inquietudine, un'incertezza profonda; la mia disappetenza dal cibo si trasferiva alla vita e più mi dicevano che la mia inerzia, il mio non far nulla era un incosciente perder tempo; più invece mi pareva di ritrovarmi in quell'inerzia, in quello star disteso lunghe ore sul letto, inseguendo fantasmi, sfogandomi sui fantasmi e riposando sui fantasmi. In sulle prime, essi mi aggredivano fervidi e insolenti e tumul-



3 - Albrecht Dürer: *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513)



4 - Albrecht Dürer: *Stemma* (1503 circa)

tuosi e poi si rarefacevano, si schiarivano, diventavano idee e soporifera visione di una realtà che, proprio perché non era più la stessa della mia prigione quotidiana, ma evasione, perfetta evasione, in un certo senso mi consolava. Dagli esempi della vita che detestavo e di cui mi sentivo prigioniero, mi richiamava a un altro modo di essere, nel quale, se non libero, mi sentivo tuttavia esistente senza pene e oppressioni e conati di vomito.

Non era meditazione, ma inerzia ed era tuttavia il principio di un diradarsi di nebbie e di un vedere di là dai fumi con cui esse mi toglievano il respiro; come se fossero fatte di fuoco e di gelo allo stesso tempo.

Debbo confessare, a mio onore, che la barba e i baffi e i capelli non mi crebbero abbondanti e incolti, perché molti altri facevano così; ma perché erano il sintomo della stessa malattia che ci stringeva tutti; e non era nemmeno malattia, ma la medesima inerzia necessaria alla terra di cui ero e sono fatto; come se l'avessero troppo arata e sfruttata per secoli, l'avessero investita per troppo tempo di concimi e di continui accorgimenti per renderla dominata nei suoi istinti e altamente produttiva: una terra sfibrata. Aveva dunque bisogno di restare abbandonata a se stessa, alla sua mera istintività.

In questo stato d'animo, in questo passivo stato di assorta contemplazione che durava da quasi un anno, mi trovavo, la mattina della domenica delle Palme, assorto nel sole, quattro anni fa, al mio solito posto, al sommo, presso la balaustra di Trinità dei Monti. Sbocconcellavo una pagnotta di pane bianco, che mi ero poco prima comperato e guardavo, solo guardavo, la gente festiva che passava o gli altri ragazzi che occupavano la scalinata.

« Siete come i gatti del Pantheon — mi aveva detto un giorno mio padre, con disprezzo. — State lì, al sole, e trafficcate abbandono e miseria ».

Sapevo che la sua rabbia era sofferenza e, in fondo, me la portavo con me la sua sofferenza e, a volte, pensavo che avesse ragione lui, che fosse egoismo il mio atteggiamento. Ma sentivo che, egoismo o no, era più forte di me: era questione di vita o di morte, costasse quel che costasse. Lì, in quel sole, mi sentivo anch'io un elemento qualsiasi nel flusso delle cose e degli esseri, e questo mi dava un lievito di liberazione; mi sentivo leggero e partecipe della gioia del mondo e di quanto mi circondava. I banchi dei fiorai, giù, sul limite della piazza sottostante, erano dominati intorno dalle

fronde d'olivo benedetto, ammicchiate sugli scalini, che la gente acquistava; e, nell'aria, dalla chiesa di Trinità dei Monti, sentivo il vago coro di una antifona pasquale: « Quis est iste rex gloriæ? Quis est... ? »; e ora mi giungeva distinto, ora spezzato dal vento. Un ragazzo color oliva nero, il somalo, poco lontano da me, metteva con cura, sul tappetino che aveva steso sul pianerottolo della scala, i monili d'argento che aveva fatto e che voleva vendere; altri, disseminati qua e là, facevano altrettanto, ma io li conoscevo appena, o lavoravano o chiacchieravano; e poi stavano ormai per venire anche i pittori con i loro orribili quadri. Sono i più malati di tutti, io lo sapevo; sono quelli che più si ingannano nel nulla. Io invece avevo la presunzione di non ingannarmi, ed era vero: io contemplavo e assimilavo la vita.

Niente mi avrebbe destato da quel pasquale torpore, se non avessi sentito una creatura furtiva sedermi vicino, toccarmi con la sua ombra, sfiorarmi le spalle e dirmi in inglese: « Brother, give me a piece of your bread. (Dammi un pezzo di pane, fratello) ».

Parlo inglese dall'infanzia. Lo parlava mio padre, lo parla mia madre, ho frequentato a lungo la scuola elementare inglese di Roma.

Compresi dunque facilmente la richiesta, spezzai senza esitare il pane e ne offrii la metà a chi me lo domandava. Mi volsi, sorridendo, senza parlare, e fu allora che, per la prima volta, vidi la faccia di Emily.

Era esile, gracile, perfino piccola, così, raccolta vicino a me, i capelli paglierini e lisci e il viso chiaro, cosparso di efelidi, delicato e il naso sottile; aveva delle ombre nere che parevano, qua e là, nero fumo. Lo erano, perché non era stata capace di accendere la stufa, quella mattina; ma son cose che allora non sapevo.

Aveva la mia età. Indossava una maglietta di lana azzurra alta fino al collo, i soliti calzoni di tela blu che ravvisavo dai ginocchi, piegati fin quasi addosso a me: mangiava e mi guardava candidamente indagandomi: « Ho fame — disse: — sono ancora a stomaco vuoto, stamane ».

Parlava la nostra lingua in modo stentato ma chiaro. Aveva preso a parlarla, dopo aver capito che ero italiano e che il mio inglese, invece, era, a quei tempi, ancora mediocre: « Te lo insegnerò io » disse.

L'accento, la voce, il sorriso, lo sguardo mi riempirono di ardore e di tenerezza.

Capii d'un tratto che stava per nascere in me un sentimento nuovo, impulsivo e inesprimibile, che la vita mi stava per dare una grazia; che non dovevo perderla; che avrei dovuto contrastare accanitamente tutto ciò che me l'avesse allontanata; che quella ragazza, d'un tratto, era il mio centro emotivo, ciò che mi mancava.

« Mi chiamo Emily — disse. — Emily Alder. E tu? ».

« Io sono la volpe cespugliosa » dissi, e sorrisi a mia volta, con naturale burbanza mascolina.

« Ah, ah! ».

Mi toccò appena, allungando due dita, le labbra; spostò i peli dei mustacchi che le coprivano in parte. Era lenta, contemplativa, spontanea.

Ne fui turbato e riottoso.

« Vieni con me? » chiese.

Così ce ne andammo, tenendoci per mano. Eravamo due ragazzi. Scendemmo le scale ritmicamente, quasi inventando una nostra danza. Era un giorno di grazia e di leggerezza pasquale. Ci avviammo per la Borgognona, ed ella cominciò a canticchiare un'aria di Bob Dylan.

Emily fu la mia liberazione.

Mi portò, la mattina stessa, nella casa dove abitava: era un curioso vecchissimo appartamento, le cui finestre davano su Campo dei Fiori; ma vi si accedeva da una via laterale, attraverso un groviglio di corridoi, di scallette brevi e discordi, dai gradini di pietra logora, di terrazzini interni.

La vecchia Roma la divertiva e il percorrerne quei labirinti, tenendomi per mano, quasi trascinandomivi, le pareva inconsciamente e probabilmente un gioco emblematico: senza dubbio me ne trasmetteva la suggestione con le dita inflatte nelle mie, libere di sciogliersi, quando lo avessero voluto, da quel leggero e fragile contatto, e tuttavia legate alle sue con l'aderenza inerte di un pezzo di ferro a una lucida calamita.

Shirley era la padrona di casa; un'americana sui quarant'anni che campava dando lezione d'inglese; inoltre le era riuscito di avere alcuni incarichi

di traduttrice alla radio e presso ditte commerciali italiane; subaffittava poi volentieri parte del suo appartamento.

Era donna pulita, psicologicamente una *hippy*, e i ragazzi che vivevano con lei erano senza pregiudizi ma puliti come lei; né li sceglieva a caso.

L'appartamento, più che arredato, emergeva da un insieme di cose utili e inutili, alla rinfusa. Le utili erano attuali e necessarie: il colapaste, per esempio, la pentola da brodo, la macchinetta del caffè, i piatti, i bicchieri e i tovaglioli di carta. Le inutili erano tutte cose salvate dal loro inevitabile naufragio, tolte da botteghe di ferri vecchi, se non da mucchi di spazzature: ferri da stiro rotti, elettrici e no, lampade, candelieri e candele di nessun conto: di vetro, di porcellana, di ottone, di alluminio e bicchieri e piatti, spesso scheggiati questi ultimi, ma dipinti preferibilmente con motivi di rose. La stufa a carbone, in un corridoio, quella con la quale Emily, prima di uscire e di trovarmi, quel giorno, si era imbrattata di nero fumo la faccia, era sormontata da un lungo tubo ruggine che correva lungo la parete, trovava un foro e finalmente s'infilava nel camino. Era protetta da un paravento di latta, verniciato di nero, a fiori dipinti: rose rosse e foglie verdi.

Nelle stanze vi erano ovunque letti, ma soprattutto stuoie e materassi, stesi sul pavimento e coperti da qualcosa, ora di pelle, di lana, di cotone a striscie colorate. E vi erano anche tre comodissime poltrone di gomma piuma, dai colori vivacissimi, rosso, giallo e blu; qualche sedia e molti cuscini, utili per accoccolarsi in terra.

Questo l'insieme di quell'abitazione.

Shirley era l'unica che disponesse di una camera propria, una specie di santuario. Le altre due o tre coppie, al massimo che, più o meno, ella ospitava, non avevano una stanza personale, si rifugiavano dov'era libero, dove faceva più comodo a loro e si sentivano a maggior agio: « Tutti i posti sono buoni — diceva Shirley, — ma non da me. Io devo lavorare per vivere e la mia camera, dunque, è inviolabile. Statene alla larga, se volete aver pace con me ».

Non che avesse segreti, lì dentro, ma era il suo ovvio rifugio e perciò, gli altri, in casa, lo chiamavano l'Eden.

Shirley sorrideva.

Gli alti capelli rossi le cadevano a boccoli e a riccioli sulle orecchie, ma non le toccavano le spalle. La faccia aveva pallida, e le labbra dipinte di un vivo rosso blu. Indossava, preferibilmente, vesti africane, colorate e vistose, importate a poco prezzo dallo Zambia, regalatele, per lo più, da amici di passaggio.

Faceva capo alla sua casa molta più gente di quanto sembrasse; ma vi vigeva una regola assoluta che le riusciva di far rispettare, senza difficoltà apparenti: silenzio, parlare sottovoce, se necessario, evitare ogni rumore; non dare ai vicini il minimo appiglio di fastidio, aiutarli se chiedevano qualcosa, passare il più possibile inosservati. Tollerava i piedi nudi, i sandali e le suole di gomma; ma non permetteva in modo assoluto l'uso degli zoccoli e dei tacchi di legno. Si poteva usare il grammofono, ma a toni smorzati; non amava si cantasse, tranne in sordina, qualche volta. Soprattutto di sera, non ammetteva in casa la presenza di sconosciuti e, per giunta, aveva un terrore viscerale degli *hippies* italiani.

Non era mancanza di generosità e di comprensione, ma diffidava della nostra sincerità di comportamento e sapeva che, se avesse aperto le porte a tutti gli italiani che le sue ospiti avrebbero voluto portare in casa (erano, in genere, ragazze di estrazione anglosassone) il gioco sarebbe diventato pericoloso e improduttivo, la sua libertà e tranquillità sarebbero finite e, presto o tardi, la polizia si sarebbe dovuta occupare di lei.

Shirley, in sulle prime, mi vide con diffidenza, quasi con malcelata ostilità, ma non dovevo essergli riuscito antipatico se, in fondo, mi tollerò. Si accorse che rispettavo con scrupolo le regole del gioco; mi fu vantaggioso dimostrare che parlavo abbastanza bene l'inglese e (la cosa emerse più tardi, ma allora non mi era nota e Shirley si era deliberatamente astenuta dal confidarmela) che ero figlio di un medico ch'ella aveva conosciuto qualche anno prima e che aveva curato una sua amica, deceduta nella clinica di Roma presso la quale mio padre prestava servizio quotidiano, come specialista.

Shirley, in quell'occasione, aveva apprezzato la sua cortesia e liberalità, tutti modi tipici di lui, soprattutto verso i clienti, specie stranieri: erano, in fondo, la sua convenzionale faccia professionale e mondana e non riflet-

tevano affatto i modi e la mentalità dei suoi rapporti familiari, sui quali, in fondo, si esprimeva più sinceramente, perché più istintivamente.

A parte questi dettagli esterni e contingenti, i quali avrebbero potuto essere perfino fastidiosi, Emily e io eravamo così infatuati di noi stessi da non avere letteralmente spazio per lasciarci disturbare dalle mediocrità, finché almeno non vi sbattevamo contro brutalmente la testa.

Ci contemplavamo a vicenda. Stavamo ore e ore accoccolati vicino l'uno all'altra, in silenzio, o presi da subitanea animazione d'interessi, per una musica (allora, ballavamo a cenni, inventandone i passi), o per un libro, o per la scoperta di un valore che ci commuovesse; ma la vicinanza reciproca ci bastava così intimamente che non sentimmo, a lungo, nessuna particolare esigenza di abbandonarci ad altre esperienze: in quei giorni miracolosi, ci furono più che bastanti il ritmo del nostro respiro e il godimento della felicità del nostro incontro.

Mi ritrovai, dunque, casto senza sforzo e come non lo ero stato dal termine della mia infanzia, da quando cioè ero diventato un cupo e inquieto animale, oppresso da torbidi istinti.

Tanto fu intenso e rivelatore il mio incontro con Emily e fu immediato il sentimento che ci legò in una reciproca necessità di fascino e di solidarietà, altrettanto fu lento il nostro fisico abbandono reciproco.

Certamente eravamo attratti in profondo l'uno dall'altra, ma proprio questa profondità ci tratteneva dal pericolo di sciupare, con qualche cosa che non fosse altrettanto ritmico e stupendo e che soprattutto non fosse crudeltà di abbruttimento, la scoperta spontanea e l'ebbrezza dei nostri corpi.

Nel buio della casa di Shirley, in quei primi giorni, per la più parte del tempo, ci contemplammo; fummo molto simili a due pile elettriche che dovessero caricarsi di reciproca energia. È un paragone povero, lo so, non calza sul piano tecnico, ma, poiché non sei un tecnico, certamente hai capito cosa voglio dire con esso: non ci caricavamo a vicenda di una qualsiasi energia, ma di quella energia comunicante che è appunto l'incontro d'amore, che nasce sempre dall'imponderabile e si conclude nella fisica gioia dell'imparare a donarci l'uno all'altra.

Il momento perfetto di quei giorni accadeva quando io accarezzavo i capelli lunghi e slavati, biondi fin quasi al bianco, di Emily, e che reagivano a scintille, come un metallo, sotto le dita. Emily, a sua volta, con l'indice, mi sfiorava le labbra, mi toccava i mustacchi spostandone i peli, e poi accadeva la vigorosa ed estenuante tenerezza del bacio.

« Sai — mi disse Emily —, ti conosco da un pezzo. Ti ho riconosciuto, non appena ti ho visto, eri tu e per questo ti ho domandato il pane, il quale, però, nella mia visione, mi pareva diverso da quello che tu stavi mangiando e non saprei descriverlo; per il resto, eri tu e il posto era quello che avevo visto: la Trinità dei Monti. Ma, in America, a New York, in quella stanzaccia di New York, dove mi trovavo, come avrei potuto sapere che quella era la Trinità dei Monti? Eravamo i soliti, a casa di Jane, nel villaggio, fumavamo in silenzio, al buio, tranquilli, le solite paglie e io ti vidi: preciso, tagliato contro il sole e le pietre, eri tu senza ombra di dubbio. E poi ti rividi, ti riconobbi qui e mi passò, d'un tratto, tutta l'angoscia e mi resi conto che in tutti i mesi scorsi non ho fatto altro che cercare te, e non lo sapevo ».

Emily parlava adagio, con lunghe pause e poi, a scatto, non appena aveva ritrovato nella memoria ciò che voleva dire; e parlava sottovoce, come se raccontasse un'intensa miracolosa fiaba. Il suo corpo era gracilissimo e delicato, come i lineamenti della sua faccia, e si abbandonava a me, tremando. Io la raccoglievo appena, senza sensualità, come uno che avesse paura d'infrangerla e mi effondevo a baciarla e ad accarezzarla, ma in assoluta purezza e le raccontai ben poco di me e, in parte, le cose che ti ho già scritto.

« Poi vidi — continuava Emily — una spiaggia meridionale e una fila di alte palme che il vento scuoteva appena ed erano tutte del tempo di Pasqua. Poi, non ricordo più cosa sia accaduto: la visione scomparve e mi ritrovai nella casa di Jane, a New York ».

Il racconto di Emily, il suo parlare che era sempre leggero e lievemente invasato, mi davano uno strano senso di sicurezza, di tranquillità, di distacco da me stesso. Mi rendevo conto che l'amavo ma che non potevo ancora

consumare il mio amore con lei perché lei era pura e io no, perché io ero avvolto nel mio ormai cupo senso di colpa.

Tutto ciò non era Emily, così leggera e trepida e accesa di me. M'impressionava il fatto che io non l'avevo mai sognata, che non avevo mai preveduto il suo incontro nella mia esistenza, mentre ella lo aveva così chiaramente, quasi telepaticamente (a quel tempo, credevo così; oggi, so che non è così), presentito e previsto.

Emily aveva un paio di mesi più di me, ma, in fatto di esperienza era certamente e di gran lunga più evoluta, matura ed esperta; anche se, per certe altre cose, si sarebbe detta infantile, eccessivamente, ostinatamente bambina: nel suo non mai ammettere, per esempio, la presenza del male.

Per Emily, il male non esisteva, né in lei, né in nessuno che la circondasse: la sua confidenza alla vita era totale e disarmata e perciò anche la sua libertà e liberalità e tolleranza non avevano limiti.

Questo modo di vivere era il suo credo e non era passivo, perché era capace di scelte precise e responsabili; ma, per lei, molte volte, equivaleva a perfetta responsabilità quello che, per altri, coincide con la perfetta irresponsabilità.

Per Emily (tanto per dare un altro esempio), esistevano molti tipi di pudore. Era capace di non capire un qualsiasi lazzo sconcio e di arrossire fino al margine dei capelli, se, per caso, le fosse venuto fatto di intenderlo. Al tempo stesso, con la medesima facilità con cui si teneva addosso camicia vestaglia e scialle d'inverno; d'estate, col caldo, non aveva nessun ritegno a comparire nuda, di fronte a chiunque. Non sapeva cosa fosse il doppio senso, parlava di qualsiasi cosa con la massima disinvoltura, usando, con la grazia dell'innocenza che le era propria, i termini più empì e anatomicamente sfacciati che si possano conoscere.

Tale semplicità dava corso a facili e grossolani equivoci; ma Emily poteva permettersela; e, fra l'altro, non aveva il senso del denaro e, dentro certi limiti plausibili, nemmeno quello del tuo e del mio (se non altro con coloro che amava, con cui divideva qualcosa) e, meno di tutto, conosceva la venalità.

Emily amava l'eleganza dei suoi stracci decenti e puliti e non li avrebbe

cambiati per tutto l'oro del mondo, sia che avesse dovuto andare in una reggia come in una catapecchia. Amava, se le accadeva di averne, i profumi rari e, soprattutto, i bei fiori (ma non si sarebbe mai assunta la responsabilità di coglierne uno dalla pianta, gliene mancava il coraggio); e però non sentiva, letteralmente non sentiva, il tanfo delle fogne della vecchia Roma, nei giorni di scirocco, quando il Tevere è basso; né l'odor del pesce tra i banchi di Campo dei Fiori, né la puzza di piscio di gatto, nei vicoli circostanti, tra le case decrepite: per lei, ogni cosa era ostinatamente piacevole, se non bella, ricca di un aspetto vitale, positivo e interessante.

Era aperta a tutte le esperienze, sempre pronta ad assumerle; ma le affrontava in modo tale che niente la sporcava.

« Faremo l'amore — mi diceva sottovoce —, quando sarai libero dal tuo passato, ed esso non sarà più la tua suggestione ma solo il pigro bozzolo da cui ti sei sviluppato e staccato. Non hai mai letto la storia del peccato originale, nella Bibbia? Ebbene, noi siamo la prima generazione umana che, se lo vogliamo, può rendersi libera, veramente libera, dal peccato originale. Ma la fede di volere veramente questo sta in noi, solo in noi ».

Per lei, la Bibbia era tutta una favola sacra, ne raccontava le storie singolari, quali le aveva imparate presso gli amici quaccheri o da sua madre: erano storie di uomini e di animali che vivevano in una terra ostile e in un paradiso perduto ed erano tutte, più o meno, legate all'avventura dei suoi avi padri pellegrini, giunti al porto di Plymouth nel dicembre del 1620: ma, per Emily, queste vicende non avevano tempo, erano tutte nella preistoria e le raccontava così: a volte le scandiva ritmicamente.

Non so, dunque, quali fossero state le sue esperienze, in America; so che aveva amato un grande negro e che poi, lui, era fuggito con una della sua razza, disprezzandola. E lei ne aveva sofferto, aveva pianto, si era ribellata al suo paese e poi anche la fuga di Jerry, il negro, era diventata, per lei, una fiaba, come le storie della Bibbia e, per questo, un giorno, mi aveva visto, mentre fumava marijuana, nella casa di Jane. Una sua amica era venuta in Italia e anche lei, allora, pur di lasciare il paese, l'aveva seguita. Ovviamente, suo padre, richiestone, aveva trovato opportuno utile e istruttivo il viaggio e glielo aveva pagato.

Emily era dolce, persuasiva, trepida e tepida nell'effusione del suo raccontare. E diceva che era vero che ero una volpe; ero una stupida volpe cespugliosa, perché avevo le idee confuse e non mi rendevo conto che la mia vita era, invece, chiarissima, si era svolta preordinata in un disegno misterioso.

Finalmente, ai primi di maggio, venne la sera in cui ci trovammo soli nella mia soffitta e, allora, ci conoscemmo nel pieno, compiuto senso biblico della parola, fummo marito e moglie.

Ma il mio stupore e la mia emozione furono pieni, fino al punto da darmi un tremito nelle ossa, fino a piangere, quando alzandomi ignudo dal letto e passando davanti allo specchio del bagno di Ottaviano, mi vidi chiaro, sul braccio, sotto il segno del vaccino del vaiuolo, il dimenticato tatuaggio che uno zingaro mi aveva fatto quasi per forza, dopo che ero stato alla visita militare, dove mi avevano riformato per influenza di mio padre e per insufficienza toracica. Il tatuaggio mi era costato tremila lire e, nelle foglie di una palma, intrecciate a modo di cuore, chiudeva due lettere: « E. e A. ».

« Vuol dire Eterno Amore — mi aveva detto, quel giorno, lo zingaro. — Tu sarai benedetto da un amore eterno ».

« Emily Alder! » mi dissi allora, con estremo stupore, come uno che scopre una radiosa sua verità, nel profondo del suo abisso; fissavo il tatuaggio, chiaro e riflesso nello specchio.

« Emily! — dissi appena. — Guarda! ». Fui sopraffatto dall'emozione e piansi tra le sue braccia come un fanciullo che si libera finalmente da tutte le proprie miserie e dalla stessa sua fanciullezza.

« Ci siamo, — Emily disse, allora. — Te l'avevo detto che eravamo nella verità ».

TRE POETI GRECI DI OGGI

di

Margherita Dalmàti

Intorno alla seconda guerra mondiale l'influenza della poesia anglosassone — accanto alla grande lezione di Kavàfis — predominò sulla poesia greca moderna, spostando l'influenza francese.

I testi raccolti in questa scelta possono essere considerati come rappresentativi delle tendenze principali della poesia greca nell'ultimo decennio.

La voce di Antonio Decavalles viene direttamente da fonti purissime; nato nel 1920 nell'isola di Sifno e laureato in Legge e Letteratura Inglese, Decavalles trovò fin dall'inizio la propria strada, che poi trascorse appartato e in silenzio lontano da ogni pubblicità. La profonda conoscenza dei Greci aggiunta alla lezione di Kavàfis, e la stupenda sua versione dei *Quattro Quartetti* di Eliot da lui anche commentati nel 1948, gli servirono come base alla propria lirica, in cui il tetro clima di fine guerra — la quale guerra terminò in Grecia soltanto nel 1949 — contrasta mirabilmente col sacro impeto della vita.

T.S. Eliot, Allen Tate, Dylan Thomas, i Greci, i Latini, Dante, la Bibbia, i Canti popolari della Grecia s'incontrano in questa poesia, spesso intrecciati nei suoi versi alla maniera di Ezra Pound; una poesia dell'ultima sua raccolta del 1970 è intitolata col nome del poeta americano Robert Lowell. Decavalles vive dal 1954 in America dove è titolare della cattedra di letteratura inglese presso la Fairleigh Dickinson University di Madison in New Jersey. Con i poeti americani dei quali si sente consanguineo, Decavalles condivide l'avversione per la nostra civiltà meccanica.

Note del poeta per la sua poesia « Arcano sanguinis humani »: « segreta sostanza del sangue umano » dal Primo Libro di Paracelso *De generationibus rerum naturalium*, dove dà consigli per la preparazione del « Homunculus », un piccolissimo essere umano « spirituale ».

La poesia attinge alle *Metamorfosi* di Ovidio e alla *Divina Commedia* di Dante. Il Secondo Libro delle *Metamorfosi* narra le avventure di Giasone; il Quarto Libro narra quelle di Perseo; e l'Ottavo Libro narra le avventure di Icaro.

Questi esploratori dell'antichità sono i precursori del nostro astronauta.

Tale anche Dante, nell'ascendere dalla Selva Oscura dell'« Inferno » alla Candida Rosa del « Paradiso ». Nel suo poema, Dante sale alla fine le sfere celesti delle virtù, dalla Luna sino all'Empireo.

Con Dimitri Papaditsas si tocca il punto estremo di un'espressione moderna. « Negli ultimi vent'anni — scrive il poeta — con la notizia di Hiroshima, il telegramma dal Cape Canaveral, i missili spaziali del Kamchatka, è avvenuta una tremenda dilatazione del presente verso l'avvenire. Ecco perché la poesia in tutte le sue forme e generi è attuale e nello stesso tempo, si direbbe, profetica ».

Nato anche Papaditsas in un'isola, a Samo nel 1924, porta nel sangue quell'elemento fluido e magico della distesa marina, che tiene sospesa la sua poesia in un'atmosfera di vibrazioni. E forse nessun altro lirico greco sa cantare, come lui, l'arcana e impetuosa forza dell'amore.

Papaditsas studiò Medicina e fa il medico ortopedico nella città di Kalamata in Peloponneso.

Come a Decavalles dobbiamo la migliore versione da Eliot, così Stefano Rosănis si presenta oggi come il miglior traduttore di Ezra Pound in Grecia. E fu proprio questo maestro, insieme a Kavăfis, che indicò la strada a questo giovane poeta.

Rosănis nacque a Calcide di Eubea nel 1942 e studiò Fisica Elettronica; risiede ad Atene. La sua poesia scarna e lucente viene animata, diremmo, da un soffio di vento caldo. Ai problemi del suo tempo egli oppone una realtà, che va però oltre la nostra realtà, fino a diventare una specie di mistificazione: i vocaboli risuonano così più veri.

TRE POETI GRECI DI OGGI

Versione di
Margherita Dalmàti

Antonio Decavalles

AUTUNNO NORDICO AVANZATO

*Veloce la palla dell'occhio trascorre
cerca le dimore
urta sopra una forma
sudicia striscia bianca
nuvoletta estatica ficcata
nella morta caverna dell'erba.*

*Il cavallo solitario. Nessun mai
gli parlò di solitudine
e non la conosce. Neppure quanto
del piombo del firmamento regge
sul dorso; e sta spensierato.*

*Il suo occhio l'ha troppo lontano
perché tu possa vedere quale sguardo confida
alla siepe assonnata, ai mucchi
di immondizie, all'umido giallo
sonno delle foglie, allo sparviero*

*in mezzo al cielo
da l'investigazione petrificata,
al fiume immobile dalle
geometrie bidimensionali
ai parallelogrammi disabitati
con memorie pittoresche
di finestre e di porte.*

NEGLI ULTIMI GIORNI D'AGOSTO ⁽¹⁾

*Negli ultimi giorni di Agosto
entrando dai promontori
con branchi di gigli ricciuti
promesse di morte acqua
arriva il Pastore Nordico.*

Bruno

*alle labbra gli canta
il flauto e scricchiola
lo scafo indovino,
freccia all'arco degli orizzonti,
segnale di pressione e di costellazioni,
l'albero inebriato che
trasporta le radici
da l'una all'altra profonda
cavità di perdizione. Il ponte
e il bordo sono i luoghi
d'amore per il mare.
Splende il cuore al di sopra della mente
quando essa nega la vecchia
memoria per quella nuova*

⁽¹⁾ Nota del traduttore: È la prima parte di una lunga poesia intitolata *Akis*, altro antico nome dell'isola di Sifno.

*e i cuori tremanti delle isole
si colmano di schiuma.*

*La visione
sollevata, tanto appesantita
da tempo e da inverno,
del giardino nato dalla sua negazione,
la visione impietrata del giardino
prima del tempo,
l'uscita senza il ricordo dell'entrata,
il guadagno della perdita come
germinazione nella distesa del deserto,
l'acqua de l'anno di siccità
nel pozzo asciutto
concezione nell'utero del sudicio
che solo col suono sa cullare
il rinsecchito vigore dell'albero.*

FORSE NULLA AVRÀ DETTO

*Forse nulla avrà detto il dio
in quei sei giorni, nulla
avrà meditato. Gli elementi
vennero da soli e presero la forma
della sua fame e della sua sete,
diventarono quel che gli occhi,
le dita, il calore del suo corpo
desiderarono.*

*L'universo non può pensare
non ha questo tormento,
non sa che esso è l'universo,
non sa se esiste. Soltanto c'è,*

*si muta, per essere di nuovo. Non viene
frustato da parole, non è diviso
da soggetti e oggetti
non è mosso dal verbo,
non gli ferisce la bocca
il morso delle frasi.*

*Con pieno suono, con puro silenzio,
inaudito oltre il labirinto
del nostro orecchio, la bestia l'albero
il mare il vento
perfino l'astro
esercitano l'indeterminato.*

*Soltanto noi ci svegliamo un giorno,
e sempre tardi, per trovare come
tutto fosse parole, i battiti
del cuore, i sogni,
perfino il silenzio: spese
per cucire inadatte vesti al fluire
e imprigionarlo. Scarafaggi
e vermi le parole ci hanno rosicchiato
tutto il tempo dell'essere.*

ARCANO SANGUINIS HUMANI

*Tappare ermeticamente in una fiala
sperma di maschio e lasciarlo marcire
per quaranta giorni; ed ecco, uscirà fuori
specie di vita nuova trasparente
forma umana.*

*Profezie
di Ovidio, di Apollodoro, di Paracelso.*



5 - Albrecht Dürer: *S. Gerolamo nella cella* (1514)



6 - Albrecht Dürer: *Erasmus da Rotterdam* (1526)

*Fare attenzione alla ricetta e osservare gli ordini.
Li osservammo, e per lungo tempo
in vasi ermeticamente chiusi
lo allevammo con sostanze segrete
e uscì creatura nuova. Con sapone abbondante
gli abbiamo tolto d'addosso madre e nascita,
la terra, il peso; spogliammo l'uomo
dall'umano. Gli abbiamo dato ad annusare
una veste dell'Aldilà, e davanti
ai suoi occhi abbiamo mosso perché brillasse
perla meravigliosa la Stella Cadente.*

*Gli abbiamo promesso
un mesto vulcano e amorose
la Medusa sporgere seducente
da una finestra della luna,
una pecora dal vello d'oro
in una montagna di Afrodite,
e una candida rosa.*

*E chiuso ermeticamente
con le braccia incrociate nelle ali:
10, 9, uscì dal Labirinto,
8, 7, salpò da Iolcò
6, 5, si mosse da Serifo,
4, 3, sboccò dalla Selva Oscura,
2, 1, spiccò il volo dal Cape Canaveral,
e via!*

*I consigli: attento al Boote,
lontano dal Carro; dalla Spada di Orione.*

*Eccolo, in mezzo al cielo, negli occhi sperduti
del pescatore, dello zappatore, dell'aratore,*

*ed eccole laggiù, Samo, Delo,
Paro e Calenno.
Via le Vecchie Forchidi; via le Ninfe.
A destra Lemno dagli amori assetati,
a sinistra Samotrace dai segreti di Persefone.
Alle Simpligadi regalò una colomba,
le ciminiere delle fabbriche,
e la bocca insaziabile del grattacielo;
e su, bravo! i remi sopra l'onda del cielo.*

*I sette peccati trafisse col rampone,
le Orse fredde, il Cancro scottante,
e poi il primo porto: madreperla
in mezzo al petto della notte.
Più in alto, in fila, la Speranza velata,
la fiamma dell' Amore, il bianco della Prudenza,
il rosso della Rassegnazione, l'argento della Giustizia,
e ancora più su il cristallo della Saggezza,
le Stelle Fisse, il Primum Mobile, l'Empireo,
tutto per la sua falce di diamante.
Et quæ iactatis tetigisset...*

*La capsula l'abbiamo pescata al largo.
Sembrava una trave di una vecchia « Argo »,
un'ala appesantita dal sole
in braccio ad un petalo di rosa immacolata.*

*Abbiamo trovato anche la testa di una statua,
in silicem ex ipsis visa
due occhi di corallo senza sguardo, una ferita
da arco dorato. Volto non si è trovato.
L'anatomia soltanto del metallo; i ricambi del sogno.*

Dimitri Papaditsas

DAL FONDALE

*Bello è il trionfo, ma quanto dura
Fin quando la primavera con i suoi prodigi
Fin quando l'attrazione del mezzogiorno e i segreti dell'acqua
Se ne andranno da noi? siamo corpi da mani e labbra
E desideri invincibili; corpi oranti*

*C'è nel centro di questi sogni sferici la mente
Piena di sostanze sconosciute che sanno di fiori
E giovinezza; che diventano suoni armoniosi e a volte rumori
Simili a quelli di un albero che ondeggia frustato dal vento
O dal fuoco*

*Nel soffio dell'amore polvere il corpo
Odora e si divide in due; cerca
Con smania erotica di unirsi; la sua giovinezza intanto
Freccia si leva in alto splendente
Lassù vien guardata da occhi estatici
Voci di ammirazione dal fondale smisurato dell'uomo
Si alzano
Ed escono spingendosi dalle labbra
Come dall'unica porta di casa incendiata
Spaventati e infelici gli abitanti vanno via.*

DISCENDENZA

*La gioia dell'amore
Con le voci di primavera e con i viaggi del brivido
Si offre alla quotidiana
Tristezza del corpo*

*I risvegli subitanei dei sensi
Col proprio istinto si allontanano e tornano di nuovo
Come sciami di api. Il ritorno e la pena del percorso
Parlano della loro divina discendenza*

*Si preparano i frutti
Il loro sugo è musica e mentre aumenta
Un fuoco placido brilla
Ci trapassa e sempre movendosi
Va più lontano dalle piogge
Più su dalla sete degli occhi
E dal corpo dell'acqua
E sempre il fuoco placido ci riscalda la mente*

*E quando i salmi della mente si muovono sopra i volti
Come lo splendore dell'astro sulle acque, di lontano
Dal respiro del primo giorno si distingue
La destinazione di questo mondo.*

L'AVVENTURA

*Il ritorno da un'isola empie la quiete di preoccupazioni
Perché nell'isola uno può misurare il mare
E trovarlo sette volte più grande del buon umore che porta l'amore
Benché non vi si trovi l'erba di pace, basta soltanto che ci sia
Il cielo dell'amore, pochi brandelli di preghiera appesi
Dal nostro corpo pieno dei prodotti del pentimento*

*Il febbraio ci morde; appena pochi istanti fa
Diede da bere alle serpi, e i vermi mangiano di dentro il tronco dell'ulivo
E lo sguardo osserva, si spezza sopra le persiane
Porta di fuori il lentischio
Si corica sui letti, entra nella mezzanotte del forziere*

*Trova vecchie lettere e le legge, guarda le fotografie
Uccelli e insetti d'estate fa uscire da esse
Ma non risponde a nulla; in questi momenti è preferibile
Sdraiarsi sul letto e aspettare nella notte il Dio
Oppure leggere nelle grandi profondità
Il cielo stellato sopra le scaglie di una perca.*

ALTRI MODI

“ con modi simili viene guadagnata
l'eternità ”

PAPATZONIS

*Altro modo per guadagnare l'eternità è
Lasciare il venticello soffiare su l'ultima scintilla
Del momento in cui tu fissi il ragno che ti fissa
E tutto istinto, importante di fronte al dubbio
Cogli veloce da ogni giardino piante perfette
Cui dà rigoglio il fiorire*

*Altro modo è la vista, la cateratta, il viavai
Delle onde autunnali sugli scogli subacquei dei passanti
E ancora il viavai del fatto della morte e della nascita
Lustrante in ogni oscillazione che
A volte simile alla realtà specchia tutte le cose:*

*Un orologio consumato dai suoi battiti
Rocce e occhi avvolti in salsedine e respiri
E difficoltà di esprimere il contatto e l'unione
Che pesa sul misurare del resto o dell'avanzo della vita
Altro modo per guadagnare l'eternità è
L'eco del silenzio bruciarti il bianco plasma
Che hai fatto secoli a raccogliere*

*Raccoglierlo di nuovo
Altro modo è nascondere da chi ti sta davanti
Quel che per fuoco e per cenere balenò
In caverna e in cielo.*

Stefano Ros anis

GIUDICI

“ This wind is the King’s wind,
this wind is the wind of the Palace ”

*Questo   il vento del re
A chi lo debbo dare
Come lo pu  contenere la mia casa
Senza i suoi alberi
Che cosa la Morte mi abbia lasciato vedere
Solo la neve bianca e le ali
E la lama affilata sopra i tetti
Dentro la roccia che mi separava
E parlava
Sempre parlava a voce alta nel mio sonno
A ingannare la campana e i miei occhi abbassati*

*Questo   il vento del re
E brucia nelle ore mattutine
Butta il viso a terra
Viene sbattuto dal vecchio tempo inutilmente
E piange
Case e terra e acqua
E sguardi rivolti*

*La mia strada che andava tranquilla
E fuggiva piaga sotto i miei piedi
Piaga nelle mani in cerca
A indovinare con la voce inaspettata
Nel mare
E il mare gonfio
Bastimenti obliqui in mare sterminato
Prendere
Prendere con noi l'unghia arrugginita
Che si apra a guisa di notte
Come i tuoi occhi nella notte
Come il peccato
Quando scendeva dal mio cuore —*

Confessione

*Confessione e dolore per questo vento che
è del re*

*E nessuno lo vuole più
E sono ormai radunate le ore che lo legavano
Il vento che era del re
E venne parlando incantevole
Anime e dardi
Il vento il vento del re.*

RITORNO IN PATRIA

*Ho ripreso le vecchie abitudini. Mi siedo per ore a incollare giornali sulla carta.
Così a caso.
È l'unico modo che insiste a esprimermi, se finalmente limitiamo soltanto qui la mia
ansia.
Perché, come dovrete sapere, una poesia non comincia affatto in modo facile; e soprattutto non finisce... Il suo esito è dubbioso fino al sospetto; come una contesa*

tra persone di diverse mentalità; come due che parlano e non conoscono la loro voce.

Comunque io non vedo il modo di commuovere, voglio dire, diventare persuasivo. Tutte le cose, perfino quelle più piccole, come per esempio la nostra vita, hanno un tal calore che mi spaventa. Appena tendo la mano, le posso toccare; ma non oso. Se voi per caso alzate una pietra vi troverete il mio volto. E questo è che mi spaventa di più.

E so che dovendo raccontare una storia d'amore non ci riuscirò. Bisogna avere una tale familiarità con la morte; e poi io so bene che nulla avrò da guadagnare girando sempre sulle stesse cose.

Così son rimasto solo. Un uomo maturo ormai per far ritorno.

E ancora non so che cosa sarebbe la mia vita senza l'esilio. Vero è che ho lavorato sodo e troppo mi stancai allevando la mia anima per il giorno del massacro.

E adesso che son pronto, o quasi pronto, ora che non resta altro salvo un segno, sto qui a ripensare da capo:

Può darsi che non fosse un esilio per tanti anni, può darsi che lo abbia creato da me, come quando ti metti a coltivare un giardino per evocare la campagna...

Però, lo ammetterete, non è il momento per tali significati.

Domani dovrò far ritorno; davvero, come torna un esule?

Domani dovrò tornare e sperare come il condannato nel giorno del ritorno. Far vedere le mie mani perché gli amici vi leggano vecchie battaglie — ma quando furono date? Sogni appesi ai muri come oggetti di necessità.

Domani debbo tornare e capire parole mai comprese. Armi che non mi sono mai servite. Ombre e preghiere girano nel mio cervello.

Nessuno ha mai pensato che tutto questo può essere un nuovo esilio...

*Non vi illudete se parlo con tanta passione
nel fondo sono anch'io come voi una triste*

*storia senza importanza, una macchina fermata
all'ora precisa senza molte formalità.*

*Non fate caso se io parlo; forse posso aver sentito nostalgia
come voi, e aver rubato il cuore del prossimo.*

Ho riso e sfigurai il mio viso perché non ho trovato altra vendetta a darmi soddisfazione.

*E la vendetta è mia, tutta mia, ora che rigiro e mi domando. Si rompe finalmente
questo vetro, quando si rompe?*

E la vendetta è mia ora che diventarono inutili le armi perché non vedo intorno nemici.

E cerco di accendere un fuoco scrivendo poesie.

*Soltanto dimmi, tu: che cos'è la solitudine —
che cosa uccide di più: il mondo
oppure lo sguardo che lo vede*

IL PALINSESTO DELLA RETORICA

di

Angelo Jacomuzzi

«...Dante si è servito di un modulo a lui familiare, in modo specificamente adatto a una situazione o a un personaggio particolare... ricrea un particolare modulo stilistico restituendone la forza originaria... Esempi sorprendenti di quell'originalità *à partir du connu* caratteristica del vero genio, che rilegge il palinsesto della lingua! ».

Le citazioni dallo Spitzer, che si leggono nel saggio sul canto XIII dell'*Inferno* ⁽¹⁾, ma che accennano a una costante del poema dantesco, da un lato rinviano a ben note posizioni teoriche intorno alla natura della lingua e dello stile, dall'altro implicano un punto di vista sistematico nella descrizione e nella valutazione dell'intervento del Dante della *Commedia* sul materiale della tradizione retorica.

La lingua come « cristallizzazione di una forma interna », i caratteri stilistici come analogo formale di un particolare e irripetibile stato dell'animo (« Vi è qui una corrispondenza tra frase involuta e sentimento involuto, tra frase semplice e sentimento candido — un cambiamento della forma delle frasi secondo la forma dello stato d'animo » si legge qualche pagina sopra il passo citato ⁽²⁾), un'idea del linguaggio poetico come espressione libera dalle

⁽¹⁾ Cfr. *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Firenze, 1964, vol. I, p. 236; il saggio originario dello Spitzer, *Speech and Language in « Inferno XIII »*, si legge in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, pp. 544-568.

⁽²⁾ *Lecture dantesche*, cit., p. 233.

convenzioni formali o perché non ancora genericizzata e depotenziata nella stereotipia o perché capace di impadronirsene e recuperarla appunto nel momento della sua genesi espressiva, della sua « forza originaria »; ma a questi presupposti generali la metafora del « palinsesto della lingua » aggiunge una precisazione veramente radicale e conclusiva, nell'affermazione che il risultato più alto dell'intervento poetico sta nell'abolizione di tutti gli artifici e della loro riconoscibilità, nella conversione dell'operazione artistica, e per ciò mediata, in attività linguistica immediata.

Il punto di vista del lettore e critico Spitzer, dunque, di fronte all'enorme e multiforme presenza del materiale della tradizione retorica nella *Commedia*, pur con tutti gli scarti e le cautele d'un lettore sensibilissimo e d'un critico attento alle vicende e alle ragioni dello stile, tende essenzialmente a costituire questo materiale nella figura d'un tesoro inerte e passivo da attivare e mettere in circolazione attraverso un uso nuovamente motivato da situazioni e personaggi e pertanto innovatore, che si espliciti in un'operazione trasfiguratrice che cancella e trascende la convenzionalità delle formule tramandate e dei « vecchi schemi » rendendoli irriconoscibili come tali nella irripetibile spontaneità e adeguatezza dell'espressione. Si apre così per un verso la prospettiva romantica e vitalistica, piuttosto che critica ed estetica, di un possibile perenne ringiovanimento dei dati della tradizione, mentre si chiude per l'altro quella di un possibile sfruttamento di tali dati proprio in quegli elementi di cui lo spessore della tradizione li carica, di conoscenza e misconoscimento, di giudizio e mistificazione, di espressione e censura, di valore e disvalore, nell'ambito di una nuova e diversa strutturazione letteraria. Si tratterebbe, insomma, d'un procedimento di motivazione, riscatto e, al limite, di mitica *naturalizzazione* che prescinde dalla *natura* specifica del dato retorico tradizionale, dalla artificiosità e convenzionalità istituzionali che la coscienza poetica quanto più è vigile e vigorosa nella sua originalità tanto meglio avverte recepisce e valorizza come tali.

La questione è d'importanza decisiva per la decifrazione della *Commedia*, delle sue intenzioni, dei suoi « sensi » e dei suoi procedimenti operativi; ma non può essere impostata per definizioni preliminari, per schemi astratti senza rischiare una semplificazione deformante e una generalizzazione inuti-

lizzabile. Le stesse dichiarazioni dello Spitzer sopra citate non hanno, come altre volte accade nelle sue pagine, il carattere di una dichiarazione programmatica di metodo, ma nascono, estendendosi poi ad altri passi danteschi, dall'analisi di un testo come il XIII dell'*Inferno* e precisamente per la zona in cui campeggia la figura di Pier della Vigna, che è tra le più fitte d'implicazioni retoriche, di sovrapporsi di fonti, di formule segnate da un altissimo grado di convenzionalità.

I caratteri di convenzionalità e artificio che segnano per larga parte l'incontro col protonotaro imperiale s'impongono come la condizione preliminare d'ogni lettura e interpretazione con una forza e con una sistematicità che l'indagine critica e il confronto dei testi ha ancora recentemente arricchito di nuovi dati e ha meglio lumeggiato come la precipitazione e il segno emergente, in questo luogo della *Commedia*, di una presenza diffusa, e memorabile per alcune analogie e coincidenze, dell'*exemplum* di Piero, soprattutto dell'epistolografo, nell'opera di Dante, dalle *Epistole* alla *Monarchia* alla *Commedia*. Su questa premessa, l'esegesi più recente si caratterizza e differenzia nella determinazione della funzione che tale convenzionalità e artificio svolgono nell'ambito complessivo dell'episodio.

Le strutture dell'artificio retorico possono così apparire, anzitutto, come strutture della *caratterizzazione storica* del personaggio, con una destinazione non solo documentaria, ma rappresentativa e rivelatrice d'una personalità collocata nel suo mondo, nei suoi uffici di giurista, nel suo magistero esemplare di *dictator*, nelle abitudini formali e nelle convinzioni ideologiche della *magna curia*; o, anche, in senso più restrittivo, come *ritratto linguistico* di Piero colto nei momenti salienti della sua tecnica di oratore ed epistolografo⁽⁹⁾. Non è difficile scorgere subito gli ostacoli che a questa prospettiva il testo oppone; soprattutto per il fatto dell'assunzione in proprio, da parte di Dante,

⁽⁹⁾ La tesi della *caratterizzazione storica* è sostenuta, sulla scorta del De Sanctis, soprattutto da F. D'Ovidio, *Il canto di Pier della Vigna*, in *Nuovi studi danteschi*, Napoli, 1932, vol. I, pp. 117-278; sul *ritratto linguistico* insiste invece il Novati nella sua lettura del canto in *Freschi e minii del Dugento*, Milano, 1925, pp. 55-81; ma tutte le proposte interpretative dell'esegesi moderna sono ripercorse con ampiezza e precisione da E. Paratore nella sua *Analisi «retorica» del canto di Pier della Vigna*, pubblicata in *Studi danteschi*, 1965, e ora in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, 1968, pp. 179-220.

di formule retoriche e in genere di modi espressivi analoghi a quelli di Piero, che ha la sua più forte evidenza in quel « Cred'io ch'ei credette ch'io credesse » che lo Spitzer giustamente indicava tra i punti di maggior resistenza all'interpretazione della caratterizzazione storica e che, indubbiamente, ne fanno almeno un'interpretazione per difetto.

L'adozione programmatica di determinate serie di artifici retorici, il ricorso sistematico al simbolismo fonico attraverso l'iterazione e intensificazione dei suoni aspri e gravi, sul modello e nella tradizione provenzale del *brau langage*, possono ancora essere motivati, come vuole lo Spitzer, con l'intento di rendere « linguisticamente, onomatopeicamente, le idee di sturture, di scissione, di sdoppiamento che dominano il canto », con una funzione, quindi, più largamente espressiva della innaturalità, dello stravolgimento « feroce » del peccato di suicidio di cui la selva è immagine e proiezione figurativa, al di là della caratterizzazione storica che sarebbe solo un aspetto e non il principale dell'episodio.

Questa proposta di lettura presenta indubbiamente il vantaggio di istituire un orizzonte interpretativo più ampio e ospitale alla somma degli artifici e alle loro funzioni diverse che non quella del ritratto storico-linguistico, né si vede alcuna particolarità o sequenza del testo che propriamente la contraddica od escluda. In essa, però, la distinzione fondamentale che il complesso non indifferenziato degli artifici impone, tra quelli per così dire inediti, che nascono e appaiono come invenzioni contemporanee al testo, e quelli « citati », sottolineati dallo scrittore nel loro carattere di convenzionalità storica e di ben individuata tradizione retorica ⁽⁴⁾, viene ricondotta a un'origine comune, alla comune rispondenza a una presupposta realtà da

⁽⁴⁾ Per questo riferimento sistematico ai testi e ai modi retorici di Pier della Vigna e del suo ambiente, si rinvia una volta per tutte allo studio citato del Paratore, che raccoglie i risultati dell'esegesi e degli studi precedenti, aggiunge a questi notizie e testi, fornendo una magistrale ed imponente documentazione della non occasionale ed episodica, ma intenzionale e sistematica presenza nel canto dantesco di passi, formule, procedimenti retorici di Piero e dei suoi corrispondenti nell'ambito dell'aula fredericiana. Ai riferimenti bibliografici fondamentali indicati dal Paratore, si può aggiungere P. Mazzamuto, *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, in « Atti del Convegno di studi su Dante e la magna curia », Palermo, 1967, pp. 220-225.

rappresentare: in senso più generale le idee di stortura, di scissione, di sdoppiamento e in senso particolare e subordinato il personaggio e le sue abitudini espressive. L'atto del citare, insomma, che, quando non si riduce a occasionale e passiva reminiscenza e si presenta invece con una frequenza intenzionale e sistematica, istituisce sempre all'interno degli artifici del secondo tipo un piano ulteriore sulla semplice e univoca presenza della figura e dei « flores » retorici e che è sempre spia di un intervento di ristrutturazione e di emergenza critica sullo stesso piano delle soluzioni formali, viene convertito anch'esso alla funzione dell'esprimere storicamente fedele e viene negato nella sua specificità.

Sulla premessa che nella *Commedia* « quasi dovunque » i procedimenti retorici servono principalmente a scopi di caratterizzazione, la recente e amplissima « analisi retorica » del canto di Pier della Vigna, condotta dal Paratore, assegna appunto a tali procedimenti una funzione insieme di espressione dell'« universale travolgimento » che definisce il tono di fondo del canto (in sostanziale concordanza con la lettura dello Spitzer) e di caratterizzazione intesa non tanto in senso storico-documentario, quanto piuttosto etico-psicologico, di uno « spirito irrimediabilmente segnato dalle tare acquisite nella condotta della vita e dall'enormità stessa del decisivo peccato commesso » ⁽⁶⁾. A questa lettura in chiave etico-psicologica oppone un'eccezione vistosa la stessa articolazione del parlare di Piero, con l'alternanza o, più precisamente, il contrasto che la strategia generale del canto istituisce tra la prima e la seconda parte del suo discorso: l'una in cui il protagonista s'invesca a ragionare

*Si col dolce dir m'adeschi
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch'io un poco a ragionar m'inveschi*

⁽⁶⁾ Cfr. E. Paratore, op. cit., p. 218; poco sopra (pp. 212-213) si legge: « Non c'è quindi alcuna ragione di dubitare che i procedimenti retorici tendano qui allo scopo maggiore e più naturale, cioè alla caratterizzazione del protagonista in quegli aspetti che, esagerando la sua vanità e il suo compiacimento delle futili gloriole terrene basate sulle apparenze e sulla sopravvalutazione delle vacue e menzognere bellurie formali, hanno condizionato quel madornale errore della sua volontà che lo ha indotto al suicidio ».

ricorrendo agli elementi dell'*amplificatio*, costruendo una rete fittissima, nodosa e involta, di tropi, figure retoriche e virtuosismi verbali; l'altra, tutta condotta in termini di essenziale e diretta informazione, costruita con una sintassi tutta segnata dall'asindeto, secondo una *brevitas* anche esplicitamente annunciata (« Brevemente sarà risposto a vui ») e che fa apparire Piero come strumento docilissimo e schietto di una limpidissima descrizione e motivazione della pena; l'una all'altra estranea ed opposta, sul piano stilistico e psicologico, in maniera da spezzare la coerenza linguistica destinata a connotare il personaggio e da escludere un uso univocamente mimetico e psicologicamente rappresentativo del linguaggio.

Nella diversità delle prospettive e delle valutazioni generali, nelle divergenze e nelle opposizioni delle decifrazioni locali, emergono dunque alcune costanti fondamentali dell'atteggiamento critico nei confronti degli artifici stilistici e delle convenzioni retoriche che segnano con alta e rilevatissima frequenza l'incontro e il colloquio con Pier della Vigna. Anzitutto, la strutturazione artificiosa del linguaggio viene considerata *a parte objecti* e in tutti i suoi aspetti come *mezzo* (caratterizzante, rappresentativo, espressivo) stilisticamente adeguato ad un personaggio o ad una situazione. Siamo, per servirci ancora delle parole di Spitzer, di fronte a un caso di « collaborazione tra la situazione e i mezzi offerti dalla lingua », di « adesione della lingua al contenuto psichico » o psicologico o storico o morale. In questo modo il margine di gratuità e ridondanza del discorso, l'ostentazione dell'*ornatus difficilis* (si pensi soprattutto alle due grandi figurazioni metaforiche delle *chiavi* e della *meretrice*) e dell'*ornatus facilis*, vengono funzionalizzati, nel tessuto narrativo del canto, all'espressione e alla rappresentazione e l'artificio come tale (dal punto di vista dell'autore e non, ovviamente, del personaggio), viene riscattato mediante la sua dislocazione dal territorio del *dittare* a quello del rappresentare e dell'esprimere. In secondo luogo, comunque venga interpretata questa funzione rappresentativa ed espressiva, si riconosce una sostanziale identificazione, *in loco*, linguistica e compositiva del poeta col mezzo stilistico adottato, senza stacco e distanza, una solidarietà senza emergenza

critica che s'eserciti non solo sul piano etico o psicologico o storico ma anche, e specificatamente, su quello linguistico e stilistico. Il ricorso dell'autore a quegli strumenti retorici si configura come un caso, appunto, di « collaborazione » tra « situazione e mezzi » e non anche di intervento critico che costituisca proprio ed anche quei « mezzi » come oggetto dell'invenzione e della conoscenza poetica. La consistenza autonoma del testo appare così vistosamente ridotta con il richiamo a una realtà extra-testuale di natura storico-biografica (il personaggio e l'ambiente) o etico-psicologica (la casistica morale del suicidio) dalla quale riceve norma, significato e giustificazione; e i suoi risultati sostanzialmente identificati nel *discorso su un determinato personaggio e sul suo mondo storico e morale* attraverso l'adozione d'un linguaggio omogeneo e non anche in un *discorso su un determinato linguaggio* attraverso il personaggio e l'area storico-culturale evocata dalla sua presenza.

Ma è possibile formulare un'altra ipotesi di lettura e una prospettiva ermeneutica diversa, capaci forse di integrare le precedenti: non la strutturazione stilistica come « mezzo adeguato » al personaggio e alla situazione, ma situazione e personaggio come « motivazione » dell'artificio in cui quella strutturazione si definisce; non la pacifica coincidenza della coscienza e intenzionalità linguistica e compositiva dello scrittore coi mezzi stilistici adottati, ma l'emergenza critica di quella coscienza e intenzionalità e la loro sistemica eccedenza nei confronti dei risultati immediati dell'enunciazione.

S'impone dunque anzitutto la rilevazione dei tratti salienti che definiscono la fisionomia dell'artificio: le strutture portanti della costruzione del discorso e, al loro interno, gli ornamenti dello stile, il ricorso ai « colores retorici » e ai tropi e il senso e la funzione di tale ricorso.

Una distinzione preliminare è da farsi, anche solo nell'ambito degli artifici di maggiore rilievo, tra quelli assunti e *gestiti in proprio* dall'autore e quelli *delegati* ai vari personaggi ⁽⁴⁾ (non al personaggio Dante che in questo canto si limita a un solo brevissimo intervento, a dichiarare la propria pietà

⁽⁴⁾ Bisognerà dunque finalmente distinguere « fra la retorica di Piero e quella di Dante », secondo il suggerimento di Contini (cfr. *Poeti del Duecento*, Milano, 1960, p. 120), e chiarire anche le implicazioni strutturali che quella distinzione comporta.

e a demandare a Virgilio l'ufficio di interrogare e di scegliere la materia stessa dell'interrogazione:

*Ond'io a lui « Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora »*

e per i quali il rapporto con il punto di vista dell'autore e quindi con la strategia complessiva del canto può andare dalla semplice non-coincidenza all'ironizzazione, alla condanna.

Tra le figure retoriche, quella che s'affaccia per prima, all'esordio del canto, e ritorna poi con maggior frequenza, con evidente prevalenza quantitativa, per tutta la sua estensione, è l'*antitesi*; e questi dati esterni appaiono come il segno di una sua funzione privilegiata e dominante (ed anche come il segnale più vistoso della distanza del passo infernale da quello del III dell'*Eneide*, dello scatto che determina la specificità e incommensurabilità dell'invenzione dantesca nei confronti di quella virgiliana, dove l'eccezionalità della sorte di Polidoro si traduce figurativamente e narrativamente attraverso l'imprevedibile metamorfosi dei dardi nel cespuglio di virgulti che mettono radici nel suo corpo, senza alcuna idea o connotazione di contraddittorietà, di innaturale lacerazione, di antitesi insomma). Sul piano degli artifici gestiti dall'autore, l'*antitesi* è presente come figura retorica localizzabile, elemento della *venustas* del discorso, ma anche e soprattutto come principio fondamentale nella strutturazione del discorso, come criterio dell'*inventio* e della *dispositio*, per il quale si reperiscono, si organizzano e dispongono « res » e « verba » e le varie « figurae », tra le quali l'*antitesi* stessa nella sua accezione più ristretta. Così, per esemplificare, sul versante delle cose, persone e situazioni, delle « res » insomma: la descrizione e definizione del « bosco / che da nessun sentiero era segnato », impostate subito per contrasto ai dati del normale e del positivo, alla « fronda verde », ai « rami schietti », ai « pomi » e solo successivamente per comparazione da maggiore a minore col paesaggio maremmano; le Arpie, con le opposte e stridenti connotazioni bestiali e umane; la fisica consistenza delle anime che non è assimilabile ai modelli

ovidiani come risultato d'una semplice conversione dell'essere umano in altro da sé ⁽⁷⁾ dove l'orrore del contrasto ha una sua dissoluzione narrativa nella vicenda della metamorfosi (per non dire della fonte virgiliana dove la selvetta di mirto è trasformazione della « telorum seges »), ma è una mostruosa, persistente e contraddittoria fusione di elementi umani e vegetali, di membra e rami, di sangue e umori; la destinazione ultima dei suicidi, con quel ricongiungimento delle « spoglie » alle anime che non sarà un compimento perfettivo, sia pure nella forma e con le conseguenze già indicate da Ciacco (dice Piero « ma non però ch'alcuna sen rivesta »; e la memoria anticipa per contrasto « la revestita carne alleluando » del XXX del *Purgatorio*) ma un accostamento violento che si produrrà nel segno del rifiuto e della molestia: « saranno i nostri corpi appesi / ciascuno al prun dell'ombra sua molesta »; il contrappasso tra chi era stato oratore principe nel suo tempo ed ora il suo parlare è soffio affaticato e singhiozzo, anzi è discorso bloccato, legato con l'anima nei « nocchi » e solo si libera per intervento d'altri, ed esce fuori come « parole e sangue ». (E si badi: l'antitesi non è qui un'ovvia e prevedibile conseguenza figurativa del criterio del contrappasso, secondo la prassi normale dell'invenzione infernale, poiché nell'*Inferno* il contrasto e il rovesciamento si determinano normalmente tra la figura del comportamento terreno e quella assunta dopo la morte e la condanna, mentre qui l'opposizione si configura tutta all'interno della condizione finale, tra anima e corpo, soffio vitale e immobilità vegetale, parole e sangue, agio oratorio da gran dittatore e impossibilità di parlare; condizione divisa, veramente, a tutti i livelli).

Sul versante della strutturazione sistematica del discorso, della *dispositio* delle parti è ancora l'antitesi il criterio più vistoso e attivo: nell'alternanza dei due opposti procedimenti della *brevitas* e dell'*amplificatio*, della descrizione della selva dove la più sicura e canonica spia della *brevitas* e del *genus dicendi abruptus* e violento è evidente nell'asindeto a quella delle Arpie dove sono elementi dell'amplificazione e del *genus copiosum* l'allusione dotta e la

⁽⁷⁾ Come osserva lo Spitzer e come documenta con acume e dovizia il D'Ovidio nel saggio citato, pp. 126-131.

costruzione polisindetica; dalla perifrasi, dagli enjambements e dagli artifici verbali che segnano la prima parte del discorso del protonotaro imperiale e dell'ignoto fiorentino alla denotazione esplicita, alla formulazione sciolta ed inequivoca dell'eloquio nella seconda parte del discorso di Piero e nel verso epigrafico (« Io fei gibetto a me delle mie case ») che chiude il canto e s'opponne con improvvisa e totale diversità alla lunga e immediatamente contigua digressione perifrastica del fiorentino.

Quando dal livello dell'organizzazione generale della materia e del discorso si passa al livello dell'*ornatus*, dei colori retorici e della *venustas*, l'antitesi, tra le figure gestite dall'autore, perde tutto il suo rilievo quantitativo e la sua importanza e si riduce anzi propriamente a un solo caso: la seconda terzina tutta sintatticamente poggiata sull'avversativa (quando non si voglia considerare tale l'antitesi ellittica della prima terzina, con quel « bosco / che da nessun sentiero era segnato » che richiama per contrasto un bosco umano, percorso e segnato dalla presenza degli uomini). L'antitesi, dunque, come elemento dell'*ornatus*, non è mai messa in opera dall'autore come strumento di complicazione o di equivoco semantico. Su questo livello i dati retorici più frequenti e vistosi si collocano nella categoria dell'*ornatus facilis* e sono essenzialmente di natura fonica, si rivelano nell'iterazione fittissima dei suoni aspri e gravi, cupi e acuti, nella loro evidenziazione attraverso la rima e nella frequenza di rime « che investono l'intero corpo delle parole, quasi a render più stretto e infrangibile il cupo congegno delle fosche ripercussioni foniche »⁽⁸⁾; si può ancora aggiungere la comparazione attinta al mondo dell'esperienza esterna (« non han sì aspri sterpi né sì folti... ») e l'altra filtrata attraverso la fonte provenzale⁽⁹⁾ (« Come d'un stizzo verde... »); infine, per concludere questa rassegna condotta per esempi e indicazioni sommarie, quel caso supremo di *trductio* — « Cred'io ch'ei credette ch'io credesse » — che così esplicitamente assunto in proprio dall'autore svolge, almeno, la funzione di escludere in linea di principio ogni lettura degli arti-

⁽⁸⁾ Cfr. E. Paratore, op. cit., p. 199.

⁽⁹⁾ Gaucelm Faiditz, segnalato dal Torraca nel suo commento al *Purgatorio*, Roma, 1951 (prima ed. 1905), p. 94.

fici delegati ai personaggi, e più retoricamente marcati, secondo la semplificatoria chiave della rappresentazione storico-psicologica, superandoli già tutti preliminarmente in artificiosità fonica, lessicale e semantica.

Sul piano delle figure retoriche e degli artifici in genere delegati ai personaggi, il linguaggio anzitutto di Virgilio è caratterizzato, secondo una costante del personaggio, da un'eloquenza piana e di tono medio, una volta sola segnata visibilmente dall'artificio verbale, dall'iterazione in posizione antitetica:

*« S'elli avesse potuto creder prima »
rispuose il savio mio « anima lesa,
ciò ch'ha veduto pur con la mia rima,

non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa ».*

In queste parole non è, come è stato detto, un larvato, appena accennato compiacimento di Virgilio nel citare la propria opera ⁽¹⁰⁾, né un appena sfumato rimprovero a Dante per non averne subito chiamato in soccorso la memoria e l'autorità di fronte al fatto nuovo delle voci che si muovono per la selva (e come, se di lui Virgilio dirà, a proposito della sua « tragedia » « Ben lo sai tu che la sai tutta quanta »?) o per non aver letto in essa il valore di anticipazione figurale dell'accadimento infernale. Qui il discorso è estremamente esplicito e mette in causa i termini fondamentali dell'ambiguità della *Commedia*, l'invenzione letteraria e la realtà escatologica, la consapevolezza della finzione che fonda la consapevolezza del reale, dell'altro dalla finzione: Dante ha potuto *vedere* con la « rima » di Virgilio, ma non ha potuto *credere* perché non può per se stessa esigere fede l'*Eneide*; la « cosa » è detta « incredibile » non perché fuori di ogni aspettativa e verosimiglianza, straordinaria, in un'accezione generica e psicologista, ma nel suo preciso senso letterale, di cosa che non poteva essere oggetto di fede sulla sola testimonianza del testo poetico virgiliano, e che ora solamente è tale, sul fondamento della realtà oltremondana, del giudizio di Dio, con una nettissima

⁽¹⁰⁾ Come propone il D'Ovidio, op. cit., pp. 179-183.

distinzione tra le due forme di assenso, quello che poggia sull'autorità poetica, pur con tutta l'aura sacrale che in questo caso la circonda e quello che nasce dalla rivelazione della realtà ultima, stabilita e garantita dall'autorità divina e che solo merita il nome di « fede ». In queste parole di Virgilio, ancora, che oppongono il « vedere » secondo la « rima » al « credere » secondo la fede, si riflette, ed è segnalato dall'iterazione verbale, un tema di fondo di tutto il canto, il gioco sottile delle anfibologie e delle oscillazioni a cui il segno « fede » viene sottoposto in una vicenda di assoluto rilievo, di cui è spia la frequenza stessa del termine e degli altri appartenenti alla stessa area semantica.

Nel linguaggio degli altri personaggi la presenza degli artifici retorici acquista invece un rilievo maggiore, fino all'esibizione d'un virtuosismo estremo in quello di Pier della Vigna, e si complica per l'alternarsi e intrecciarsi di soluzioni stilistiche contemporanee al testo, che si costituiscono innestano e giustificano con la vicenda e il contesto, con altre che si presentano come elementi di un discorso di ri-uso, con i caratteri della ridondanza, come materiali citati e delegati dal poeta ai personaggi con una consapevolezza che dal piano del singolo artificio si estende a quello più ampio di un linguaggio retorico istituzionalizzato e di una tradizione di convenzioni storicamente ben riconoscibili ⁽¹¹⁾. Anche qui, anzitutto, l'antitesi: dal tragico della designazione collettiva

Uomini fummo ed or siam fatti sterpi

⁽¹¹⁾ Può essere utile riportare qui, per comodità di lettura e a solo scopo esemplificativo, alcuni fra i molti di questi « materiali » di riporto, sulla scorta dei confronti già istituiti, dal Paratore soprattutto, e limitatamente alle più evidenti analogie lessicali. La documentazione si fa poi più organica e probante per il disporsi di questi elementi entro repertori topici, tecniche oratorie e procedimenti stilistici propri della « magna curia » e segnatamente dei testi di Pier della Vigna (per i quali è da vedere la raccolta dello Huillard-Bréholles nell'*Étude sur la vie, la correspondance et le rôle politique de Pierre de la Vigne*, Paris, 1865): « oderunt me mei iniquo odio... adhuc addunt vulnera super vulnera *ut fiat in amaritudine luctus meus...* Intuentur me *obliquo oculo...* Non est incurabilis dolor meus ut eum sanare non valeat *pia manus* » dalla *lamentatio* di Piero timoroso di calunnie e rivalità o già caduto in disgrazia; e da un altro testo dove si contrappone alla *invidiae specie* e al suo procedere per insinuazione la *fidelitas*: « fidei meritum mater ipsa fidelitas in exemplum subiectionis *inflammet* »; segnali minimi, ma specifici, del ben più ampio e organico intervento dantesco di citazione e ristrutturazione.

al rapido diagramma di una carriera mondana interrotta e stravolta

che' lieti onor tornarò in tristi lutti

fino alla suprema complicazione e contraddizione di una coscienza in preda ai mostri di una « giustizia » anch'essa perfettamente e irrimediabilmente mondana

*L'animo mio per disdegnoso gusto
credendo col morir fuggir disdegno
ingiusto fece me contra me giusto*

che è anche un bell'esempio, nello scambio finale di « giustizia » e « ingiustizia », della contaminazione dell'antitesi come retaggio della tradizione classica con i paradossi della fede e della morale cristiana. Con l'antitesi è immediatamente evidente e fortemente sottolineato il ricorso soprattutto ai procedimenti dell'*annominatio* e dell'*allitterazione*, che toccano il loro culmine appunto nella terzina sopracitata e in quella che immediatamente la precede, dove si dice dell'invidia che

*infiammò contra me gli animi tutti;
e li 'nfiammati infiammar sì Augusto
che' lieti onor tornarò in tristi lutti;*

e l'intrecciarsi di questi procedimenti con l'asprezza dei suoni in serie fittissime e grevi, secondo un modulo accertato delle poetiche e della pratica degli scrittori medievali.

Altri procedimenti sono di meno immediata evidenza formale, ma di non minore specificità ed oggettivo rilievo nell'economia generale del discorso che rinvia all'officina scrittoria del poeta provenzaleggiante e, più ancora, del grande retore esperto nella contaminazione di procedimenti della retorica classica con gli esempi scritturali: il ricorso al tropo più illustre, l' allegoria, nella grande figurazione dell'invidia:

*La meretrice che mai dall'ospizio
di Cesare non torse gli occhi putti,
morte comune, delle corti vizio*

arricchita dalla citazione implicita del testo della *Sapienza* (II, 24) « Invidia diaboli mors intravit in orbem terrarum »; l'*etimologia*, già segnalata dallo Spitzer ⁽¹²⁾, che attraverso la metafora delle « chiavi » (anche questa con un più di preziosismo e di designazione storico-letteraria nella citazione decisamente probabile dell'epistola di Nicola della Rocca « Tanquam imperi claviger, claudit et nemo aperit; aperit et nemo claudit » e nella risonanza del passo di *Isaia*, XXII, 22) ricongiungendo il Pietro di Federico al primo Pietro ribadisce, ancora per contrasto, la mondanità totale in cui s'inscrivono e s'esauriscono l'operosa fedeltà, il linguaggio e la persuasione retorica del segretario dell'impero; infine, la forma atipica in cui s'esprime la convenzione del giuramento, subito prima della *peroratio* finale

*Per le nove radici d'esto legno
vi giuro che mai non ruppi fede
al mio signor, che fu d'onor sì degno.*

Il giuramento che deve garantire della « fede » di Pietro è formulato sul fondamento d'un segno — *le nove radici d'esto legno* — destituito d'ogni connotazione sacrale, generato com'è da una condanna infernale, su un legno che rinvia, per antitesi sempre, ad altro legno, quello della croce, dal quale solo l'atto del giurare potrebbe ricevere l'autorevolezza sacrale che gli è essenziale e propria.

La descrizione del discorso delegato ai personaggi può attingere il livello comprensivo dell'interpretazione quando venga rapportato alla totalità del canto mediante un processo di subordinazione che la nozione stessa di delega implica, per verificare in quale misura il senso complessivo arricchisca o illumini, per omogeneità, il significato primo; oppure si costituisca come eterogeneo nei suoi confronti, trasformando eventualmente il discorso subordinato da strumento espressivo o rappresentativo in oggetto di intervento e

⁽¹²⁾ E che si conferma e precisa con il rinvio alla lettera dove un amico si esprime in questi termini, rivolto a Piero: « Ait ergo – Petre, amas me, rege oves meas –, et sic amator iusticiae dominus super petram volens fundare iusticiam, moderamina iurium in plebem suam Petro commisit ». Cfr. Paratore, op. cit., pp. 217-218.

di giudizio, che è il caso, mi pare, del XIII dell'*Inferno* e in particolare dell'episodio di Pier della Vigna.

Il giuramento fatto sulle « nove radici » del « legno » infernale rinvia, intanto, alla contrapposizione instaurata sin dall'inizio del canto da Virgilio tra la credibilità secondo la rima e la fede fondata teologicamente, e si colloca all'interno di una complessa e sottile vicenda di significati che ha la sua spia lessicale nel termine « fede » e in altri che quella vicenda riconduce alla medesima area semantica.

« Fede » ritorna esplicitamente tre volte nel corso dell'episodio: al v. 21

cose che torrien fede al mio sermone

per bocca di Virgilio, nel significato oggettivo di « credibilità »; al v. 62

fede portai al glorioso offizio

e al v. 75

*vi giuro che già mai non ruppi fede
al mio signor*

per bocca di Piero a significare fedeltà e lealtà cortigiana all'ufficio imperiale e al signore « che fu d'onor sì degno ». Forme verbali dell'assenso, del verbo « credere » proprio, compaiono con iterazione ancor più fitta (per non registrare due casi, al v. 81 — « di quel che credi ch'a me satisfaccia » — e al v. 110 — « credendo ch'altro ne volesse dire » — che si collocano fuori dell'ambito semantico che c'interessa): al v. 25

Cred'io ch'ei credette ch'io credesse

dov'è l'autore stesso, insieme con l'espressione dell'incertezza e della confusione, ad annunciare, nello stravolgimento della *traductio*, il tema degli equivoci e anche dell'errore in cui può impigliarsi l'assenso umano; al v. 46

S'elli avesse potuto creder prima

in quell'ipotetica dell'impossibilità che ha la sua conferma e giustificazione nell'*incredibile* che subito segue; al v. 71

credendo *col morir fuggir disdegno*

dove, nel cuore della terzina inestricabile per paronomasie ed allitterazioni, si dichiarano con estrema nettezza i limiti, l'equivoco e l'errore del credere di Pier della Vigna.

La proclamata e indubitabile, ma non in virtù del giuramento, sua innocenza e lealtà nei confronti dell'Impero, che subito dopo si legge, è ancora la dichiarazione d'uno stato mondano, d'una « dignitas » non meno minacciata e precaria dell'eccellenza e del decoro oratorio.

La vicenda semantica, le contrapposizioni e le deformazioni a cui è sottoposta, proprio per il tramite dell'iterazione, della costanza e dell'uniformità lessicale, la denominazione dell'atto del credere e dell'esser fedele; la differenziazione e la distanza, segnalata col ricorso all'etimologia e al segno delle chiavi, tra il Pietro imperiale e il primo Pietro; la vanità del giuramento denunciata dall'antitesi implicita contenuta nella figura del « legno » e contigua a quella definizione — « mio signor » — che sembra escludere ogni altra signoria e oggetto di fedeltà nello sdegnoso universo etico, da ragion di stato, di Piero, sono i segnali d'un servizio, un onore e una dignità esclusivamente mondani, di una « fedeltà » e « giustizia » che nel contesto formidabilmente critico, e non semplicemente narrativo e rappresentativo, dell'episodio sono condotte a riconoscere la propria radicale insufficienza e a rovesciarsi poi, nella prospettiva escatologica, in oggettiva ingiustizia: « ingiusto fece me contra me giusto ». Un confronto globale, infine, tra la somma degli artifici gestiti dall'autore e quelli delegati al personaggio, mette in luce una fondamentale e sistematica differenza: i primi appaiono totalmente relativizzati aperti e funzionalizzati alla rappresentazione, alla conoscenza e al giudizio, i secondi dichiarano un uso assoluto, chiudono l'universo del discorso, della conoscenza e del giudizio nella prigionia dell'artificio, identificano persuasione e retorica.

Il discorso delegato a Piero, appunto nei suoi caratteri di programmatica

artificiosità, appare allora veramente, in questa subordinazione sistematica alla totalità dell'episodio, come l'immagine linguistica adeguata della condizione ideologica ed etica del protonotaro e insieme come una prigionia della retorica, della quale il legarsi nei « nocchi » dell'albero nodoso e involto è la proiezione figurativa, e che, evidenziata nell'autosufficienza del suo splendore, un'altra retorica, quella del poeta, svela nella sua mistificazione e nel suo limite, attraverso una sperimentazione critica che insieme la esaurisce, strania e dissacra.

La strutturazione dell'artificio non esaurisce dunque il suo compito nell'adeguatezza, nella collaborazione con la situazione e il personaggio, ma è anche rivolta contro se stessa, forzata a svolgere, nei suoi stessi confronti, una funzione di giudizio: questo infatti non si compie per opposizione estrinseca di affermazioni e contenuti, ma nasce dallo scarto semantico nella identità lessicale, dalla contrapposizione tra un uso relativizzato e conoscitivo degli artifici gestiti dall'autore e un uso assoluto e mistificatorio di quelli delegati al personaggio. La programmatica artificiosità del discorso di Piero non è dunque solo il mezzo di una felicissima invenzione mimetica, o lo strumento di una condanna morale, ma, rivolta contro se stessa, nella sua stessa ridondanza, in un rispecchiamento deformante e insieme rivelatore, è anche la dimensione attraverso la quale s'esercita un'operazione critica, si verifica uno svincolo e un superamento. A questo punto la prospettiva si rovescia: la situazione e il personaggio non sono più l'oggetto e il fine della invenzione e della rappresentazione, ma, sotto l'apparenza del verisimile, rivelano la loro concretezza letteraria come motivazione degli artifici, per un attraversamento linguistico, per una vicenda di potenziamento e depotenziamento delle singole soluzioni stilistiche in cui consiste, in ultima analisi e in grado diverso, la funzione specifica e la direzione distintiva di ogni prodotto della letteratura.

Uno degli artifici che, in questa prospettiva, la *Commedia* adotta con maggiore frequenza e più decisivi risultati, è quello dello *straniamento*, secondo procedimenti e con risultati peculiari che richiedono qualche precisazione e distinzione preliminare.

La definizione retorica dello straniamento lo designa come «l'effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo... Per "mondo esterno" va inteso il discorso, che esercita sul pubblico l'effetto dello straniamento»⁽¹³⁾. Esso è dunque un effetto della *variatio* ed è, come tale, uno degli elementi che costituiscono la varietà del discorso, segnando per altro uno scarto netto nei confronti di quella *varietas media* che è tra i caratteri comuni e prevedibili del discorso stesso. Nell'ambito del discorso propriamente letterario, delle convenzioni, formule e *loci* della tradizione, la complessa fenomenologia dello straniamento può distinguersi sommariamente secondo due direzioni fondamentali, a seconda che lo strumento determinante della variazione si caratterizzi come *variante formale* o come *dislocazione contestuale*. Nel primo caso, lo straniamento s'identifica con l'«imprevisto», nel secondo con l'«estraneità» della formula che è diventata altra, sul piano semantico ed espressivo, da quella che era nella sua collocazione e nel suo uso originari e convenzionali (e in questo senso il termine è preso nell'accezione più recente, proposta e illustrata nell'ambito del formalismo russo). Nella diversità dei procedimenti e dei risultati, queste operazioni si possono comunque ricondurre ad alcune caratteristiche comuni: l'intensità dell'effetto psichico è direttamente proporzionale al grado di imprevedibilità o estraneità, il grado di straniamento al grado della variazione stilistico-espressiva o del mutamento semantico; il vecchio schema non viene esplicitamente segnalato, il riconoscimento e la consapevolezza critica del dato tradizionale tendono al grado zero, o riducono la loro eventuale presenza a quella di termine estrinseco e negativo di confronto per misurare il grado dell'innovazione, non intervengono come funzioni attive nella costituzione del testo e dei suoi significati, ma stanno come il vecchio sostituito dal nuovo, lo stereotipo cancellato dal vivente; la fisionomia così rinnovata del dato tradizionale non segnala tanto uno scarto sistematico e un distacco critico nei confronti della tradizione che lo porta, ma anzi un suo arricchimento, una prosecuzione della sua vitalità, una testimonianza locale della sua capacità di riaffermarsi come lingua «poetica» contro gli automatismi della signi-

⁽¹³⁾ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, 1969, p. 60, par. 84.

ficazione convenzionale o comune; si tratta, infine, di un intervento di trasmutazione retorica, una « figura retorica », appunto, come vuole la sua definizione scolastica.

Accanto a queste forme di straniamento che, con diversa frequenza e intensità, si rinvengono in ogni testo letterario, la *Commedia* offre anche l'esempio d'una operazione straniante che è segnata da caratteristiche e funzioni radicalmente diverse. Anzitutto il grado di straniamento non è condizionato al grado dell'innovazione formale o semantica: questa può essere minima o anche assente, e non è comunque essenziale ai fini dell'operazione. Il vecchio schema, o i suoi frammenti, compaiono anzi in una sostanziale identità di forme e di significati, tendono a costituirsi nel testo come « citazione » e vengono infatti esibiti e segnalati dal personaggio in una dizione che al registro della comunicazione sovrappone quello ridondante della « recitazione ». È il caso, per ritornare al canto, dopo il primo « grido » del tronco, dell'avvio all'autoritratto che Piero, mosso dal « dolce dir », tratterà a Virgilio:

*E 'l tronco: « Sì col dolce dir m'adeschi
ch'i' non posso tacere; e voi non gravi
perch'io un poco a ragionar m'inveschi »*

che ha i connotati d'un esordio retorico secondo tutte le regole come quello che ritorna, formulato con gli stessi significati e con gli stessi caratteri di citazione e recitazione nell'esordio di un altro dittatore, questa volta il « miglior fabbro » del XXVI del *Purgatorio* che è adoperato ad esibire le fonti proprie (« Ieu sui Arnautz que amass l'aura ») e per il tramite della reminiscenza da Folchetto (« Tan m'abellis... ») quelle di tutta una scuola e un mestiere (ma a cui è delegato in proprio, nel fuoco purgatoriale che l'affina, una severa palinodia del proprio stile, come non avviene per il personaggio infernale). Il carattere artificioso e formulare di quest'esordio, il compiacimento verbale e insieme il rischio della mistificazione ch'esso proietta su tutto il discorso che segue, si rispecchiano in quell'« inveschi » che anticipa un progetto di costruzione retorica e insieme d'una ridondanza un po'

vana, forse non priva di « ambage », sul tipo di quelle « in che la gente folle / già s'inviscava » del XVII del *Paradiso*.

Ma anche tutta la fitta ramificazione, sopra appena descritta e già minuziosamente verificata dall'indagine filologica, che lega la prima parte del discorso di Piero alle costanti più vistose dello stile epistolare suo e dei suoi corrispondenti concorrono a definire un intervento che mira non solo a connotare storicamente, attraverso il linguaggio, una persona, ma anche ed essenzialmente a connotare storicamente, attraverso il personaggio, un gusto e una retorica entro coordinate ben riconoscibili e rigorose.

Proprio la condizione essenziale dello straniamento come figura retorica, la *variatio* formale e semantica, viene così a cadere; l'innovazione lascia il posto alla citazione, la prosecuzione e lo sviluppo per novità vengono contraddetti da un processo d'involuzione, da una scrittura regressiva che getta una luce violenta sul palinsesto della retorica.

Si pensi, per qualche esempio che subito viene alla mente e per qualche direzione di ricerca e di verifica, ancora al discorso di Arnaut e al colloquio col primo Guido che ne costituisce il preludio non solo narrativo, al parlare per « sentenze stilnovistiche » di Francesca, al colloquio con Folchetto in paradiso e, in genere, a tutte le zone della *Commedia* dove sono più direttamente presenti i dati della tradizione letteraria romanza.

Altri sono dunque gli strumenti mediante i quali il testo dantesco opera sul patrimonio proposto dalla tradizione, in questo processo di straniamento: si ritrovano evidenziati con un'eccezionale forza di concentrazione nel XIII dell'*Inferno* e sono essenzialmente quelli che più sopra s'è tentato di descrivere: la netta e sistematica distinzione, dalla semplice non coincidenza alla ironia al rifiuto, tra gli artifici gestiti dall'autore e quelli delegati al o ai personaggi; l'uso funzionalizzato dei primi, l'uso assoluto e la ridondanza dei secondi; lo scarto del testo nella sua totalità rispetto alle formule e alle convenzioni retoriche messe in opera, le quali non si dispongono in rapporto a quello come i dati di una somma, ma come i materiali subordinati di una scrittura totalizzante nella quale solo è possibile la loro decifrazione autentica e che non risulta dal loro insieme ma prende da essi continuamente le distanze, li « cita » esaltandone la presenza e straniandone la funzione.

Se, infatti, nella continuità d'una tradizione, la citazione svolge una funzione d'autorità, se essa è anche, in quanto sentenza e nell'ambito della cultura medievale, fonte di conoscenza ⁽¹⁴⁾, essa può essere qui destituita di autorevolezza, può divenire fonte d'equivoco o segnale d'inganno, com'è il caso della sentenziosità stilnovistica di Francesca; se la marcatura retorica è in funzione d'una dizione appassionata e partecipe, se il virtuosismo tecnico è valore formale, veicolo e veste adeguata d'una verità, essi possono qui divenire una prigionia del linguaggio, una moltiplicazione degli artifici a dissimulare il *hiatus* tra discorso e verità, la disperazione d'una retorica irrimediabilmente separata dalla persuasione. Si pensi, tra tutti gli artifici che s'infittiscono a sostenere il discorso di Piero, alla figura dell'antitesi, la più vistosa e significativa è quella intorno a cui si raccolgono gli elementi più rappresentativi della tecnica scrittoria del protonotaro: mentre sul piano della sequenza essa appare come risultato stilistico di estremo vigore, nell'ambito totale dell'episodio subisce un energico processo di riduzione: costruzione retorica svelata e imprigionata nei limiti e nell'insufficienza del suo gioco mondano.

Formule e tecniche della tradizione letteraria, così chiaramente storicizzate e riconoscibili, attingono, in questo tipo di operazione straniante, i limiti della loro efficacia ma sono anche totalmente attraversate, svuotate d'autorevolezza esemplare e di capacità di autentico sviluppo: una loro durata per inerzia appare veramente bloccata dall'intervento della scrittura dantesca.

Si può forse tentare, a questo punto, una definizione complessiva, almeno come ipotesi di lavoro, dell'operazione di straniamento tipica della *Commedia* nei confronti dei procedimenti per *variazione formale* o *dislocazione contestuale*.

Gli strumenti attraverso i quali si compie e i risultati che ne derivano la distanziano infatti nettamente da quei procedimenti e la caratterizzano come un intervento di *dislocazione paradigmatica*: formule e tecniche definite, nel paradigma d'una tradizione, da norme, funzioni, ordinamenti gerarchici e abitudini formali, vengono prelevate in una sostanziale identità di forme, significati e procedimenti, e collocate all'interno della *Commedia*, nel quadro

⁽¹⁴⁾ Come insegna Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in «Paragone», n. 188/8, ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1971.

d'un'idea della funzione poetica e della lingua letteraria che instaura un paradigma radicalmente diverso ed eterogeneo.

L'individuazione e la descrizione delle funzioni di questo paradigma che più energicamente incidono sulla presenza dei materiali della tradizione, per quanto ardue possano risultare, trovano il loro fondamento primario e il punto estremo di deduzione nella qualificazione stessa del poema, nella « sacralità » coestensiva al testo per tutto l'arco del suo sviluppo, e, all'interno di questa, nella situazione escatologica dell'invenzione.

Lo studio sistematico del rapporto tra le figure teologiche e le strutture letterarie della *Commedia* è un capitolo appena abbozzato della critica dantesca, ma appare subito chiaro come la sacralità del poema non sia solo né soprattutto una definizione contenutistica, ma sia anche, e in un certo senso soprattutto, la figura teologica di uno svincolo totale dai condizionamenti normativi di poetica e di retorica, nella sola forma consentita a un autore medievale: non mediante il ricorso alla libertà espressiva ma al carattere necessitante dell'evento imm modificabile e della dettatura trascendente; non attraverso un rifiuto dell'autorità della tradizione ma attraverso la subordinazione a una *auctoritas* superiore, quella dell'ispirazione divina.

Non è senza significato che le motivazioni implicite o esplicite di questo svincolo compaiano nel poema non come positive affermazioni di autonomia da parte dell'autore, ma nella forma negativa di una necessitata obbedienza; nella forma, per un solo esempio, il più esplicito e quasi canonico, del XXX del *Purgatorio*, quando, contro tutte le norme e consuetudini, Beatrice pronuncia il nome di Dante « che di necessità qui si registra », dove il divieto del *Convivio* (I, II, 2-3):

*parlare alcuno di sé medesimo non pare licito...
Non si concede per li retorici alcuno di sé medesimo
senza necessaria cagione parlare*

non viene violato, ma reso inattendibile in via di principio, all'interno di una *fictio* che inventa la necessità.

Per questa suprema finzione sacrale, e per lo svincolo ch'essa significa, tra il livello della scrittura della *Commedia* e i materiali della tradizione classica e romanza si stabilisce, con diversa accentuazione e fenomenologia, una distanza incolmabile che consente su quei materiali una vasta e non occasionale operazione metaretorica della quale lo straniamento per dislocazione paradigmatica rappresenta un caso limite, il momento della più energica funzione corrosiva: con un intervento che attiene alla strutturazione del testo e non alle singole componenti retoriche, *loci*, sentenze e convenzioni formali vengono straniati dalla funzione acquisita di autorevolezza esemplare, di veicolo di verità e conoscenza, energicamente riconosciuti e segnalati come materiali di ri-uso, storicizzati e consegnati alla deperibilità. Il momento della rappresentazione storico-psicologica è sempre attraversato, nella *Commedia*, dalla coscienza trascendentale della precarietà delle connotazioni linguistiche, dei probabili inganni di cui l'assunzione d'uno stile può farsi strumento e sostegno. La citazione straniante è l'esorcismo più esplicito che questa coscienza mette in atto. Se il linguaggio di Pier della Vigna, pur nell'astuzia rappresentativa e nel suo tragico splendore, è essenzialmente citazione, ciò significa che quel linguaggio è definitivamente attraversato, non più autorevole *exemplum*, ma utilizzabile materiale di repertorio.

Il processo peculiare ad ogni tradizione letteraria per il quale essa tende a istituzionalizzarsi e a mistificarsi come il linguaggio proprio e « naturale » della letteratura, non viene, dunque, qui potenziato mediante il tentativo di ringiovanire le convenzioni reimmergendole in un mitico « palinsesto della lingua », ma viene energicamente contraddetto: la solidarietà fra tradizione retorica e prodotto letterario viene spezzata con un'operazione critica che determina da un lato la possibilità d'una scrittura capace di reintegrare e superare continuamente tutte le convenzioni retoriche e soluzioni stilistiche nel suo indefinito discorso, dall'altro deautomatizza quelle convenzioni e soluzioni non riconducendole alla spontaneità espressiva, ma alla consapevolezza della loro origine convenzionale, rileggendole, insomma, nel palinsesto della retorica.

La situazione escatologica del punto di vista e dell'invenzione conferisce

poi allo straniamento dantesco nella *Commedia* e al suo intervento nei confronti della tradizione un carattere estremo. Si vede qui ancora come la prospettiva visionaria e sacrale del poema, che s'appunta nell'escatologia, sia fattore determinante di un'idea della letteratura, del suo configurarsi nell'ambito della tradizione, e dei modi stessi della scrittura letteraria.

Dal punto « a cui tutti li tempi son presenti » e in cui tutte le cose che avvengono nel tempo sono ribaltate e trovano la loro figura ultima e sostanziale, ogni scrittura storica, ormai trascritta nel senso spiegato e nella forma definitiva, appare palinsesto. È possibile ritrovarla e rileggerla, ma per un lume che non appartiene alla storia, che l'attraversa verticalmente e ogni volta la strania, la definisce incoativa e precaria, e ogni volta, di diritto e di fatto, superata.

*Lume non è se non vien dal sereno
che non si turba mai, anzi è tenebra
o ombra della carne o suo veleno.*

Dal punto di vista della *Commedia* c'è un solo « liber scriptus » a pieno diritto, di fronte al quale tutti gli altri impallidiscono come lettera sbiadita, « ombra della scrittura ». Il paradosso del « poema sacro in una lingua peritura »⁽¹⁵⁾, quando s'estenda il significato della lingua ad ospitarne l'uso poetico e i prodotti della retorica, è il paradosso e la disperazione d'ogni scrittura letteraria, al quale la *Commedia* stessa non può e non vuole sottrarsi. Ma è anche la scoperta, forse mai così chiara come nel poema dantesco, della condizione della letteratura, della sua *humilitas* e della sua libertà, della funzione che le è assegnata di adoperare tutte le carte della finzione e insieme di segnarle, in un gioco sempre approssimativo, anche compromesso, eppure mai totalmente solidale con l'*hypocrite lecteur*.

⁽¹⁵⁾ Cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della « Commedia »*, « L'Approdo letterario », IV (1958), n. 1, p. 27.

IL SEGNO, LA STRANEZZA

di

Francesco Tentori

Il sognare di te ad occhi aperti

*Il sognare di te ad occhi aperti
mentre basse nell'orizzonte le nubi
recano una minaccia ch'è speranza
di mutamento, d'un violento scrollarsi
della natura tesa in uno spasimo,
sognarti nell'inerzia o attesa contenuta da cui guardi
chi t'è accanto e non dissimula la spina
entrata con te nel vivo del sentire,
è pegno di come sia profondo
in noi il bisogno della sofferenza.
Parlo per ambedue, quantunque ignori
se tu ora sia lieta o se ti strugga l'assenza.
So soltanto che adesso comincia la sua opera la lima
dello stare divisi, e con sgomento
si misura lo spazio che i luoghi e più il tempo
frappongono tra l'uno e l'altro incontro.*

*Solitudini, vuoti che la mente
s'industria di colmare richiamando a sé il poco
che a ricordarlo fa caro anche l'esilio.
Ignoro io come ti appaia. Tu mi appari
come un essere vivo soltanto nell'amore
o almeno allora più vivo e reale,
essere che dal fuoco prende la propria essenza,
teso con ansia dolorosa
a discernere i segni della fiamma nello spento del giorno.
Indovina, l'amore. Perciò non ti domando
se sia tu la creatura sul ciglio della notte
di cui turba, se scorta, la sete dello sguardo.*

Il pensiero di te non mi lascia

*Il pensiero di te non mi lascia, spina che arde profonda.
Se per noi c'è promessa è in questa punta di strazio
che s'apre una via verso il centro della vita.
Sofferenza che è amore. Chiedo che non avvenga
che la ferita sani, la piaga si richiuda.*

L'insonnia, se colma di te

*L'insonnia, se colma di te,
è meno tormento che gioia.
Ed è gioia che reca, sebbene la pena non rista
dall'incidervi il suo segno sottile.
Ma se viene da te è gioia anche la pena,
è anch'essa un volto tuo, è quello che puoi darmi.*

Follia di questo discorrere che si leva e ricade

*Follia di questo discorrere che si leva e ricade
da me su me come zampillo di fonte
mentre anche tu, chi sa, ti perdi in un ragionare
cui manca il più per essere colloquio.*

*Ignoro, se mi sogni, con che nome mi chiami
o se il mio volto già svanisce dai tuoi pensieri,
supplizio meno duro del sapersi soggetti
alla mano che unisce per dividere.*

La stranezza d'essere altrove da dove tu sei

*La stranezza d'essere altrove da dove tu sei
non mi dà pace, fa uggiosi luoghi familiari.
Non leggo che lontananza nei profili dei monti,
l'aria porta notizie solo di assenza.
Mi chiedo se tu scorgi il colore di cenere
che è disceso sul mondo dopo il nostro saluto.*

Mi son ridotto a sperare che tu soffra

*Mi son ridotto a sperare che tu soffra,
che non debba passare senza traccia
per te come per me questa stagione impreveduta
che abbiamo attraversata quasi ciechi
finché la sorte ci ha messi di fronte.
Perdonami se t'auguro la pena,
è che non so volerti felice se ti manco,
o almeno sia la tua una gioia trafitta
di colpo dal pensiero di me assente.
Amare e chiedere per sé o per altri dolore
è il frutto strano dell'amore diviso.*

Far cessare il tormento dando realtà

*Far cessare il tormento dando realtà
a quanto non è ancora che presentirla,
acuire la sete fino allo spasimo
attendendo la pienezza del frutto maturo
o, ma qui è solo la ragione che parla,*

*far forza a se stessi e resistere all'appello della vita,
ecco tra quali dubbî mi dibatto e li aggrava
il non poterne ragionare insieme.*

*Ci siamo riconosciuti, è sembrato che la sorte
avesse stabilito luogo e ora,
non celando che il dono di dolore.*

Sei venuta con me per questi luoghi

*Sei venuta con me per questi luoghi,
non hai lasciato un momento la mia mano,
mentre la mia attenzione fissa soltanto a te
era turbata appena dal brusio della vita.
Se mi fai compagnia è a forza d'assenza,
più lontana più qui nell'illusione,
sogno fatto da desto in cui ti perdo quanto più ti trattengo.*

Quanto più ti trattengo più ti perdo

*Quanto più ti trattengo più ti perdo,
quanto più voglio a forza di parole
mutare l'ombra in persona,
far durare oltre il sogno la tua voce.
Niente di quel che penso vale l'averti accanto,
varrebbe, se tornassero, gl'istanti che m'hanno inciso a fuoco.
Do quel che ho per esserne bruciato,
arso alla cara tua tortura.*

Penso che forse è troppo quel che andrebbe perduto

*Penso che forse è troppo quel che andrebbe perduto,
troppa la parte di noi che dovremmo recidere
e seccherebbe o strazierebbe col suo vuoto.
Potrai dire che è vile un pensiero di rinuncia sorto
prima che nulla accada, ma è quello che trattiene*

*quando si esita a un limite, a una soglia.
Mi chiedo se la gioia, se anche ci visitasse,
varrebbe a compensare l'amarezza
di quanto, nostro anch'esso, languirebbe tradito.
E cosa colmerebbe, perdona se lo dico,
le rovine, i deserti che il rimorso
aprirebbe nell'animo diviso.*

L'animo, come oscilla tra i suoi opposti

*L'animo, come oscilla tra i suoi opposti. Vorrebbe
che gli venisse da te anche l'aiuto a scordarti
o a mutare la febbre in silenzio e distanza.
Volere che muta oggetto, o è altro che si fa giuoco di noi.
So però che le forze mi dovranno bastare
anche per perderti, che non posso contare
su te contro te stessa. Come so
che se a un incontro che temo dirai: mi sei mancato,
rovinerà il proposito, si farà schegge, cenere.*

Persuasato alla rinuncia, l'animo resta attonito

*Persuasato alla rinuncia, l'animo resta attonito.
Non sa che voce in lui abbia ordinato il distacco,
che volere straniero distolga lo sguardo
da quanto ancora chiama, con appello estenuato.
E stenta a riconoscersi, raccoglie
a fatica le fila del pensiero,
si ritrae nella tana a lambire la ferita.*

La tensione non cede. Frecce dal tuo silenzio

*La tensione non cede. Frecce dal tuo silenzio
che vengono a trafiggere chi qui tace. Così
vorrei spiegarmi, intendere l'acuirsi del sentire
come di carne viva, per cui a un tratto ogni cosa molesta.*

*Sia pure ingenuo credere che da te possa giungere
fin qui un segnale, un ricordarti a me
con queste punte infisse che tremano. Il pensiero
crede a momenti, spera. Contrasta come può
l'assedio del silenzio, dove pensarsi è perdersi,
dove quanto trascorre trasalendo
è soltanto un riflesso della vita.*

È più debole il filo, ma resiste

*È più debole il filo, ma resiste.
Mi appari adesso all'alba, quando il volere vacilla,
dici le poche parole che cadute tra noi
hanno lasciato il segno, la stranezza.
Perdo i tuoi tratti, li ritrovo. Esito
tra il ritrovarti e il perderti, tra compagnia e solitudine.*

QUALE SARÀ IL CAPOLAVORO DEL XX SECOLO?

di

Leonardo Sinisgalli

1. Erodoto ci ha raccontato come furono costruite le Piramidi, « cominciando dai quattro angoli », dunque con quattro squadre che arrivarono insieme a toccare il vertice immateriale. Il fantasma dell'Opera stava nell'aria, trasparente, poi via via prese forma in un corpo opaco. Questo procedimento non deve sembrare ovvio; non è ovvio partire dai due capi di un tunnel per incontrarsi a mezza strada.

2. Plinio e Vitruvio hanno descritto i pochi strumenti (tre) necessari ai romani per fissare i tracciati degli acquedotti e i culmini delle volte.

3. Notizie vaghe ci sono pervenute sulla Grande Muraglia che i cinesi dicono « disegnata dalle stelle ».

4. Gli egiziani non rispettarono nessuna gerarchia formale: i conci di pietra in vista non sono più belli di quelli nascosti nell'Opera. Anche i greci diedero uguale importanza all'involucro e alla struttura. Non stabilirono graduatorie di dignità tra apparenza e sostanza. La pratica rese onore alla grammatica, la poesia alla prosa.

5. I romani inventarono la metafisica del promiscuo contro il fanatismo delle idee pure. Giustificarono l'*opus*, la zavorra, l'inerzia, la fatica, la non-poesia.

6. Anche l'Opera moderna è eteroclita. Tende a rifiutare il dato di natura, ingenuo, spontaneo, bruto.

7. Con la spontaneità non cresce la città. La città è il rifiuto dell'innocenza, dell'idillio, del sacro.

8. Dicono i cinesi: la casa disturba lo spirito del suolo, porta disordine sulla terra e sui corsi d'acqua, intralcia il cammino degli spiriti. « Prima di tagliare un albero conviene interrogarlo ».

9. Fanno bene gli uomini a risparmiare gli alberi, a inventare nuovi materiali artificiali sottraendoli alle viscere della terra.

10. Nella città come in una portaerei non ci dovrebbe essere neppure un pezzo di legno, soltanto il tagliere. Metalli, vetri, resine, vernici.

11. È più semplice costruire cento case, ciascuna con un milione di inquilini, o un milione di case con cento inquilini? Si tratta di aprire cantieri di dimensioni insolite. Ma nessuna impresa è spropositata. L'officina, il cantiere finiscono col rigettare automaticamente la mano d'opera superflua. Un semplice portatore d'acqua se non è necessario è sicuramente d'intralcio, come diventa pericolosissima anche una sola rondine che vola in senso vietato. È difficile stabilire quante mani bastano a pelare un porco e sarebbe buffo se insieme due barbieri si mettessero a tosare la stessa zucca. Non è che raddoppiando il numero degli operai si riesca a dimezzare il tempo necessario a costruire una diga.

12. La concentrazione del lavoro porta gli stessi vantaggi che la natura ha ottenuto con la concentrazione degli organi. Nel medioevo riuscirono a numerare una per una le pietre di una cattedrale. Potremmo anche noi riuscire a coordinare il montaggio di una maglia omogenea di un milione di cellule di abitazione.

13. Sulla foce del Tevere cedono le fondamenta del Palazzaccio; a Milano sopra la torba si abbassa di un dito la mano della Madonnina. Bisogna scorticare il muschio, vedere gli scalpelli spuntarsi sul macigno e intenerirsi gli aghi dei trapani sulle trachiti. I geologi meglio degli àuguri sapranno darci buone indicazioni. Dove fiorisce il capperò o si gonfia il fiore di fico, dove s'impunta la capra e si scarruffa il codibugnolo porteremo le sonde per estrarre carote a dieci a cento a mille metri di profondità fino a trovare la silice o il corindone.

14. Che colpa ho io, ha detto un pittore, se comincio col dipingere un albero e alla fine viene fuori un gatto nero?

15. Quasimodo una sera al Savini ci confidò che il famoso verso « la volpe d'oro uccisa alla sorgiva » era stato portato via di sana pianta dal quaderno di uno scolareto figlio di una guardia forestale.

16. L'architetto Kenzo Tange nello stesso giorno consegna il progetto di una clinica per bambini spastici e comincia la villa di un nababbo a Cap d'Ail.

17. La città non è un'isola corallina o una montagna di escrementi. Deve nascere nel rispetto di una metrica.

18. La segmentazione garantisce la riproducibilità: la sbarra, il filo, la fune, il tondino, il tubo, la vergella sono unidimensionali, hanno l'anima distribuita uniformemente su tutta la lunghezza.

19. Una macchina fabbrica se stessa fino a un certo numero di generazioni. Il processo si estingue per mancanza di idee, non per mancanza di energia. L'uomo lavora volentieri su una forma di cui almeno una parte è lasciata al suo arbitrio.

20. I montemurresti mutano la *o* in *u*, dicono forno invece di forno, tundo invece di tondo, mundo invece di mondo. Ma l'assemblage di una cattedrale o di un carro ferroviario segue un protocollo rigido: non si può

mettere l'occhio al posto della coda, sostituire un puntone a un tirante in un traliccio o in una capriata palladiana. Nella scienza delle costruzioni i ragni e i coralli sono reputati più ingegnosi delle vantatissime api. Noi non possiamo tirar fuori il materiale dallo stomaco e dall'intestino. Non possiamo costruire col muco o con lo sterco.

21. Dovremo imparare a produrre spazi come si producono linee e superfici, e usare almeno un piede come fosse una mano.

22. Perché la fabbricazione di un reticolo è un problema più difficile a risolvere della sua ideazione. I costruttori di navi devono ispirarci. Converterà cronometrare i movimenti dei guardafili, dei sanpietrini, dei funamboli. La costruzione di una nave in bacino ha ridotto di un terzo il totale delle ore lavorative.

23. Per costruire la città ci tornerà utile montare un prototipo per la riproduzione di qualche copia in più. Si fanno navi gemelle, si possono fare due o tre città eguali.

24. Non sono riuscito a conoscere quel signore che si è fatto costruire tre ville identiche a Roma a Parigi a Vienna.

25. Sul lungotevere ci sono addirittura sei palazzine che si succedono nel senso ABCCBA, con un vincolo triplo di simmetria. Lo stesso architetto, l'oscuro prof. Milani, ha realizzato a Civitavecchia questo rapporto ABC/ABC, non in successione, ma frontale, sui due versanti di una strada. Milani ha sparso villini identici sui lidi di Cesenatico, di Grado, di Pescara, fidandosi dell'assoluta incapacità che ha la gente di ricordare i lineamenti della casa in cui abita.

26. La natura ha i tempi prefissati per il compimento di un'opera. Non si può affrettare la nascita del giorno o la precessione degli equinozi o il ritorno della luna. Anche la crescita delle unghie e dei capelli.

27. L'opera non nasce in un soffio.

28. A Roma in via Domenico Cirillo le ville padronali somigliano una per una a celebri chiese manieriste. Gli architetti si sono divertiti a fare qualche travestimento.

29. Con quindici misure si possono produrre abiti adatti a vestire la totalità degli uomini. Un nostro celebre critico riuscì a scrivere un bel saggio di due colonne per ciascuno dei poeti suoi amici e soltanto per caso un collega scoprì che quei pezzi erano tutti sovrapponibili. Cambiavano i nomi degli autori, i titoli, ma restava intatto il discorso, ripreso parola per parola, come se egli avesse scoperto la formula chimica della poesia, acqua urea ammoniacca, e da buon analista dava sempre la stessa risposta.

30. Tre città identiche intorno a Roma porterebbero seri vantaggi ai municipi e qualche complicazione ai ladri.

31. Questo progetto nasce per difendere a oltranza uomo e paesaggio, e trovare uno statuto più logico della città. L'idea base è lo stacco netto tra artificio e natura. Niente chiaroscuro, niente nuances. Una città omogenea, compatta come una montagna. Questa analogia non è metaforica. Un edificio unico di (100 × 500 × 3000) metri cubi si deve reggere come una montagna. È chiaro che dovremo andarlo a costruire dove c'è la pietra che affiora e si arrampica per un migliaio di metri. Dentro la città non ci sarà un pino, un leccio, una palma. Ma pensili terrazzi gremiti di ninfe, di vecchi rigenerati, di giovani estroversi. E chissà che non si trovi un rampicante capace di stringere nel suo viluppo, come fanno i capillari col corpo dell'uomo, tutta intera la città e le sue giunture. La linfa non è acqua; non è assurdo concepire una ramificazione di lunghezza indefinita. C'è una pianta, conosciuta da Linneo, che può camminare per circa trenta chilometri facendo salti di cento metri. È una varietà di asparagus, simile a un velo, a una ragnatela, a una nuvola.

32. La credibilità di una forma statica deriva dalla sua convenienza e dalla sua purezza. La purezza geometrica. L'uomo sa anche fabbricare gli sgorbi, l'uomo sa concepire l'informe, ma provatevi a fabbricare a mac-

china un'eccezione, un errore, una stortura. Le macchine conoscono soltanto le prime proposizioni della geometria di Euclide, tirano fuori barre, lamiere, cavi, tubi, in cui i margini dell'incerto e del superfluo sono ridottissimi.

33. L'uniformità, la coerenza, l'omogeneità sono le garanzie del *continuum*; non si possono inventare volta per volta: vanno definite nella loro estensione e nel loro sviluppo, direi nella loro crescita, come fa la natura con le forme cristalline in cui ogni stato è figlio dello stato precedente e padre del successivo. Credo che questo sia il concetto della continuità che suggerì a Newton e a Leibniz l'idea degli infinitesimi, ossia delle differenze minime. Senza l'assioma della coerenza di Dio (ecco perché si chiama « sublime ») il Calculus non poteva nascere.

34. Così per costruire un tessuto o un reticolo praticamente inesauribile noi dobbiamo ricorrere a forme inesauribili, quelle che figliano sé stesse, topologicamente pure, senza nodi, senza tagli, senza intrecci, forme che non si rinnegano, che come le linee della natura sono sempre conseguenti: un fiume non torna indietro, un albero non entra in un altro albero. È l'uomo che cerca gli incroci, gli innesti.

35. Perché le opere utili, quelle che hanno un fine, sono figlie della geometria? Perché devono essere facilmente riproducibili e sostituibili. Un progetto posso non averlo più in mente, lo ritrovo subito. Posso accantonarlo. Posso portarlo avanti a spezzoni. So dove sono arrivato a realizzarlo. Posso fare i conti del materiale che mi ci vuole, del tempo e della mano d'opera e delle macchine necessarie all'esecuzione.

36. L'opera si deve poter fare con un materiale abbondante e con un disegno semplice, quasi indipendente dai capricci della mano e dalle bizzarrie del cervello, tracciato non tanto dalla fantasia ma dalla fede e dal rigore. Affidato quindi alla riga e al tiralinee, alla stadia, al filo a piombo, alla livella. Il compasso, il cerchio, e di conseguenza il cilindro e la sfera stanno a disagio nel dominio della statica.

37. L'uomo conserva nel progetto il meglio dei suoi pensieri, il frutto dei buoni momenti di estro e di fortuna. Nel progetto ci si ritrova, altrimenti si perderebbe il filo dell'opera e si ripeterebbero gli errori già corretti.

38. Non è che io veda l'architettura come un'operazione ridicibile a un giuoco di spinte e contospinte, di pesi e contopesi. Mi piacerebbe vivere in un cristallo e giurare sulla purezza e la povertà inventiva. Crescere per segmentazione come cresce la scrittura, verso o prosa.

39. Le formiche si mettono una sopra l'altra per riposare, non hanno bisogno di privacy, non devono piangere o meditare, sono condannate a ubbidire.

40. Se la costruzione è soltanto un ordito basta la riga. Se dobbiamo fabbricare una calza o una vela basta un filo come per la ragnatela. Per connettere ci vuole una congiunzione, una virgola, un avverbio. Così crescono tenie e poemi. Ma se si deve andare a capo, se si deve vincere il vuoto, se si deve saltare, spuntano archi e cupole e catenarie. Pier Luigi Nervi è riuscito a coprire le prime aviorimesse con volte talmente appiattite che mettevano sgomento. S'era servito di linee geodetiche intrecciate a losanga con curvature quasi insensibili e minimi spessori. Coperchi leggeri come cappelli di paglia. Riccardo Morandi incoraggiato da Colonnetti, aspira a servirsi di elementi tesi, di curve che al limite sono linee rette.

41. Capisco come a un purista l'arco e la volta dei romani siano potuti apparire falsi, frutto cioè di un'idea deteriore dell'armonia. Ma non andrei troppo in là in un atteggiamento che può diventare rinunciatario per voler essere inflessibile.

42. Certo che lo standard è contro Borromini, è invece d'accordo con greci e giapponesi. L'arco, la curva sarebbero generati da compiacenza e astuzia artigianale, quasi da narcisismo. Maillart e Nervi lavorano con idee semplici, si trovano a disagio nel difforme.

43. Il progetto rende prevedibile lo sviluppo dell'opera. Il poeta non sa quello che fa, ma lo devono sapere bene l'architetto, l'ingegnere e il politico. Il progetto rende misurabile l'impegno necessario all'esecuzione dell'opera quando questa è ancora sulla carta. Così riesce facile la scelta tra molteplici soluzioni.

44. Gli imperatori della Cina non si meravigliavano che di un giardino si potessero contare in anticipo le pietre e i sassolini, non però le foglie e gli uccelli.

45. C'è una parte dell'opera che sfugge ai calcoli dei pianificatori.

46. La popolazione del mondo si raddoppierà nei prossimi trent'anni sempre che non si trovi un veleno per i vecchi e un dispositivo di calibratura per la selezione dei neonati. La pillola è un tardivo obolo a Malthus e alla sua sagacia. Ci saranno nel duemila sulla nostra « aiuola » tre o quattro miliardi di abitanti in più. Spargerli nelle città e nelle campagne e sulle strade, come si scioglie il sale nell'acqua o lo zucchero nel latte, è troppo ingenuo anche per chi non ha la minima idea del meccanismo della saturazione. Il principio di concentrazione, viceversa, ha portato a separare nettamente città e campagna, a restituire alla campagna i suoi orizzonti, le sue prospettive, e alla città le sue convulsioni.

47. La campagna è natura, gratuità, idillio; la città è artificio, automatismo, invenzione. Per sistemare un milione di persone in superficie e dare soltanto 20 metri quadrati a ciascuna ci vogliono 20 milioni di metri quadrati, un rettangolo di 4 × 5 chilometri. Se si aggiunge una *fiche* verde di 10 metri quadrati (un giardinetto) viene in tutto un rettangolo di 5 km per 6 km, oppure 2 km per 15, come hanno fatto i pianificatori spontanei a Pisticci e a Pechino. Spezzettare il verde in francobolli può essere grazioso a vedersi dal cielo su una mappa. Ma è fisiologicamente insostenibile, perché quella porziuncola di erba viene subito inghiottita dalle necessità della famiglia, diventa area di scarico, riserva, ripostiglio.

48. L'ingegner Cosenza diede nel dopoguerra la vasca da bagno a un gruppo di famiglie napoletane; ci piantarono il prezzemolo e il basilico.

49. Meglio di una scacchiera con un milione di verdi puntini cosparsi su tutta la superficie, un fazzolettone verde di 10 km di lunghezza, largo 1 km, al servizio di tutti. Del resto anche l'aria e la luce sono distribuiti con questo criterio: nessuno presume di avere una personale riserva di ossigeno da succhiare con la cannuccia o la riserva di luce da captare con lo specchio parabolico. L'aria, la luce sono beni pubblici, non si possono immagazzinare da parte di chi è più ricco o più malato. Ma c'è già chi vende bottiglie d'aria in cima al Parnaso.

50. Ci vorrà un'Amministrazione Centrale dei beni naturali, una specie di ammasso, come c'è per il vino e per il grano. Le remore dell'egoismo e dell'ingordigia salteranno. Non c'è spazio in una casa sempre più angusta per i serti di peperoni, le trecce di aglio, i trofei di cipolle, le vesciche di sugna, i rosari di salsicce. I cittadini comperano addirittura le michette di pane due volte al giorno per averle più fresche. I fanatici aspettano l'arrivo dei camion dai mercati come si aspettava nei paesi l'arrivo del mulo con i cofani di melanzane, e la carrozza della neve.

51. Trasformare la campagna in pubblico demanio, tenere pochi contadini nei campi di semina e negli allevamenti di bestie da macello. Il resto formerà il corpo di guardia dei tesori di natura e di quelli d'arte frammisti al paesaggio. Non so se bastano Brandi, Todisco, Cederna per legiferare, non so se bastano i sentimenti. Ci vuole almeno la fantasia di Campanella e di Fourier.

52. Il massimo assorbimento della popolazione futura dovrà farlo la città. Niente cimiteri dentro le mura. Devono sorgere città nuove. Per assorbire il flusso di migrazione dalle campagne e dalle nazioni in crescita. Ma molto probabilmente per raccogliere le prime grandi ondate di cittadini che abbandonano le metropoli.



Alberto Burri: *Sacco* (1953)



53. Io segherei il Soratte e ci pianterei sopra il mio parallelepipedo di 500 metri di altezza, 100 metri di larghezza, lungo tre chilometri, e dentro ci spingerei un milione di persone.

54. Roma ritornerà il dolce camposanto di memorie. Potremo finalmente goderci le piazze, le chiese. Sono 265 da San Pietro alle santissime Rufina e Seconda.

55. Un altro cristallo delle dimensioni suddette e magari non un blocco dritto ma spezzato o a serpentina si potrebbe costruire sulla roccia del Circeo e raccogliere così un altro milione di profughi.

56. Rimarranno intorno ai vecchi edifici soltanto i custodi e i restauratori, dovranno scucire quello che Giovannoni e i suoi aiuti ricucirono, togliere le toppe e lasciare i buchi, far saltare i paracarri falsi, scrostare i timpani, demolire i pilastri aggiunti. Non si potrà riavere quello che fu distrutto. Bisognerà distruggere ancora.

57. La città di 1 milione di abitanti non sarà costruita con le idee di S. Agostino o di Quaroni, di Consagra o di Mumford. Tempo addietro furono pubblicati i primi dati relativi al progetto di una città mondiale estesa su tutti i cinque continenti. La città che io vedo come soluzione di problemi imminenti è costituita da un unico edificio capace di dare asilo a un milione di inquilini. Facendo un po' di conti sulle dita e tenendoci scarsi perché dovremo abituarci a vivere tutti in capsule, in cabine, in sacchi, in bauli, vengono le cifre scritte: $3000 \times 100 \times 500 = 150$ milioni di metri cubi. Comprensivi non soltanto degli abitacoli (20 mc d'aria pro-capite) ma dei servizi, scarichi, tubazioni, luoghi pubblici, pelote, piscine, tennis, uffici, negozi, ecc.

58. Abolite le automobili, non ci sono gas di scarico né rumori. Nastri trasportatori, siluri, ascensori, elettricità, piste, scivoli. Passeggiata per gli stitici. I veicoli saranno simili a ombrelli, aquiloni, ippogrifi. Per volare più che per correre. Nessuna velocità visibile supererà i trenta km. all'ora. Il

ritmo sarà quello dei pendoli, delle renne, delle fiabe. La velocità avrà perduto il suo fascino. I missili partiranno dalle rampe per far il giro dell'universo. Dentro casa buone pantofole.

59. La natura pulita, sgombra, non frastagliata. Le fattorie e le fabbriche andranno nei luoghi giusti dopo aver spazzato casipole, casolari, casaloni. I paesi saranno ricordati come si ricorda l'Eden e Omero. Pochi rurali potranno tenere sotto controllo intere regioni. Le piane di Battipaglia, di Polla e simili, saranno coltivate da grandi aziende concorrenti e avranno le dimensioni degli antichi feudi e delle modernissime industrie, con precisa distribuzione dei compiti: orti, frutteti, semine, erbaggi, allevamenti, vigne, silos, frigoriferi, conserve. In campagna vivranno con gli agricoltori i cantonieri.

60. Chi sceglie la campagna per vivere deve costruirsi la casa sotto terra (i permessi sono dati col contagocce) e stare con le talpe; ma può venire a galla, uscire dalla botola. Se non resiste torna in città, ascolta la voce di Éluard, frigge i peperoni. Oppure va a vedere la sfilata di donne nude lungo la *corniche*. O apre la finestra per udire la rana rimota.

61. Abbiamo contato gli spazi necessari alle famiglie per i bisogni primari: nutrizione, igiene, riposo, relax. Già nel 1955 Bernard Rudofsky non possedeva un libro in casa sua a New York; solo elenchi, indici, manuali. Per il resto ricorreva alla biblioteca e riusciva nel giro di due giorni a venire in possesso di una copia fotostatica del *Polifilo*. Le nostre dimore sembrano tombe faraoniche o botteghe di robivecchi. I posterì leggeranno le nostre storie con lo stato d'animo che ci fa decifrare la data incisa col chiodo da Federico di Montefeltro sul suo balcone.

62. Dobbiamo assicurare un milione di loculi (spazio agibile), di posti letto, a vecchi, adulti, bambini dei due sessi: 20 mq di area e 20 mc di spazio a persona. Non è molto e non è poco. Si può giocare a ping-pong, si può far ginnastica, non si può andare in bicicletta dentro casa. Si può leggere e scrivere, cucire. Ci sono poi gli spazi per il lavoro, per i giuochi, gli

spettacoli, i passatempi: botteghe e uffici, bar e negozi, chiese, alberghi, banche, edicole, librerie, cinema, teatri, ecc. Il tutto incorporato nella polis, arroccato intorno al forum o all'agorà o alla Kaaba, pescivendoli a contatto di gomiti con filosofi, e ciarlatani alle spalle dei poeti.

63. Gli urbanisti daranno i diversi addendi per il calcolo del volume totale del contenitore. Ma suppergiù siamo sui 150 milioni di metri cubi. Non bisogna farsi contagiare dall'allarmismo. Con i ciberi al posto degli uomini, una banca, una biblioteca, un supermercato si ridurranno a dimensioni minime. L'universo si miniaturizza. La Divina Commedia sarà scritta su un'unghia. Aumenteranno le scuole, le palestre, le piscine e i musei pubblici e privati. Non c'è artista oggi che non sia in grado di pagarsi un lussuoso cenotaffio o un'apparecchiatura elettronica con tutti i dati e le immagini che riguardano la sua vita e le sue opere. Altro che busti al Pincio o monografie illustrate.

64. Una forte *tranche* della spesa andrà all'isolamento acustico. « La silenziosità costa cara » ripetono i costruttori di automobili. Ma ci sono i magnifici studi dell'Ing. Boschi sugli innesti gomma-metallo mai finora utilizzati fino in fondo. I problemi sono un po' diversi da quelli di Vitruvio.

UNA SERA DI DICEMBRE

di

Giuseppe Raimondi

Gli amici sono seduti intorno al solito grande tavolo. Solo il padrone di casa, forse il più vecchio, cammina a lungo per la stanza. Sempre dalla stessa parte, essendo la stanza grande ma soprattutto lunga. Gli amici parlano fra di loro. Le voci si alterano e si confondono. Il vecchio a un momento dice con voce quasi di comando: « Bevete, lì c'è il fiasco, ci sono i bicchieri ». Continua la sua passeggiata, in ogni tratto di circa dieci, dodici metri, occupato nei suoi pensieri. Pensieri che sembrano trarre vita dal movimento dei suoi passi. Quasi lembi e brani di un'azione da concordare in parole quando siano tutte ordinate nella mente.

La barba gli incornicia il volto come un fazzoletto da testa. Di pelo scuro con venature di biondo e di bianco. Gli occhi profondi pungono da sotto il peso delle palpebre di carne spessa. La sua carne, nel viso rilevato, volge al rosa giallastro. Cammina, le mani e parte delle braccia affondate nelle tasche ampie della giacca. L'abito è di lana chiara, attraversata da righe fitte di marrone. Visto di spalle, è forte quasi un uomo ancora giovane, ingrossato in lavori manuali. Solo i movimenti sono rapidi, come di uno che intraprende una strada molto lunga. Quando si volge a riprendere la passeggiata, qualcosa di marziale, di militaresco si riflette dalle sue mosse.

Uno degli amici cava di tasca il mezzo sigaro. Cerca di intenerirlo girandolo fra le dita. Lo porta alla bocca, e così spento, ne gusta il sapore acre, acido ma piacevole. Con un fiammifero lo accende e tira una prima boccata. Manda dalle labbra sporgenti un poco di fumo bianco. Una corona di capelli grigi gira intorno al suo capo, calvo nel centro. Gli occhi chiari guardano lontano, poi tornano sulla nuvoletta di fumo di tabacco. Parla a voce bassa.

« Io sono felice », mormora. « Mi porto dietro tutto quello che mi occorre. Sono gli occhi per vedere e il cuore che finiscono sempre nelle mie mani. Le mani sono il vero cuore dell'uomo. Con le mani tocchi, hai quello che vuoi avere. Questo lo sanno gli uomini che amano una donna... Mi porto dietro il cielo di Parigi, che è un letto dove prendere sonno. Al risveglio, il verde della Senna. Vi dico che sono felice. Ho dei ricordi simili a lettere ritrovate, ho la mia fantasia... ».

« La vostra fantasia, caro Vezzani. Ma credete di poterla spartire con gli altri uomini? È solo egoismo, un egoismo confinato dentro i vostri quadri. Non vi pare a volte di essere come una bella pianta da giardino? no?... ». Chi parlava così era un uomo piccolo, tarchiato, fuso in una sostanza minerale. Un volto affilato, una barbetta quasi di satiro antico. Un profilo greco, stampato nel bronzo. Solo i suoi occhi bruciano, brace nera.

« Una pianta, io? Ma una pianta che è fatta di carne e ha un cuore... ».

« Lo conosciamo il vostro cuore... » replicò l'altro.

Il pittore cavò una boccata di fumo. Una parte del volto sfiorata di luce chiara. Girò gli occhi di azzurro spento intorno. Non guardava nessuno di preciso, forse inseguiva un sentimento che doveva essergli caro. Aveva tolto il sigaro dalla bocca. Col dito fece cadere per terra un poco di cenere.

« Io non sono che un pittore. Voi dite, Errico, un egoista. Ma tutti voi che vivete di una grande idea di speranza siete degli egoisti. Lo dimostrate mettendo in pratica ogni idea che si agita partendo dalla vostra persona. Ognuno è un individuo. Il vostro pensiero mette braccia e gambe. Voi, Errico... Vi ho visto nelle riunioni, nei nostri congressi, carico del fuoco

interno. Le parole avevano vita solo per i movimenti del corpo. Nella immaginazione la forza si fa armonia... ».

« Armonia? Non capisco. Ho delle idee che si dispongono in ordine. Credo in un ordine, un principio che sono in natura... ».

« Parla così un matematico... ».

« La matematica? Mi piaceva da ragazzo. La vostra natura, caro amico, non è la società... ».

Uno che ascoltava, composto e malinconico, disse con fiducia ispirata: « Gli uomini, gli esseri umani sono piante. Ogni pianta è diversa da un'altra. I suoi rami, le foglie... ».

« Ma in ogni pianta c'è spirito, c'è sostanza di fantasia », interruppe Vezzani.

Malatesta accese anche lui il suo sigaro. Si grattò appena la barba di peli duri.

« Non credo, Fabbri, nei vostri uomini che sono piante. Voi siete scrittore, vi piacciono le favole. L'uomo è solo pensiero, un inquieto pensiero di indipendenza. Soffre di non essere libero e quasi unico nella sua forma. La vita è quella che ognuno si fa. I sentimenti, le passioni sono sepolti nella carne... ».

« La carne, la carne... » provò a dire Vezzani. « Non si è felici solo nella carne... ».

« Nella salute del pensiero è la felicità ».

« La felicità è un'aspirazione, il sogno di una cosa perfetta. Sono cose fuori dal corpo ».

« Non ci credo » scattò Malatesta. « Credete forse di trovare la perfezione in un tramonto, nel colore di un cielo? È il vostro fondo evangelico che vi fa vedere questo ».

Il vecchio, il padrone di casa, aveva sospeso la sua perpetua attraversata della lunga camera. Si avvicinò al tavolo. Si versò un poco di vino. Bevette di colpo, col dorso della mano si tersi i peli della barba intorno alla bocca.

« Evangelico? » disse. « È una parola che merita rispetto, mio Malatesta. Credo... ».

« Sono il più vecchio di tutti voi » riprese scandendo le parole. « Ho fatto molte cose, dei mestieri. Ho conosciuto degli uomini come voi o diversi da voi. Non avevano letto i libri che voi leggete. Gente semplice, ma non troppo semplice. Anch'io non lo sono. Si lavorava, non con la penna. Si leggeva, ognuno nella coscienza dell'altro. Anche questo è abbastanza semplice, ma ci vuole coraggio. Cercare il coraggio nel cuore degli altri. Quando lo scopri, si impasta col tuo. Si formava come una razza, una specie umana a parte ».

Gli amici intorno al tavolo ascoltavano questa voce che veniva come da un deserto di solitudine colorato appena, ma fortemente, dal colore di umanità. Una umanità dominata di violenza tranquilla. Il vecchio sempre eretto, come statua percorsa da sangue impetuoso. Il capo sopravvanzava il corpo.

« Dicevo » egli riprese. « Cosa dicevo? Ah, già. Voi parlate alla luce delle vostre idee. Quelle con cui volete guidarci alla rivoluzione. Rivoluzione sociale, negazione, uccisione non solo di ordini ma di sentimenti, di passioni umane. Siete molto intelligenti, e per queste vostre e nostre idee vi siete consumati. Avete lottato contro le leggi dello stato. Conoscete il carcere e quelle ridicole commedie che sono i processi. I giudici, gli avvocati. Avete scatenato gli scioperi degli operai e delle specie di rivolte rimaste sempre a mezzo... ».

« Rimaste a mezzo? » rise Malatesta, amaro, tagliente.

« A mezzo » replicò il vecchio. « Non basta mandare i vostri giornali nelle officine. Gli uomini bisogna conoscerli fuori dall'officina. Non conta neppure l'umiliazione del carcere, che si accompagna ad un senso di orgoglio. Meglio vederli quando capita, da soli, perché allora puoi giudicarli e capirli. Perfino conta stare con loro nella loro casa, fra la gente simile a loro, che naturalmente non parla di rivoluzione. La rivoluzione, se deve venire, viene

dopo. Perché è nel cuore di ognuno che nasce lo spirito, il bisogno di ribellarsi ».

« Bene, Giuseppe, andate avanti » mormorò Malatesta.

« Io vado avanti, amico mio, ma da solo. Ognuno, fatto come me, va avanti da solo. I cortei, le corse, inseguiti dalla polizia, sono momenti molto belli. Le nostre bandiere rosse, le voci urlanti degli inni, i canti, mi hanno sempre toccato. Il rosso, amico pittore » e si rivolse a Vezzani a capo chino « il rosso è il colore che mi piace. Bandiere, discorsi in piazza... Ma l'uomo, l'individuo uomo, come potete capirlo e amarlo nella sua persona intera, nel suo cuore che è diverso da ogni altro cuore? ».

Disse, con la consueta serenità Luigi Fabbri: « Mi aspettavo questo da voi, Giuseppe. Ma come aiutate la nostra lotta, il nostro combattimento? ».

« Combatto da solo. È un combattimento feroce, ma non lontano da voi. Voglio capirmi, voglio possedermi in tutto quello che occorre per essere un uomo ».

« Un uomo solo » riprese Fabbri.

« Già, proprio così. Solo essendo tanti uomini soli, con la propria coscienza, potremo essere una società nuova. Una nuova umanità. Ma la strada è lunga... ».

Malatesta sorrise accendendo di nuovo il suo sigaro. Il vecchio fece l'atto di versargli un poco di vino. Malatesta ringraziò, posando il palmo della mano sul suo bicchiere. Guardò l'ora, cavando l'orologio dalla tasca. « Non è tardi » disse. Si rivolse al vecchio che si era scostato dal tavolo.

« Voi conoscete l'Apocalisse, Giuseppe? ».

« Non la conosco. Conosco solo quello che ho capito guardando la vita degli uomini ».

« È un libro orribile. Ma vero ».

« Non amo le cose orribili. Forse aspiro anch'io ad un'armonia, dove dentro c'è il bene... ».

« Il bene non significa nulla per noi. Il giusto, dovrete dire, per giungere al compimento di un'idea ».

« L'idea è solo quella che è nata in me e cresce con me, fuori da quella che voi intendete come una legge... ».

« È una legge tremenda di verità, Giuseppe ».

« Non accetto nessuna legge, e mi dispiace per voi... ».

« Voi siete un anarchico che va oltre l'anarchia ».

« Sono solo un uomo ».

Si udì trillare il campanello della porta. Il padre andò ad aprire. Erano i suoi due figlioli.

Entrarono salutando, poi stringendo la mano agli amici presenti. Cavati due bicchieri dalla credenza, il padre versò il vino ai figli. Il maggiore più robusto, i baffi piegati sopra la bocca. L'altro più sottile, solo più basso. La pelle del viso pallida, quasi giallognola. Gli occhiali a stanghetta posati sulle orecchie.

« Si parlava così, fra di noi » disse il padre. I due giovani si erano seduti in disparte, un poco lontano dal tavolo. Rivolto al maggiore, chiese quasi sottovoce: « Come sta il ragazzo? Cresce bene? ».

« Cresce bene. Va a scuola » rispose il figlio in un quieto sorriso sotto la piega dei baffi.

« Va bene a scuola? ».

« La maestra dice che è bravo ».

« Lo credo » affermò il vecchio e rise a lungo dentro la barba e negli occhi luminosi. « E il vostro lavoro? Siete contento? ».

« Non c'è male. Si tira avanti. Ve lo può dire anche mio fratello. Mio fratello mi aiuta. Lo sapete, ci siamo messi in questo nuovo lavoro. Sono i termosifoni. Avendo mezzi, si potrebbe fare di più. Specialmente poi se Biggio non volesse tornare in Francia... ».

« Già, i vostri termosifoni... per i pochi studi che avete fatto voi due, sarà più difficile. E poi la Francia » aggiunse guardando l'altro figlio che sedeva tenendo il capo ritto. La luce della lampada a gas gli batteva sulle lenti degli occhiali.

« Credo, papà, che devo ritornare in Francia. Ci sono degli amici. Con loro abbiamo fatto qualcosa. Voi, forse, potete capirmi meglio di mio fratello. Poi io non ho famiglia... ».

« Io capire » lo interruppe il padre. « Cosa devo capire? Nessuno può capire veramente un altro uomo. L'importante è fare la cosa che si crede giusta, anzi che è giusta. E poi » disse « si va avanti, ognuno per la propria strada. Ma questa vostra Francia, saranno anche i libri che ve l'hanno messa in testa... ».

« È solo la vita che me l'ha messa in testa. Si lavora, ma ci sono degli uomini fatti come noi. Qui, padre, manca l'aria da respirare ».

« Può darsi » replicò il padre. « Qui vedete, ci vuole più coraggio, più coraggio e più disprezzo. Ma un disprezzo che bruci la pelle del mondo. Del resto » riprese « ci sono anche qui alcuni uomini » e volse lo sguardo al tavolo dove sedevano gli amici. « Solo che loro ragionano troppo... ». Ebbe di nuovo una specie di riso sulla bocca. Spostandosi sulle gambe robuste si era messo fra i due figli seduti. Intorno al tavolo continuavano le parole scambiate, rimbalzate dall'uno all'altro. Padre e figli formavano come un gruppo staccato. Un gruppo, grappolo di sangue autonomo. Non è detto che il cuore di questi tre battesse col medesimo ritmo.

« Sono uomini di carattere particolare » disse il padre accennando agli amici. « Si dichiarano tutti rivoluzionari. Qualcuno dice con forza di essere anarchico. E lo sono per il cumulo di passioni che li trasporta a battersi a costo del carcere, per la violenza delle convinzioni pagate care verso la società. Ma forse vanno, quando agiscono, per strade diverse. Sono d'accordo sull'idea di rivoltarsi, ma bisogna vedere il modo... ».

Biggio girò i suoi occhi opachi dietro gli occhiali.

« Purché sia rivolta, ogni mezzo è buono. Si incomincia col distruggere in noi il pensiero di Dio. È il primo passo... ».

Si udì la voce calma del figlio maggiore, Torquato.

« Non è facile » disse. « Quando è che ne siete certi? ».

« È quando siamo liberi di amare tutto della vita. Quando il principio della vita dipende solo da noi ».

« Ma la vita, fratello, non è tutta nelle nostre mani. C'è la famiglia e attraverso la famiglia un legame di affetti che ci unisce, ci fa anche sopportare la vicinanza della società... ».

« Quella che voi credete la società, il rispetto perfino per gente disposta a lasciarvi vivere. Il vostro socialismo fondato sulla bontà, sulla quiete dei rapporti... ».

« Sarà così, caro Biggio. Dipende anche questo dalla vita che si è scelta. Distruggere, come dite voi, è un atto di violenza, e la gente non è tutta da rifiutare ».

« Per me, io la rifiuto. Amo solo quelli come me ».

Il padre era attento ai discorsi dei figlioli. Nel suo silenzio, un continuo controllo delle loro parole, e un dibattito interno che si chiudeva dentro il pelo duro e spettinato della sua barba. Prese a camminare dietro le spalle dei due figlioli. Guardava di tanto in tanto verso il tavolo. La sua attenzione era distribuita fra le discussioni degli amici e la presenza dei figli. Prese a parlare sottovoce quasi per non disturbare i discorsi dei compagni.

« C'è dell'orgoglio, forse della presunzione in quello che dite. Un orgoglio di ragione violenta in uno. Un orgoglio di umiltà e di giustizia nell'altro. Io non sono un giudice. Sono della vostra medesima pasta. Sono pieno di dubbi come voi. Voi, Biggio, avete parlato di Dio. Cosa ne sappiamo noi? Per questo lo neghiamo. È un'idea, un sentimento che ci ingombra. Sembra impedire la nostra esigenza, il nostro concetto, il diritto di una completa libertà umana. Se non è Dio, e forse non lo è, sarà il potere immenso della natura ».

Cercava delle parole semplici ma precise. I suoi occhi guardavano in una realtà che sentiva viva dentro di sé.

« Anche la cosiddetta natura è inafferrabile. Non sono gli alberi, non i fiori, il colore del cielo, non è la carne che vi ho dato mettendovi al mondo. Prova ne sia che voi siete diversi da me. Con il vostro male, il vostro bene.

Ma non vi sembra, scusatemi, che tutti e tre assomigliamo a qualcuno? E questo primo modello, questo stampo unico di dove viene? ».

« Viene da elementi della comune biologia. Sono particelle, ripeto, biologiche, che si sono create da sole. Ma cosa c'entra il Signore Iddio? Ve lo domando... » esclamò Biggio.

« Non c'entra, evidentemente. Devo solo ricordarvi del modo come vostro fratello ha parlato del sentimento della famiglia. Qui non serve la vostra biologia... ».

« Sono solo sentimenti che non toccano la sostanza della nostra individualità di esseri viventi. Non escludono la nostra tendenza alla bontà, all'affetto umano. Ma è di un diritto supremo ad essere liberi e di procurarcelo con ogni mezzo, che io parlo... ».

Il vecchio sorrise ancora una volta. Appoggiò la mano sul dorso della sedia del figlio Biggio.

« Ripeto, figliolo mio, che voi avete letto molti libri. Io, pochi. E non tutti di quelli che servono alla nostra fede, chiamiamola così. Se non è fede sarà un'idea. Dentro vi si agita un verme che non ci dà pace. Laggiù » e indicò verso il tavolo « sono degli uomini, dei professori in questa difficile materia. L'educazione a questa idea, il diritto di professarla, dobbiamo riconoscerlo da soli ».

I figlioli ascoltavano seguendo ognuno i propri pensieri, scambiandosi occhiate di affettuosa comprensione.

« In quanto a me » disse Torquato « ho avuto una vita diversa da quella di mio fratello. Il mio socialismo » e si volse verso il fratello « è venuto attraverso esperienze più alla mano. Ma ugualmente sanguinose all'interno. Nostro padre ha parlato di libri. Durante il periodo di un anno in un carcere, mi fu passato un libro che vi era ammesso. Voi sapete, Biggio, di quale libro si tratta... ».

« Lo so bene. È un grande libro, il primo dei libri. Tutto dipende dall'animo con cui si legge ».

« Io lo lessi » disse Torquato « credo con l'animo giusto. Non ne fui

intenerito. Anzi inasprito e persuaso di spendermi per la felicità dei miei simili ».

« Quale felicità? ».

« Quella a cui ogni uomo aspira come al bisogno di sentirsi libero e di ricevere giustizia dagli altri. Mi era stato consegnato da un compagno anarchico. Vi si imparano molte cose, credete, Biggio. Sono quelle per cui, anarchici o socialisti, ci si batte per la nostra idea. Che non è solo un'idea di rivolta violenta... Conta anche la bontà. A voi, fratello farà ridere ».

« Non rido di niente. Ma ditemi una cosa. Voi credete in Dio o in qualcosa di simile? ».

« Non lo so, non mi pare. Del resto, quel libro che vi dicevo non lo prescrive. Ci lascia liberi. Tutto dipende dalla nostra coscienza ».

Padre e figli si avvicinarono al tavolo degli amici. Si udì allora la voce acuta, stridente di Malatesta.

« Ma cosa succede, laggiù, Giuseppe? ».

« Si parlava, con i miei figli, di cose nostre ».

In quel momento si alzarono le voci di quelli intorno al tavolo. Fabbri ribatteva su questioni da lui sostenute ad Amsterdam. Riportava frasi, opinioni di Malatesta. Malatesta taceva, perduto in pensieri lontani. La grande stanza era invasa dal fumo dei sigari. Il vecchio, sempre ritto in piedi, come operaio sull'impalcatura di cantiere, raccoglieva il suono e il senso di quelle voci. Solo i suoi occhi, uscendo dal groviglio dei peli, volavano incontro a quelli di Malatesta. Briciole di cielo riapparso dopo una breve ora di burrasca estiva. Aspettava gli ultimi segni che potevano riaccendersi dalle parole apparse in quell'ora.

Malatesta si alzò dal tavolo. Venne presso i due fratelli, avendo di fronte il padre. Allungò le braccia sulle spalle dei due giovani. Li teneva come in un abbraccio.

« Tu ricordi » disse guardando il fratello maggiore « tu ricordi la canzone di Sante Caserio? ».

« La ricordo. Non posso riudirla... ».

« ...senza commuoverti. Capisco. Ma non bastano le lacrime, figliolo. Capisco. Tu pensi a tuo figlio, a tua madre. Ma anche noi, io, tuo fratello, abbiamo un cuore. Anche noi sappiamo piangere. Ma poi?... ».

Si voltò a guardare il viso di Biggio, giallo, impassibile. Una cera rappresa in un ghiaccio di dolore.

« In quanto a noi due » riprese quasi ridendo « noi due dobbiamo partire presto. Tu in Francia, io per l'Inghilterra. Chissà che non ci incontriamo da qualche parte... Il nostro mondo è grande. Anche noi, forse, andiamo incontro ad una speranza ».

« La speranza è in tutti » disse Torquato.

Gli amici si accingevano a lasciare la casa di Giuseppe. Fuori era una notte gelida di dicembre. I fanali a gas affondavano in un velo stagnante di nebbia. Viola sul nero.

LEOPARDI AMBIGUO?

di

Leone Piccioni

Se ogni testo (ed in particolare ogni testo poetico) rende, comunque, necessaria sempre questa operazione di verifica, di controllo, d'approfondimento e di comprensione vera, l'opera leopardiana, i suoi sensi segreti, le sue varie fasi significanti, il suo mistero, la sua ambiguità, non può dar frutti di lettura se non nella posizione del tornare a leggere, tornare a leggere ancora, tornare a leggere sempre. È un testo ambiguo, Leopardi per lo più dice (in tutta la prima parte della sua ricerca, fino al '24, *Operette* comprese) cose che pare abbiano un senso e che sono da intendere in un senso diverso; per lo più le dice con una suggestione musicale, un incanto, una forza verbale, da prenderti per sola emozione e per invenzione del linguaggio, sì da lasciarti pensare di dover dare un peso minore al significato. Ti fermi alla lettura-incanto: per riprodurre quell'incanto, consapevole dell'ambiguità, è produttiva soltanto l'operazione del rileggere, tornare a leggere ancora. Quando Ungaretti ci confessava di aver amato fin da ragazzo Mallarmé, era sufficientemente consapevole da aggiungere: « Non dico che capissi allora Mallarmé. Ma è la sua poesia così piena del segreto umano dell'essere, che chiunque può sentirsene musicalmente attratto anche quando ancora non ne sappia che malamente decifrare il senso letterale ». La sorte, la fortuna dei lettori di Leopardi, è stata nella rilettura: chi ha seguito a rileggere senza mutare i termini della prima lettura ha fatto fiasco, oppure ci ha lasciato

preziosi testi che altri devono interpretare: ma si guardi la sorte di De Robertis, di Ungaretti, di Bo. De Robertis avendo studiato Leopardi per trent'anni, il primo a dar ragione e collegamento ai *Canti* con lo *Zibaldone*, pur attraverso le *Operette*, solo tardi s'accorge dell'importanza di un testo come il *Discorso d'un italiano sulla poesia romantica*, fino a confidarci che senza di quello era difficile capire alla radice il grande fatto poetico leopardiano. Alla fine della vita, rispondendo a Contini, per una dolce loro polemichetta di lettura a proposito di *A Silvia*, De Robertis concludeva: parlando (nel '47: del '22 la sua scelta dello *Zibaldone*) del suo « antico desiderio, che sarebbe di condurre a termine tante analisi dei singoli autografi dei *Canti* per poi giocare l'ultima partita su un piano in tutti i sensi esplorato, e con la coscienza in pace ».

Ungaretti sempre ha detto che il testo base della sua lettura giovanile, ancora ad Alessandria d'Egitto, fu Leopardi, e certo (anche se non riconosciuto) nel suo « Allegria di naufragi » è presente il « naufragar m'è dolce in questo mare » dell'*Infinito* (e siamo al 1916); tuttavia cose, insieme di viatico e definitive per una certa interpretazione leopardiana, le mise per iscritto e le pubblicò soltanto quarant'anni dopo: in specie nel memorabile « Secondo discorso su Leopardi » al quale ci richiamiamo di continuo anche per certe conseguenze che confermeremo e cui arriveremo. Carlo Bo ha scritto in piena maturità il saggio « Eredità di Leopardi », ed è tutta una scoperta, una sorpresa per la dimensione moderna del grande nostro poeta, moderna e perciò aggiornata, di continuo aggiornabile: necessitato di riletture a confronto, confronto con i tempi, confronto con le esperienze che si vivono: per attestare la perenne sua profeticità.

Quanto a me, di quest'asse certo, di questa radice, di questa famiglia (e me ne glorio), ma ultimo — e non solo nel tempo — della stirpe, eccovi l'esperienza ultima; che mi ha mosso a questo lavoro, e che dovrebbe guidarmi in futuro ad un lavoro più ampio in argomento.

Mi son laureato, venticinque anni fa, e più, sulle *Canzoni* leopardiane: ho incarico di insegnamento universitario: per il poco tempo, per pigrizia anche — se volete — due anni fa, ho iniziato un corso, un quarto di secolo dopo, sullo stesso argomento, per i miei ragazzi (ragazzi assai cari, aperti,

desiderosi, pronti), e pensavo di mettermi al sicuro (avevo pubblicato in argomento anche un libro) trattando un tema dove mi sentivo pronto, e per me facile da rinfrescare. Sono partito per il Sud, mi son ritrovato all'estremo Nord: ben poco di quello che pensavo, che avevo detto, reggeva più al confronto: alla rilettura, eccoti balzato avanti un Leopardi nuovo, un Leopardi profeta, un Leopardi, il medesimo poeta, ma tanto, tanto, nel pensiero poetico diverso e più nuovo.

Premetterò anche che le mie incomplete operazioni di rilettura si riferiscono, spero con qualche lume, al Leopardi primo; quello delle *Canzoni*, dei primi cosiddetti « idilli »: il Leopardi insomma fino al '24. Fin qui ho abbastanza riletto. Per il poi non so bene: occorrono altre verifiche, devo rileggere, ma direi che tante sovrastrutture ironiche le cacci via, se ne disfi: si mostri in una nuova stagione anche più grande. Ma grandissimo è il suo apparire.

Nel 1818 (Leopardi aveva dunque vent'anni), dopo molte fasi di scelte e ripensamenti già avute in una vita intellettuale mostruosamente precoce, nel *Discorso d'un italiano sulla poesia romantica* arriva ad identificare l'atto poetico nella « facoltà di fingere e di mentire », tessendone l'elogio. C'è un celebre passo: ma il tasto è pigiato in quelle pagine per ogni dove: polemizza con i romantici e li accusa del massimo scempio: aver tentato, star tentando, di togliere alla poesia questa funzione prima: « Imperocché i romantici i quali s'accorgevano ottimamente che tolta alla poesia già conciatà com'essi l'avevano, anche la facoltà di fingere e di mentire, la poesia finalmente né più né meno sarebbe sparita, e di netto si sarebbe immedesimata e diventata tutt'uno colla metafisica... ».

L'Infinito sarà scritto nel '19: poteva non risentire, non essere accentrato in quest'assunto? In una nota brevissima dello *Zibaldone*, 1822 (3 febbraio), citando Eliodoro, tradotto dal Gozzi, ecco: « Stimabile è la menzogna quando giova a chi la dice e a chi l'ode non fa nocumento ». Da poco aveva finito la canzone alla *Primavera*; del '22 sarà anche l'*Inno ai Patriarchi*, e l'*Ultimo canto di Saffo*, praticamente, dunque, la conclusione del ciclo delle

Canzoni, prima di quella aggiunta guidata da disperata ironia che sarà *Alla sua donna*, del '23. Non si dovrebbe inserire quel pensiero nel contesto della ricerca di quel periodo?

Della poesia dunque la facoltà di fingere e di mentire, di risparmiare all'uomo l'impatto diretto con il vero, schermarlo, nasconderglielo a costo, appunto, di fingere e di mentire, avendo però coscienza della menzogna. La menzogna, in questo senso, stimabile, quando « giova a chi la dice e a chi l'ode non fa nocumento ». Se la poesia sposasse direttamente il vero, si assisterebbe di colpo alla caduta di tutte le illusioni, di tutte le speranze, di tutto quel ciclo, misterioso e ripetitivo, che da sempre ha mantenuto in vita l'umanità, disposta a ricominciare in proprio tutte le volte, esperienze che la conoscenza del passato e delle risultanze altrui avrebbe dovuto far giudicare inutili, vane, scontate nelle conclusioni loro. È capire i principi della vitalità, della « vita — direbbe Luzi — fedele alla vita »: un'accettazione della vitalità.

Al *Discorso d'un italiano*, all'*Infinito*, alla concezione del ciclo delle *Canzoni*, Leopardi, pur giovanissimo, non giunge di colpo: ci giunge, s'è detto, attraverso « conversioni » letterarie, attraverso esperienze dei contrasti, con una strenua volontà di conciliare quei contrasti per rispetto all'andamento della storia e della civiltà, e per pietà di se stesso e dei propri simili: e non si dimentichi che la sua fu formazione religiosa e cristiana, non si scordi che, anche quando il suo passo parte fermo con intenti quasi dissacratori, assai spesso gli accade (e non a lui soltanto) di fermarsi come interdetto in un punto, di riuscire, comunque, consolatorio. Riflettendo, sempre nel '22, sul Cristianesimo, confermava: « lo scopo e l'essenza del Cristianesimo si è il fare che l'esistenza non s'impieghi, non serva ad altro che a premunirsi contro l'esistenza... ». A preservazione, non contro la vitalità. Di giovanile formazione filologica, i suoi gusti eran tutti « francesi » e poi rifiutati con vivacità sdegnata; da sedicenne la sua conversione al classico: scrive il *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, a diciassett'anni, per irridarli, con lieve ironia, ma se ne innamora: vi riconosce la sostanza e la costanza delle illusioni. Polemizzerà contro i romantici, in nome della difesa, anche a costo di finzione, di

quegli errori, di quelle illusioni, di quel territorio fanciullo che va difeso per l'uomo: l'età perduta, l'età d'oro, la giovinezza. Ma dai romantici viene ovviamente toccato: se in quegli anni è Leopardi a svolgere, così come è stato mostrato, la più rivoluzionaria e moderna operazione di ripristino di un linguaggio, che da uno scadimento di crisi potesse recuperare bagliori di vitalità e di profezia; insieme è in quegli anni che Leopardi ci prepara la sua, non mai abbastanza approfondita in tutti i suoi risvolti, eredità di moderno: non partecipare più di un momento solo della cultura o della esperienza sociale e morale: sentire in sé l'eredità che ci si porta dietro, avvertire lucidamente quello cui si va incontro: vivere sbilanciato, vivere squilibrato, operare poeticamente per gli altri, ed operare, necessitato, con ambiguità. Non penserà mai a se stesso come ad un caso di disperazione solitaria: sa che per tutti è lo stesso. Si tratta solo di averne coscienza: e chi ne ha pienamente non in tutto la diffonda, la renda certa. Traccia un famoso diagramma della felicità dove la sorte di ognuno s'eguaglia. In tutto il suo lavoro da quel *Discorso*, alle *Canzoni* cardine (il « *Mai* », la « *Primavera* », l'« *Inno ai Patriarchi* », « *Alla sua donna* »), ai primi « *Idilli* » (l'« *Infinito* », com'è stato detto, un miracoloso manifesto, per intender tutta quella stagione poetica), Leopardi si offre, perciò, a due modi di lettura: a due possibilità di interpretazione totalmente diverse, a seconda che si identifichi la sua credenza nella possibilità di affidarsi a quell'errore, a quella finzione; oppure a seconda dell'avvertimento che riceviamo di individuare, nettissimo, il segno di stacco, in quel punto in cui si fa chiaro che in lui c'è coscienza di fingere e di mentire. Come a dire: io so che le cose stanno diversamente, ma mi offro ad una lettura consolatoria, del tutto lecita, a chi la voglia far propria, perché dichiarandomi non voglio portar « *nocumento* » agli altri: gli altri che hanno necessità di fondare ancora illusioni, di sperare che nel passato le cose andassero meglio di adesso, dal punto di vista del bilancio dell'umana felicità, e devono essere pur autorizzati a sperarlo anche per il futuro. D'altra parte, però, non posso essere così irrispettoso verso me stesso da identificarmi totalmente in quella finzione: lascio perciò per me, per certi lettori (e quei lettori più provveduti non avranno da trarne *nocumento*, ma al contrario altra forza consolatoria) sintomi, spiragli, indizi, perché capiscano qual è il mio vero

pensiero. Del resto fingere, essere partecipi di una menzogna non vuol dire esattamente questo? Sapere come sono le cose e dirne di diverse, nella speranza che gli altri ci credano, perché dalla menzogna possano non trarne nocumento. (Tutti lo sanno, e di rado ci si riflette: tutti sanno che in un amore importante — ad esempio — quando finisce l'epoca della menzogna e della finzione, essa fine coincide con la conclusione stessa dell'amore; è profonda conoscenza del cuore umano, che deve portare, in vaste operazioni, a convincersi della necessità di mentire).

Così i lettori leopardiani hanno — anche i più esperti — potuto da un secolo e mezzo leggere Leopardi proprio come lui s'attendeva, almeno nella prima parte della sua opera: hanno creduto che i primi « idilli » fossero davvero « idilliaci »; hanno letto *l'Infinito* in una chiave che si potrà completamente rovesciare; hanno pensato che il *Mai* (canzone dallo stesso Leopardi definita « piena di orribile fanatismo ») fosse una sorta di celebrazione assimilabile alla coscienza dei *Sepolcri* foscoliani; hanno pensato che nella *Primavera* ci fosse l'inno alla natura, e l'esaltazione del mito, il rimpianto del « secol d'oro »; hanno dato poca importanza alla esplorazione biblica dei *Patriarchi*; l'inno alla *Sua donna* è stato letto in chiave quasi madrigalesca.

Eppure il vecchio De Santis leggendo *l'Infinito* aveva messo le mani avanti: « *l'Infinito* non è un vedere, ma un'immaginazione, un fingere ». E arriverà Ungaretti nei suoi sparsi scritti leopardiani, derivati da pazienti corsi universitari, a buttar tutto all'aria per *l'Infinito* appunto, per gran parte di quelle *Canzoni*.

Quei lettori, anche i più esperti, ed ai quali molto si deve, legittimi, comunque, interpreti di una volontà del Leopardi, erano forse anche indotti in confusione, dal provenire dall'enfasi (del resto giusta) del grande Leopardi del '28 e dell'ultima stagione: in quel Leopardi ogni ambiguità è forse venuta meno: il suo canto è divenuto di più diretta esperienza e di più diretto dolore, pur egualmente consolatore, per il miracolo che appartiene proprio alla poesia grande. Di lì a ritroso s'arriverà a rileggere il primo Leopardi come un Leopardi « minore », l'autore delle *Operette*, come il prosatore nuovo, il sintetizzatore felice delle « sue filosofie ». Ma è nel primo Leopardi che sono segnate, come nella mano, le linee chiare della sua vita e della sua

ricerca; nel grande libro delle *Operette*, è come se facesse, ad un certo momento, il punto della sua esperienza; e le altre fasi, le altre grandi (più grandi) stagioni si verificano, variando, proprio da quella loro partenza.

ma andiamo ad esempi concreti, e si prenda subito l'*Infinito*, rifacendosi alla lettura da Ungaretti soprattutto contrapposta a quella tradizionale del « vedere ».

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.*

De Santis aveva avvertito: « non è un vedere », ma si poteva leggere come un « vedere », è stata sempre letta come un « vedere »: qualche sospetto di lettori intendenti, come Bacchelli, l'intervento irruente di Ungaretti; certi nostri approfondimenti di ieri e di oggi. Il poeta guarda il suo paesaggio familiare, a lui « caro », e si dà a fantasticare sull'infinito, su quello che c'è al di là della siepe. E s'immagina spazi interminati, silenzi sovrumani, quiete profondissima: a contatto con questo sconosciuto orizzonte il suo cuore ha un moto come di sgomento. Il vento familiare che fruscia contro le piante vicine viene comparato al silenzio dell'infinito: il pensiero erra fremente, dall'idea dell'eternità a quello del passato storico, fino alla stagione presente, al suo *suono*. In questa immensità dolcemente il pensiero si perde, s'an-

nega come se si sciogliesse e prendesse sonno: ed accade questo dolce naufragio della mente, quasi per rinuncia a responsabilità d'approfondimento. Si è, insomma, partecipi della illusione.

Però, però...: quanti varchi sono stati lasciati aperti da questa lettura? Quanti soggetti, quanti indizi per andare a riscontrare la bontà di una siffatta interpretazione. E De Santis aveva avvertito: « non è un vedere... è un fingere ». E già al verso 1: perché « sempre caro mi fu »?: perché non il tempo presente se un giovane di vent'Anni elogia i suoi luoghi amati. Una civetteria? O non piuttosto voler dare subito un distacco favoloso nel tempo: non essere più un io che racconta una sua storia; ma un coro che parla di una corale esperienza senza tempo. E questa *siepe* del verso 2, è davvero realisticamente in grado di separare l'occhio dal resto dell'orizzonte?; quell'orizzonte che Leopardi tutti i giorni vedeva aprirsi tra quelle collinette dalle finestre del palazzo Leopardi, dove certo trascorrevano ben più ore, di quelle della piccola passeggiata al Monte Tabor? Il colle non è già la ricerca di qualcosa di infinitamente piccolo (l'uomo) da paragonare all'infinitamente grande? — l'infinito. Ed al verso 5 quel « *al di là di quella* » è da riferire alla « siepe », o alla « parte dell'ultimo orizzonte »? Chi abbia presente il paesaggio marchigiano (per stare al « vedere », al realistico, all'impressionistico, all'idillio) sa che lo sguardo, dal punto di partenza al primo suo orizzonte (delineato da linee di collinette), non può comprendere interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete; ma spazi limitati, operosi di lavoro e di vita, pacifici, ma non quieti nel silenzio: ed in tante sue poesie Leopardi ha descritto il piacevole rumore dell'operosità campestre della sua regione. Invece, tutto ciò esiste in una proiezione verso l'infinito: una proiezione (diceva bene Ungaretti) che deriva da cecità: non si tratta di tener gli occhi aperti e di guardare, si tratta di meditare, sprofondati in se stessi, sul tema, che è il tema vero dell'*Infinito* (altro che idillio!), e cioè il rapporto tra l'infinitamente piccolo che siamo noi, ed il nostro passaggio terreno, ed i segni che si lasciano (il nulla), e lo sgomento dell'infinito e del suo senso. Ma eccoci al verso 7: « io nel pensier mi fingo ». Con bella disinvoltura tutti i lettori ad annotare: « fingere all'uso latino di immaginare ». Possibile non si voglia

almeno dare atto a Leopardi che conoscesse — uno come lui — i due sensi della parola, e se l'usava, lo facesse, quanto meno, per giocare sulla ambiguità del termine? Ma nel *Discorso*, poco prima aveva detto che è della poesia la facoltà di *fingere* e di *mentire* ; ma le altre volte che nei *Canti* adopera questo termine lo fa dando per acquisito il senso italiano (mentire sapendo di mentire), e non quello latino; ma in tutte le « varianti » (bastava vederle) « fingere » è usato sempre per dire il contrario di quel che si sa. Già a questo punto l'*Infinito* non è più un vedere, ma un « fingere ». Ma si noti subito dopo: « ove per poco — il cor non si spaura »: ci voleva Ungaretti a sottolineare che qui siamo in una traduzione esatta da un pensiero di Pascal: « le silence éternelle de ces espaces infini m'effraie »: mi spaventa, mi spaura. Si vuol rileggere tutto un pensiero che si collega a questo grido? (Si cita la traduzione del Serini): « Quando considero la breve durata della mia vita, sommersa nell'eternità che la precede e la segue, il piccolo spazio che occupo e financo che vedo, inabissato nell'infinita immensità degli spazi che ignoro e che mi ignorano, io mi spavento e stupisco di trovarmi qui piuttosto che là, non essendoci nessuna ragione perché sia qui piuttosto che là, oggi piuttosto che domani. Chi mi ci ha messo? Per ordine e per opera di chi questo luogo e questo tempo furon destinati a me? ». E ancora: « Quanti regni ci ignorano! ».

Per concludere, « Il silenzio eterno di quegli spazi infiniti mi sgomenta ».

Esattamente questo è il contesto del preteso « idillio » leopardiano: Pascal poteva dichiararlo, perché nella Fede dell'altra vita e della Resurrezione trovava rimedio a quanto impatto con il vero: Leopardi perché avrebbe dovuto dichiararlo?: meglio « fingere », allora, e meglio farsi leggere da tanti, e per tanto tempo, nella chiave del dolce sonno e dell'oblio.

Ma ogni verso dell'*Infinito* ci martella, e subito nei versi 8-11, nel raffronto tra il pochissimo vento che ode frusciare tra le piante (aveva detto « lauro »), e l'infinito silenzio, ecco appunto, la breve durata, il poco spazio, che s'inabissano nelle dimensioni atemporali; e basta questo poco a dar conto « dell'eterno — e le morte stagioni (tutto il passato, dunque), e la presente — e viva, e il suon di lei ». Con quale strugimento: ha detto « suono », e

voleva dire come s'addensasse tanta amara infelicità nel « caro tempo giovanile »: rispetto all'eterno, sono poca cosa le passate stagioni (tutto il corso della storia, dunque): figurarsi questi pochi anni sperimentati direttamente! Se alla luna parrà estranea cosa la terra, che pensare della muta testimonianza delle « nebulose », —? proporrà ancora nella *Ginestra*, a conclusione della vita!

Ma eccoci alla chiusa, quella, secondo la lettura diaristica, visionale, idillica, che darebbe conto, di questa dolce e graduale perdita della coscienza, verso uno smarrimento, un sogno che stende nebbia ed addolcisce: chi ha obbligato il poeta a scegliere il più lugubre dei verbi mortali: « annegare »: la più atroce, lenta, ineluttabile delle morti, s'annaspa, si soffre, s'annega? Il verbo « s'annega »! Chi ha portato il poeta a considerare come risolutiva l'immagine, non meno angosciosa, del « naufragio » e come non rilevare l'ironia che s'addensa su quel « il naufragar m'è dolce »? Esiste un dolce naufragio; esiste un dolce modo di « annegare »!?

« Eppure, eppure — concludeva Ungaretti — quando l'*Infinito* ci torna a mente, pure sapendo (ora) che non ci nasconde nulla della verità, che anzi la mostra perfino troppo fosca, senza pietà — eppure, non si sa per quale miracolo, il nostro animo si emancipa, la nostra fantasia si mette in viaggio, e naufraghiamo anche noi, dolcemente — senza ironia, dolcemente... ». A legittimare, più che mai, tante letture, pur di intendenti, di addetti pienamente ai lavori.

De Robertis, ripensando, al suo stesso lavoro nel '48 — ed esaminava, « la portata del grande arco che va dall'*Infinito* alla *Ginestra*, alzato in diciassette anni di sublime fatica » — concludeva « E sempre quell'infinitamente piccolo che è l'uomo, nell'infinitamente grande che è l'universo (l'universo o come mare dolcissimo, o come furia e furore), sempre la solitudine dell'uomo: sole medicine l'illusione e l'azione. Felici gli antichi, che furono insieme e più illusi e più attivi; felici noi nell'età breve che si chiama giovinezza ». Sulla strada giusta, ma rimanendo — mi pare — a metà, senza mettere l'accento sulla menzogna necessitata, sul voluto inganno a capire la possibilità che potrebbe scattare in lui di non « nasconderci più nulla della verità »,

«mostrandocela perfino troppo fosca» rinunciando alla sua intenzione pietosa. Tragico idillio, dunque, o almeno, secondo la definizione di Ungaretti, «ironico» idillio: ma non l'*Infinito*, soltanto; anche gli altri, tra i primi del '20 o del '21. Si riscontri rapidamente lo stesso tema, almeno nei due, che «miracolosamente» mettono più e meglio in viaggio la nostra fantasia, fino a farci dimenticare l'ironia che li muove: *La sera del dì di festa* e *Alla luna*. Il primo, si sa, deve la sua conclusione mirabile, al lavoro di varianti, appor- tato, addirittura dal '20 fino al '35, nell'inizio miracoloso («Dolce e chiara è la notte e senza vento, — e quieta sovra i tetti e in mezzo agli orti — posa la luna e di lontan rivela — serena ogni montagna») e nella conclusione, che di nuovo s'appoggia sull'inventivo verbo «posare». Ma il significato espresso è ancora quello del paragone dell'infinitamente piccolo con l'infinitamente grande: la giornata del «borgo natio» ed i secoli antichi; ciò che non resta, in nulla resta, del nostro quotidiano passaggio, e le «orme» appena lasciate dei secoli antichi. Il paragone, che sembra forzato e gratuito (eppure derivava da una lettera di sfogo a Pietro Giordani) tra il proprio individuale, disperato dolore, e — ad esempio — «il grande impero — di quella Roma, e l'armi, e il fragorio — che n'andò per la terra e l'oceano!». Una voce, una voce soltanto, un canto («che s'udia per li sentieri — lontanando morire a poco a poco»), comparato dal presente all'accumularsi dell'esperienza storica, della cultura, a far pensare come «tutto al mondo» passi, per non lasciare «quasi orma». Quel *quasi* come a salvaguardare, appunto, non già i segni della disperazione privata, ma i resti, i barlumi, i bagliori dei segni dell'arte.

E in *Alla luna*, (a parte di nuovo la straziante aggiunta dettata, in punto di morte, nel '35, ospitata postuma dieci anni più tardi: sì da fare ancora riflettere se, più che variante, sia modifica strutturale della composizione, da dare in nota — che nota certo definitiva e struggente! — di tanto modifica la concezione stessa della poesia), tutto in quel verso 9, nel quale dopo averci detto di una luna, vista in occasione di un anniversario, tra le lacrime fino ad ottenere quell'effetto di luce nuova: un occhio lacrimoso che guarda (la luna apparia con un volto «nebuloso e tremulo del pianto») per raffrontarlo con lo stesso spettacolo che si poteva offrire un anno più tardi, con una sola

variante d'animo: si guarda lo stesso spettacolo della natura, la situazione di vita che si sperimenta è identica, ma non ci sono più lacrime, non ci sono neanche più lacrime da piangere: « che travagliosa – era mia vita: ed è, nè cangia stile – o mia diletta luna ».

Ma questi ironici « idilli » in quegli anni, nascevano (pur altissimi) a conforto, nascevano « a latere », del disegno cui il poeta certo attribuiva immediata importanza maggiore: le *Canzoni*, le dieci *Canzoni*. Tanto che le *Canzoni*, prima sparse, poi intere, furono subito pubblicate, e quegli « idilli » dovettero aspettare un bel po'. L'*Infinito*, ad esempio, dal '19 finisce per la prima volta in rivista nel '25 ed in volume nel '26: intatto, l'apparato di varianti che si controlla è relativo al manoscritto di composizione.

Per le *Canzoni*, per le dieci *Canzoni*, quando se ne propone una chiave di lettura ambigua, ironica, abbiamo la benedizione piena del poeta che le compose, e la benedizione sta nel « Manifesto » di presentazione delle stesse *Canzoni*, aggregato ai testi del 1824, appena compiuta l'ultima stesura.

In quel « Manifesto », sul quale ritorneremo, sono citate soltanto sette delle dieci canzoni: non le prime due (le patriottiche, che resero noto il suo nome in Italia, e Leopardi non era certo nemico di una eventuale notorietà, dal suo borgo, con i tanti problemi privati e familiari più che ad ogni altra cosa aspirava forse al successo: ma non era la sua corda, e tale non risuonò più oltre); non il *Bruto minore*, dove l'ironia si tace. Ma le altre sì. E delle altre vanta innanzi tutto la difformità tra il titolo ed il soggetto: « nessuno potrebbe indovinare i soggetti delle *Canzoni* dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quelle che il lettore si sarebbe aspettato... Una (canzone) ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici... Un'altra alla Primavera non descrive né prati né arboscelli, né fiori né erbe, né foglie... Gli assunti delle *Canzoni* per se medesime non sono meno stravaganti... Un'altra Canzone intitolata Inno ai Patriarchi, o de' principi del genere umano contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola... Sono tutte piene di lamenti e di malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una triste cosa e come se la vita umana fosse infelice. Se non si leggono attenta-

mente, non si intendono; come se gli Italiani leggessero attentamente... Tante stranezze, quante sentenze. Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la Natura parlò agli Antichi cioè gl'ispirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce alla nostra immaginazione la nullità dell'Universo; che tutto è vano al mondo fuorché il dolore; che il dolore è meglio che la noia; che la nostra vita non è buona ad altro che a disprezzarla essa medesima; che la necessità di un male consola di quel male le anime volgari, ma non le grandi; che tutto è mistero nell'Universo, fuorché la nostra infelicità ».

Una chiave, dunque, insolitamente esplicita per capire le *Canzoni* secondo le intenzioni dell'autore: eppure, ben conosciuto il manifesto, continuamente citato da lettori e da critici, il *Mai* è stato ancor letto come una sorta di *Sepolcri*, la *Primavera* come il felice recupero del mito; i *Patriarchi* per quel poco che gli si dava posto, come lo struggente rimpianto dei primi tempi umani; *Alla sua donna* come un madrigale.

Il vero disegno delle *Canzoni*, in armonia con lo sviluppo del pensiero leopardiano, si svolge tra il *Mai* (1820), la *Primavera*, ed i *Patriarchi* (1822), da un'intuizione recepita negli idilli: dall'*Infinito*, ad esempio, « e mi sovvien l'eterno – e le morte stagioni e la presente e viva – e il suon di lei ». È la verifica dell'esistenza del « secolo d'oro »: l'afferma nei *Patriarchi*: « Fu certo, fu... amica un tempo – al sangue nostro e diletta e cara – questa misera spiaggia, ed aurea corse – nostra caduca età »... Eppure nel « Manifesto », proprio nel luogo deputato che ai *Patriarchi* si riferiva, sottolineava che il secolo d'oro non è una favola, e pareva di sentirci trascorrere sotto quel tanto d'ironia da lasciare aperte le porte al dubbio più fondo.

Leopardi si dà dunque a ricercare l'esistenza del tempo felice nell'epoca storica (indagine che conduce a fondo nel *Mai*), e poi s'applica in quella ricerca al tempo dei miti (ecco la *Primavera*); tentando un ultimo riscontro nell'epoca biblica (ed ecco i *Patriarchi*).

Quali le ambigue conclusioni? Ancora, appunto, offrirsi alla lettura, con una possibilità di penetrazione, di chiave positiva, ma in ogni luogo lasciare, ancora una volta, i sintomi, gli indizi, i sospetti, per far comprendere quale

in sostanza fosse la verità. Il secol d'oro non è esistito mai: è una di quelle illusioni ricorrenti, ripetitive (come Pascal sapeva) che alimentano l'uomo senza scoraggiarlo mai, attraverso i tempi, i secoli o i millenni; si seguita a credere nelle stesse cose, da qui la forza stessa della vitalità: ad esempio, che tempi felici ci furono, per essere autorizzati a credere che tempi felici ci saranno, quando al raffronto, alla verifica condotta a fondo, si scoprirà che non ci furono mai e che non debbono essere aspettati. Ma queste verifiche vanno annebbiate, vanno offerte alla lettura in due modi diversi, bisogna ancora una volta mentire, e fingere, giovando la menzogna anche a chi la dice, non portando nocumento a chi l'ascolti. Ancora una volta questo supremo gioco d'equilibrio morale (e di scienza del cuore umano) al Leopardi riesce al punto che il suo discorso è preso dalla parte del suo esibirsi, non viene che d'improvviso e repentinamente rovesciato, rivoltato, come un abito vecchio può essere rivoltato, per allestirne uno nuovo (ma il taschino della giacca lascerebbe indizio della compiuta operazione di rinnovamento). E il *Mai* resterà una glorificata e glorificante galleria di ritratti (quella canzone piena di « orribile fanatismo »); la *Primavera* consegnerà alcuni incanti del mito (ma ogni mito nasce nella disperazione e nel sangue, e l'uso ambiguo del linguaggio verrà qui a sfiorare il gioco di prestigio, l'accademia antiaccademica), nei *Patriarchi*, la storia dei Santi padri si svolgerà edificante (anche se a partire dal peccato di Adamo, dal fratricidio di Caino, dalle schiavitù e violenze, perfino dai rapporti disumani con il Dio di quel Testamento); *Alla sua donna* sarà madrigale (anche se vorrà verificare una volta per sempre — e non sarà, non potrà certo esserlo, di fronte alla prima risorgenza d'un fatto privato — la morte di quell'ultimo inganno: « amore, amor di nostra vita ultimo inganno »).

Alle nostre spalle, con quel peso grande, irrinunciabile anche quando ci sovrasti, la tradizione storica, quello che ci viene dalla conoscenza della storia, per lo più a noi riportata dai segni della letteratura e dell'arte: quel peso della cultura, insomma, di cui Leopardi si fa pieno carico. Nel *Mai* si elencano i punti di riferimento più diretti per dare un senso alla ricerca italiana della nostra tradizione: Dante, Petrarca, Colombo, Ariosto, Tasso,

l'Alfieri (stupisce, tra i recenti, che manchi Parini a quest'appello!): com'è stato detto, è la Canzone della « durata », dove si dà il senso della « crisi », dove ogni figura è collocata nel suo contesto storico, così che nel trascorrere dall'uno all'altro si dia il senso di una certa qual disgregazione degli ideali di cultura, addensandosi il dubbio; si passa dalla concezione unitaria del mondo e della società, via via alla inquietudine moderna.

Il nostro « secol morto » si trova a combattere, in un serrato gioco di intrecci, abilissimo (e con splendide aperture di poesia piena: « Ahi, ahi ma conosciuto il mondo non cresce... »), con il « clamor dei sepolti »: la nostra, certo, la più indegna, la più nefanda etade! E affiorano subito le illusioni che dovevano pur esserci un tempo, i dilettoni errori, i sogni leggiadri: tutti svaniti. C'è questo patetico atteggiamento di recupero della memoria? Eppure i testi poetici d'ogni tempo ci portano a rammemorare quegli stessi sogni, quegli stessi errori (quelli « popolari degli antichi », proprio quelli!) in epoche precedenti: le epoche appunto del « secol d'oro ». Ci fu « secol d'oro » nell'età storica, si dà a ricercare puntigliosamente, ma simulando, il Leopardi?: ed ecco la sorte di dolore che circondò tutte le figure di quella sbalzata galleria di ritratti: « Ahi dal dolor comincia e nasce – l'italo canto ». La dura vita di Dante, i dolori infiniti d'amore del Petrarca, la sorte di Colombo, la disperazione ai limiti della follia del Tasso, il coraggio d'affrontar vita tanto dura dell'Alfieri. Epoche, una per una, segnate dal dolore e dall'infelicità: sempre meno, sì, sempre meno, questo è dichiarato, dell'età che ci tocca.

Eppure il *Mai* si può leggere anche come un grande rientro nelle viscere della cultura madre, ad esaltarsene, a fortificarsene, a scuotere questo secolo: ma in nome della virtù, della felicità no di sicuro.

Canzoni storiche sono quella « alla Paolina », al « Vincitore nel pallone », al « Bruto minore »: non citata nel manifesto la terza, proprio perché, insieme alle prime due patriottiche, esente dalla circolazione di quel filo, ora sottile, ora robusto, di ironia, ove meno, ove di più, disperata. Ma in quelle tre canzoni, e specialmente nel *Bruto*, la bella « fola » della virtù e della vita ad essa dedicata, vien fatta fuori, in venti giorni: quanti, appunto pare ne

impiegasse a licenziare il canto nel dicembre del 1821. La parte storica delle *Canzoni* si è conclusa: si è conclusa ogni ricerca in un naufragio. Ma non c'è solo la storia alle nostre spalle, non c'è solo l'arte e la poesia che ci sorreggono; c'è l'epoca del mito, ci sono i miti stessi a tenerci vivi, a darci il segno della possibilità di identificare in loro, appunto, il « secol d'oro », l'epoca finalmente felice. Del gennaio '22 è *Alla primavera: o delle favole antiche*, ci aveva avvertito: « non descrive né prati né arboscelli né fiori né erbe né foglie »: eppure è stata letta come quel punto di rammemorante desiderio, dell'epoca davvero perduta nella quale disposizione benevola della natura e vitalità del mito potevano consentire vita serena all'umanità. Doveva spuntar fuori il solito Ungaretti ad avvertirci che delle « favole antiche » non voleva solo dire delle « favole di tanto tempo fa », ma anche delle « favole meridiane », ed era stato proprio Leopardi a lasciare una netta indicazione in questo senso in una annotazione che ha valore di cardine. Nelle ore meridiane spuntano le visioni: tutti i miti furono visioni, vuole dirci Leopardi (ma ancora non dichiarandosi, simulando), non corrisposero mai a verità. Inoltre, se andiamo a guardar bene, ogni mito (Dafne, o Filli, o Fetonte, o Eco), si porta dietro terribili storie di sangue, di strazi, di disperata infelicità. Quanto alla natura c'aveva avvertiti. La natura svolge di per sé sola un effetto consolatorio nei confronti dell'uomo, come la bellezza d'una donna splende prima di conoscerne il carattere eventualmente perverso: la natura indifferente, o matrigna, prima di verificarne il carattere, allietta, ci aiuta a sopravvivere; così come consolatorio risulterà il canto del poeta anche quando nasca da abissi di rivelazione disperata e disperante. Nella *Primavera* non si parla né di prati, né di arboscelli, né di fiori, ecc., ecc. Quanto alla volontà ambigua del suo dettato, non bastasse quel che s'è detto, si verifichi l'uso del linguaggio; tutto teso, quasi impegnato in un polemico scherzo, con una vivacità ironica sconcertante. Da estendere dalla scelta del lessico — meditata ambivalenza dei termini e delle parole — alla struttura architettonica della strofa, con un volgere, confondersi, ripiegare del canto, che nelle annotazioni aveva rivendicato a sé, con la più ampia libertà, a costo di essere per tanti, oscuro. Oscuro, questa volta non solo per la difficoltà d'arrivare a toccare, ad avvi-

cinarsi al *segreto*, ma proprio per la volontà ambigua, ambivalente: la riproposta duplicità, termine per termine, frase per frase, senso generale per senso generale. Nell'incanto di una musica nuova.

*Perché i celesti danni
ristori il sole, e perché l'aure inferme
zefiro avvivi, onde fugata e sparta
delle nubi la grave ombra s'avvalla;
credano il petto inerme
gli augelli al vento, e la diurna luce
novo d'amor desio, nova speranza
ne' penetrati boschi e fra le sciolte
pruine induca alle commosse belve;
forse alle stanche e nel dolor sepolte
umane menti riede
la bella età, cui la sciagura e l'atra
face del ver consunse
innanzi tempo? Ottenebrati e spenti
di febo i raggi al misero non sono
in sempiterno? ed anco,
primavera odorata, ispiri e tenti
questo gelido cor, questo ch'amara
nel fior degli anni suoi vecchiezza impara?*

Non appartiene dunque al mito il « secol d'oro »: alla verifica, non vi si riscontra: eppure si seguitano a rimpiangere le illusioni perdute.

Nella cronologia delle *Canzoni* nasce ora l'*Ultimo canto di Saffo*, dove si tocca, con involontaria ironia, questa volta, il tema dell'amore, in un impeto meno controllato e più autobiografico: eppure nell'impaginazione delle *Canzoni*, giustamente qui Leopardi opera un'inversione: alla *Primavera* fa seguire l'*Inno ai patriarchi*; introduce con *Saffo* il tema dell'amore e lo conclude, per quella fase della sua ricerca, nel '23, con *Alla sua donna*.

Storia, mito, non coprono tutto l'arco nel quale esperienza e cultura

possano identificarsi: c'è un'altra grande tradizione, quella Biblica, che sta, appunto, tra la storia e il mito, con in più la verifica di una antichissima vita spesa, credendo al Patto, formandosi, dalla viva esperienza, un Testamento. Ed ecco un'altra galleria che da Adamo, a Caino, a Noè, ad Abramo, Isacco, Giacobbe ci conduce ancora in una ricerca di felicità, nel dichiarato, esplicito riscontro di quando « aurea corse — nostra caduca età »: e non s'incontrano che misfatti, distruzioni, fratricidi, sangue, violenze, pene. Anche per questo tema, nel « Manifesto » ci aveva messi in guardia: parlando dell'Inno aveva sottolineato soltanto la conclusione: « contiene, in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola ».

*Tal fra le vaste californie selve
nasce beata prole, a cui non sugge
pallida cura il petto, a cui le membra
fera tabe non doma; e vitto il bosco,
nidi l'intima rupe, onde ministra
l'irrigua valle, inopinato il giorno
dell'atra morte incombe. Oh contra il nostro
scellerato ardimento inermi regni
della saggia natura! I lidi e gli antri
e le quiete selve apre l'invitto
nostro furor; le violate genti
al peregrino affanno, agl'ignorati
desiri educa; e la fugace, ignuda
felicità per l'imo sole incalza.*

Il « secol d'oro » non appartiene a nessuna epoca a noi tramandata dalla cultura: non è da ricercarsi in nessun passato: esiste, c'è, ma nello stesso nostro tempo presente, allo stato selvaggio. Esiste crudelmente, ma solo nello stato selvaggio.

(Curioso...: Leopardi è tra i pochissimi del suo tempo che s'accorge dell'infamia della tratta dei negri. Scrive nello « Zibaldone »: « nel secol presente i neri sono creduti di razza e di origine totalmente diverse da' " bian-



7 - Alberto Burri: *Combustione legno* (1956)



8 - Alberto Burri: *Combustione legno SP* (1957)

chi », e non di meno totalmente uguali a questi in quanto è a diritti umani. Nel secolo decimosesto i neri, creduti avere una radice coi bianchi ed essere una stessa famiglia, fu sostenuto unanimemente da' teologi spagnoli che in quanto a diritti fossero per natura e volontà divina di gran lunga inferiori a noi. E nell'uno e nell'altro secolo i neri furono e sono venduti e comperati e fatti lavorare in catene sotto la sferza. Tale è l'etica: e tanto le credenze in materia di morale hanno che fare colle azioni »).

Per noi è approntato un altro patto, che va accettato, un patto di solidarietà tra gli uomini, che si facciano coraggio a vivere l'un l'altro (lo dirà nella chiusa del *Porfirio e Plotino* — '27 — lo griderà in modo sublime nella *Ginestra*), e ci si aiuti nella vita anche fingendo, seminando illusioni, ma da persone vigili, non sciocche, con tutti i varchi aperti alla comprensione vera.

Aveva dettato Leopardi, fin dal *Discorso d'un italiano sulla poesia romantica*, una formula toccante e persuasiva della ineluttabilità tradizionale d'ogni discorso poetico: non sarebbe stato possibile, come i romantici volevano, dare un colpo di spugna, ricominciar da capo. La poesia nasce dal confronto tra due termini: l'uomo e la natura. Poesia completamente nuova si darebbe se da un tempo all'altro questi due termini si presentassero totalmente modificati e quasi non più in grado di riconoscersi tra di loro, e invece, l'uomo di tratto in tratto, muta, ma la natura no (natura intesa come complesso di cose: la fatalità, certo, la disposizione dei fenomeni naturali, e lo stesso trascorrere delle stagioni, gli aspetti consolatori e divagatori di cui s'è parlato). Ed allora, di tempo in tempo, poesia nuova altro non è che verifica del nuovo rapporto dell'elemento mutevole, appunto, nei confronti di quello che mutato non è. E poesia è anche profetizzare per il futuro, profetizzare per sentimento. Poesia può anche essere verifica del passato: Leopardi si prende tutto questo in carico. Ma pietosamente chiude cortine e tende: non lascia vedere che per barlumi. (Chi pensa, ai nostri giorni, ad una poesia, ad un'arte che possa nascere nuovissima e diversa, svincolata dalla tradizione, può forse, inconsapevolmente, sentire che i due termini potranno forse presto — per quanto mi riguarda: che Dio me ne liberi! — presentarsi in posizione del tutto nuova e diversa: un uomo ancora mutato tanto da non riconoscere quella che fu l'umanità a precederlo; ed anche una natura sconvolta, nuova,

travolta. Non ci sarebbe più spazio, almeno, per il solito modo d'amare, di comunicazione e scambio degli affetti?).

Il « secol d'oro », ripetitivo, dell'amore, infine: *Alla sua donna*.

*Cara beltà che amore
lunge m'inspiri o nascondendo il viso,
fuor se nel sonno il core
ombra diva mi scuoti
o ne' campi ove splenda
più vago il giorno e di natura il riso;
forse tu l'innocente
secol beasti che dall'oro ha nome,
or leve intra la gente
anima voli? o te la sorte avara
ch' a noi t'asconde, agli avvenir prepara?*

Fallite tutte le altre verifiche, in questo disperato madrigale del '23 (l'estremo modo di avvicinarsi alle *Operette*), verificare ancora, vedere, se il legame d'amore possa valere a render vitali. Lo aveva individuato fin dal *Mai*: « Amore – amor – di nostra vita ultimo inganno... ». Ecco l'«ultima» verifica: resisterà, almeno, questo «inganno»? La canzone era finita da poco, era calda calda, quando Leopardi ne scrive nel «Manifesto»: «La donna, cioè l'innamorata, dell'autore è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli; e poi qualche rara volta nel sonno, o in una qualsiasi alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine, è la *donna che non si trova*. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può né dare né patir gelosia, perché, fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare al-

l'amore col telescopio ». Si può dare più acuta chiave ironica a questa interpretazione? Fin dal titolo, ironicamente anche dal poeta sottolineato: non « alla mia donna », ma alla « sua donna »: sua di chi? Viene fatto di chiedersi, semplicisticamente. Eppure, eppure, anche con *Alla sua donna*, che non ci nasconde più nulla « della verità », « non si sa per quale miracolo, il nostro animo si emancipa, la nostra fantasia si mette in viaggio, dolcemente ». Risultati grandi della forza del « canto » e della, esattamente prevista dal poeta, operazione di simulazione, stimabilità della menzogna, necessità della finzione:

*Se dell' eterne idee
l'una sei tu, cui di sensibil forma
sdegni l'eterno senso esser vestita,
e fra caduche spoglie
provar gli affanni di funerea vita;
o s'altra terra ne' superni giri
fra' mondi innumerabili t'accoglie,
e più vaga del Sol prossima stella
t'irraggia, e più benigno etere spiri;
di qua dove son gli anni infausti e brevi,
questo d'ignoto amante inno ricevi*

in un estremo di ambiguità, di disperata ironia.

Dopo *Alla sua donna*, un tempo poetico tanto bene concluso, che (salvo la poesia al Pepoli del '26), bisognerà aspettare il '28 per la ripresa della più grande stagione.

Scatta il tempo delle *Operette*, e quelle scritte fino al '24 sono tutte a due voci, appunto: due voci, come a dire trionfo dell'ambiguità, possibilità perenne d'ironia, dir le cose e contraddirle, tornare a dirle ancora a scherzarci su, seguitando, perentoriamente, nella simulazione. Le *Operette* che si agguinceranno troveranno il modo di far confluire le due voci come in un coro, a conforto l'una voce, appunto, dell'altra: in un disegno più svelato, a più diretta misura umana. E quando scatterà la stagione nuova della poesia (se non vedo male) è già caduta ogni ambiguità: si parla in prima persona,

ed in prima persona soltanto. Non ci sono più schermi, né disegni ambigui, si dichiara direttamente e s'è individuata quella formula sola di salvazione che è la solidarietà, nel dolore, tra gli uomini, per andare avanti, intrepidi, anche a dispetto d'ogni riscontro del vero. Aveva fatto diverse esperienze su di sé: dopo essersi in modo così straziante e lieve, licenziato da ogni sopruso, inganno, esperienza d'amore, gli toccherà a Firenze tra il '30 e il '33, una tale sconvolgente fantasia d'amore, da lasciarlo come distrutto e nella più cupa delle amarezze contraddicendo ogni suo dettato. (« Amaro e noia — la vita, altro mai nulla: e fango è il mondo. — ... e l'infinita vanità del tutto »). Sono sentenze — lettore dell'Ecclesiaste com'era, — dove certo non c'è più circolazione d'ironia; ma nemmeno siamo di fronte a conclusioni di astratte riflessioni finalmente condotte in porto: c'è — questa volta — semplicemente una donna, Fanny, che non aveva corrisposto al suo fremito d'amore).

« Non mi posso lagnare altro che di questo amor mio — aveva scritto tanti anni prima al Giordani, nel '17 —. Non mi posso lagnare altro che di questo amor mio che le cose più ordinarie e naturali se le figura stranissime e miracolose ».

Ma bisogna rileggere, rileggere ancora.

PIERRE JEAN JOUVE «NERO AMORE VIVENTE»

di

Piero Bigongiari

« La mémoire se plaint / D'un moment trop extrême »: così constata in una delle ultime poesie, *Oui hélas!*, dalle *Ébauches*, la raccolta del '66, il poeta che è in questo momento, con Saint-John Perse, il patriarca della poesia francese, Pierre Jean Jouve, nato ad Arras l'11 ottobre 1887. Oggi Jouve ha 84 anni. Oggi anche Saint-John Perse ha 84 anni, nato pochi mesi prima, il 31 maggio dello stesso 1887 nell'isola di Saint-Léger-les-Feuilles, vicino alla Guadalupa. E i due poeti sono i minacciosi fari, di levante e di ponente, della poesia francese del nostro secolo. Faro di levante, se mi si permette di insistere sulla metafora, Saint-John Perse, poeta marino, principe dello spazio, perso nelle brume luminose dell'alba: principe dei grandi spazi esterni, sui mari e sui deserti, dove nasce il miraggio che unisce il passato, come esca, al futuro famelico e assetato. Faro di ponente Jouve, poeta della mareggiante interiorità ai limiti occidentali della notte: principe degli oscuri spazi interni dove nel sanguinante segno di Chronos si unisce Eros a Thánatos in una stretta amorosamente mortale. La poesia di Jouve schizza onde di tenebra che imbiancano d'una instabile spuma luminosa la continuità di un discorso poetico pluridecennale che ricade su se stesso, nel proprio oscuro vaso: « Comme les vagues de la mer meurent les unes dans les autres pour produire une lueur à la crête des plus avides ». È appunto nella violenza separatrice che nasce la luce nel corpo linguistico di questa poesia, ma è nell'inerzia riparatrice del fondo che si ricostituisce la tenebra magmatica del « nero amore vivente », come dice Jouve di Baudelaire ma come si potrebbe anche definire la materia della poesia di Jouve: « matière céleste » e materia terrestre insieme fuse, se « L'amore è duro e inflessibile come l'inferno », secondo le parole di Santa Teresa di Avila riportate in epigrafe al romanzo

fiorentino-milanese di Jouve, *Paulina 1880*, il libro giovanile di cui il paragrafo 51° così termina: « Terra celeste! terra celeste! come restare con te ».

Ci piace qui ricordare che nel gennaio 1961, quando Jouve venne a Firenze a ricevervi il Premio omonimo, proprio il manoscritto di *Paulina 1880* egli portò in dono alla città di Firenze, ed è ora conservato tra i manoscritti della Biblioteca Nazionale. Lo ricordiamo ancora, con la moglie Blanche psicanalista, mentre in una sala del Palazzo dell'Arte della Lana rievocava la sua gioventù e le sue esperienze fiorentine e la nascita di *Paulina* e poi, tra amici, gentiluomo antico, coi lineamenti del volto sottolineati da un *fard* roseo in cui viveva ancora la necessità pirandelliana e baudelairiana della maschera per sottolineare il manifestarsi di una verità anche fisionomica da non abbandonare al caso. Eros e Thánatos ben esigono che Chronos si renda irricognoscibile, di primo acchito, a chi non crede alla casualità reciproca dei loro rapporti, alla loro convivenza non casuale nel cuore ambiguo del Tempo.

Dunque « *La mémoire de plaint / D'un moment trop extrême* ». Si direbbe questa la condizione naturale della poesia di Jouve: che dalla unanimità sanguinante della memoria si dirama in una specie di lamento naturale derivante dal processo di sottrazione, dalla flessibilità raggiunta, fino alle punte, al luogo inattuabile della propria reversibilità: là invero essa stuzzica, con questo suo fremito, l'altro di sé, ne promuove la limpida tentazione, la meraviglia di materia celeste, una sorta di platonico orgasmo riflesso in uno specchio, quasi il pensiero stesso amante messo a fuoco dallo « specchio concavo del firmamento ». L'immaginazione subentra alla memoria, a una memoria fattasi mitica quanto più scopre la specularità immaginaria dei propri limiti e vuole, nella propria carnalità, toccarli nello « specchio concavo » e allontanante « del firmamento », dove la memoria si fa penserosa, pensiero immaginario, immaginazione meditante: meditazione, cioè considerazione, riflessione su quella concavità specchiante all'infinito. Se il simbolismo, e basta pensare a Rimbaud, è sotto il segno attivo dell'« illuminazione », il post-simbolismo, spostando la memoria orfica in immaginazione considerante, si pone sotto il segno riflessivo della meditazione.

C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier jour une eau calme souterraine
Et ce qui fleurira les arbres et dès après son départ poussera plus follement la harpe
énorme des vents

Ce qui soulèvera d'amour la vaste poitrine du sol quand l'étoile bleue de sa mort
apparaîtra sur la plaine,

Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament.

(*Phénix, I, da Lyrique*)

La parte incosciente è anche quella tutta tenuta insieme, in un discorso fluente, dalla memoria: ed è il momento della luce rovente, che si sprigiona da una combustione, il momento che il poeta, parlando, vede in azione il suo « nero amore vivente ». Qui il poeta,

nell'ambito cosciente della memoria, è come se bruciasse la sua materia terrestre, e ne cavasse una luce di rogo, un bagliore che però, come la fiamma, ha tutt'intorno a sé, per la saturazione dell'occhio, più compatto, compresso in un invincibile alone che lo limita inesorabilmente, e lo separa, un filo di buio. La luce che si espande calma, al di là di questo alone di tenebra compressa, si direbbe per l'occhio espandersi indirettamente, filtrata da questa sua sostanziale antiteticità tenebrosa che ne favorisce quell'incandescenza interna ma anche la racchiude, la comprime, e appunto ne separa l'orgasmo produttivo dalla serena chiarezza diffusa. In verità la parte più oscura della fiamma è quella interna, per la mancanza di quell'ossigeno che la fiamma trova invece più abbondante ai suoi bordi; ma l'occhio del riguardante ha le sue leggi, e la saturazione dell'occhio, di queste leggi è la prima. Così è della memoria: il lamento nasce dal suo « momento troppo estremo »; ma ci appare, la fine della memoria, come derivante dal suo progredire sempre più esiguo e appuntito: filo di tungsteno reso incandescente dal passaggio della corrente elettrica.

Dans la mélancolie un pays très joyeux
Dans la fin du monde une genèse fine.

La poesia di Jouve vive di questo attrito erotico con la propria morte, vive su e di questa punta estrema, che constata, per l'occhio del vedente che protegge la propria acuità visiva, un'interruzione antitetica della sua continuità memoriale. La lotta tra Eros e Thánatos avviene « Sur un extrême quai »:

Il rêve aimer encore et reculer l'eau morte
Ou bien dresser la mort en contrepoint sonore
Sur un extrême quai, où peu douce faveur
Lui suffirait de placer l'éternel au cœur
Pour ressentir l'absence en Dieu qui se redore.

(*Et chargé de ses biens...*, da *Inventions*)

La poesia finisce di ricordare nel proprio stato immaginario, là dove appunto le immagini, meno appesantite, sfuggono fascinati al proprio passato e comunque alla loro insieme oscura e rovente ipotesi. Non per nulla l'immaginazione è memoria in avanti, memoria del futuro. Di là si manifesta una zona calma, illuminata in modo uniforme, ma effervescente di neri lampi, mobile di chiare ombre, separata dall'incandescenza appunto da quell'alone buio, da cui filtrano lugubri, come di fantasmi, i « mille hurlements des vents noirs de mémoire » (*Notre création sur l'inconnu...*, da *Lyrique*). In tale area di diffusione la memoria non è più memoria in atto, ma l'effetto di una potenzialità decompressa, di un'antiteticità che ha raggiunto il suo culmine. Di là sta veramente il diverso di un'identità che ha superato il proprio limite di resistenza. E allora le cose di Jouve godono di questa esclusione:

simili, nella loro compattezza e normalità, a relitti di una gran combustione, a resti purificati della cupa liquidità di un incendio avvenuto. La sublimazione è separazione apparente, se la catarsi appartiene al regime « teorico » della vista, ma in realtà il *transfert* agisce in Jouve soprattutto per la sua forza dislocante e diretta in un paesaggio *autre*, separato dalla stessa tensione che le forze oscure della coscienza raggiungono in sé per mirare a questa alterità, a un'effettualità diversa dalle cause che hanno esaurito in se stesse la propria carica virtuale, intensiva: e che prepara, al di là, la zona estensiva, effettiva, dei fatti e dei rapporti intangibili, per chi non possiede, come l'uomo non possiede, la gamma subliminale della visione. Là la memoria, s'è detto, si trasforma in immaginazione: che è l'impulso memorabile verso qualcosa invece che di qualcosa. L'immaginazione è un puro impulso, attraverso un'immagine ancora allo stato fortemente segnico. L'immaginazione infatti segnala, indica, non deduce: è in essa una irriducibilità prospettica all'accaduto, e persino all'evento che in essa si contiene allo stato caotico e dunque emanatore di segni impulsivi spesso contrastanti. L'immagine cioè è lo stato ancora segnico della visione, la quale invece, naturalmente, ha maturato in sé tutto il suo più o meno implicito valore simbolico. Laddove l'immagine emette segni, la visione li riassorbe nel proprio significato; la visione cioè è vista, mentre l'immagine fa vedere.

Parlando, nel *Tombeau de Baudelaire*⁽¹⁾, dell'« imagination transformante » di Delacroix, non per nulla Jouve così definisce la funzione immaginativa: « La fonction imaginative n'a pas pour effet de remplacer le " réel " observé, par une construction arbitraire d'univers formé de mémoire; au temps de Delacroix, elle pouvait moins encore se proposer de rassembler des objets non réels; en fait, elle obtient la magnification du réel par " l'aura ", ou état de fièvre, qui entoure les objets et les êtres ». Continua nell'« état de fièvre », nell'« aura » insomma — e vorrei ricordare la corrispettiva « aura poetica » italiana —, l'antica dilapidazione di ossigeno che avviene ai bordi della fiamma, rendendola più brillante e rapinosa. « Le réel » sembra bruciare ancora, nella sua « matière céleste », ed ecco la ragione della serenità febbrile in cui esso traspare, come un miraggio, da Delacroix a Jouve: è la febbre romantica in cui l'oggetto ancora batte i denti, l'oggetto non ancora « oggettivo », cioè sfebbrato, del Novecento inoltrato.

Ma ci pare che Pierre Klossowski abbia pienamente centrato il problema di questo « eros imaginaire » jouviano, nel suo bellissimo saggio su Jouve romanziere: « Il règne chez Pierre Jean Jouve une perpétuelle dispute entre la théologie et la science de l'âme (la psychologie abyssale), dispute dans laquelle intervient en tiers et en médiateur la puissance mythique du poète. Cette ultime puissance tend à résoudre le conflit en ramenant les dilemmes et les alternatives à des *images* auxquelles le poète, de par sa nature, adhère instinctivement. La théologie fixe rationnellement ces images, la science abyssale de l'âme

(1) PIERRE JEAN JOUVE, *Tombeau de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.

les décompose pour y déceler des forces. Il est évident que ceci ne met pas en cause la qualité religieuse de la puissance mythique du poète en général, parce que la Révélation elle-même, la toute première s'est d'abord exprimée par des images (*"Après avoir autrefois, à plusieurs reprises et de plusieurs manières, parlé à nos pères par les prophètes"*, Hebr., I), par des faits et des *images de ces faits* dont les prophètes se sont servi pour exprimer l'avenir selon Dieu. Pour Jouve, l'image de la chute constitue sans doute l'*image-mère* mais elle n'exclut pas chez lui l'élaboration d'images nouvelles. La théologien dira que l'image mythique est une *vérité oubliée, une forme de l'oubli*, le psychologue une réalité dissimulée, le poète enfin *un fait d'expérience irréductible*. Il y a plus: ce que le théologien explicite comme don de Dieu, la grâce, la grâce que fait surabonder l'abondance du péché, le poète le nommera l'*Imagination créatrice* que fait surabonder l'eros humain. C'est pourquoi nous avons dit au début que, pour Jouve, Dieu, la grâce, le péché étaient essentiellement inhérents à l'âme, des étapes ou des métamorphoses des puissances de l'âme. Nous pouvons dire maintenant que pour Jouve aussi Dieu ou l'eros suprême, c'est la puissance de l'Imagination suprême et libératrice; le péché et la mort, la servitude stérile qui résulte de l'*absence de l'Imagination* même, cette absence qui constitue la maladie de l'eros humain »⁽²⁾.

È, questo di là, questa sovrabbondanza immaginaria evadente per traspirazione, per « sudore di sangue », dal grumo oscuro della memoria coscienziale, il luogo verbale della operazione poetica, che esaurisce tutta la sua carica oscura nel bruciare della coscienza o, come dice Klossowski, della propria « *psychologie abyssale* » per vivere, escluso, in questo stato normalizzato ma anche sonnambolico, seppur vivido, di incoscienza, di eros sublimato dalla visione, cioè ricadente su se stesso, rifluente sui propri termini immaginari. La parte verbale della poesia di Jouve, cioè la parte verbalizzata, è anche la sua parte più dichiaratamente, più discorsivamente incosciente: la parte provocata dai modi della coscienza dove questi stessi modi non possono intervenire più oltre a modificare alcunché nella perfetta oniria della luce, nel « *caractère onirique terrible* », come dice ancora Jouve di Delacroix.

Oui hélas! Ton odeur est encor dans la chambre
 Le vide est pour longtemps sur les objets noircis,
 Avec un feu de rose et chair et touffe sombre
 Les seins au mamelon si fort qu'il semble peint;

Hélas hélas! l'air ne reconnaît ton absence
 Qu'en paraissant mourir. La mémoire se plaint
 D'un moment trop extrême, et bien plus, en essence
 D'une religion même qui se disjoint.

(*Oui hélas!...*, da *Ébauches*)

⁽²⁾ PIERRE KLOSSOWSKI, *Pierre Jean Jouve romancier: Catherine Crachat*, in « Critique » 27, Août 1948, pp. 687-688.

Ed ecco:

Plaignons ce qui doit passer sous l'arc sanglant de la mort

...

Privé de comprendre même en quoi il se jette au dehors.

Avete inteso: « l'arco sanguinante della morte » impedisce di comprendere in che cosa, ciò che vi passa sotto, « si getta al di fuori ». E la poesia che usa il linguaggio in cui l'al di qua (linguaggio coscienziale, linguaggio del profondo) e l'al di là (linguaggio extracoscienziale: supercoscienziale, o linguaggio dell'apparire; subcoscienziale, o linguaggio dello sparire; comunque, sempre un linguaggio « dittato ») colludono, proprio la poesia sa che il linguaggio è proprietà dei morti, « des morts qui disent le langage, / Des morts amoureux au combat / Tombés dans le combat du jour où je me trouve encore là » (*Lyrique*). Il poeta dunque adopera un linguaggio prestatogli, anticipatogli dai morti: un linguaggio pertanto che lo invita e lo aiuta, come il canto accompagnato sulla cetra aiuta Orfeo a superare la regione tra la vita e la morte, in modo da riunire quel linguaggio all'orecchio che può ascoltarlo, udirlo, comprenderlo. Linguaggio memoriale dell'inconscio e linguaggio immemorale della coscienza: il simbolo del profondo premesso al segno fenomenico. Jouve opera un vero e proprio, preliminare, rovesciamento di senso: la parte della morte, la psicologia abissale di Thánatos-Eros, viene premessa alla parte della vita, alla psicologia astrale di Eros-Thánatos, alla superficie dove il segno si distende come la traccia di un naufragio nella felicità luminosa di un nuovo giorno. È di Jouve questa nuova e parallela « allegria di naufragi », allegria segnica di naufragi simbolici; e dunque è di Jouve una sorta di caos già segretamente ordinato verso una doglia genetica, di una primordialità tutta percorsa da segni e brividi, venata da indicazioni di una lingua nuova emersa da un linguaggio perduto, dalla necessaria coscienza della morte, dalla coscienza mortale o, se volete, dalla morte coscienziale in una nuova e inconscia immortalità, in cui la parola è la direzione e il senso di un segno di cui non si conosce la fine, che non sfocerà comunque in un anti-simbolo incosciente, ma nel senso di un rapporto, di una misura, di una relatività verticale, affondante misteriosa, tra zenit e nadir, sulle superfici illuminate di un orizzonte disteso, nuovo, aurorale. Laddove in Saint-John Perse si ha un rapporto, una relatività orizzontale su una profondità irrelata, insondabile.

È proprio la nostra parte mortale che può tanto più emotivamente far luogo all'immortalità e tanto più a fondo imprimersene. Anzi la morte è questa impressione profonda, a fuoco, dell'immortalità su una cera che se ne strugge quanto più rovente è il sigillo che tenta di darle forma. Il linguaggio è questa cera persa, questa fuga in avanti attraverso il nero cerchio che circonda il fuoco del vivere. Di là questa tensione al limite sarà distensione senza limite: « Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament »:

C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier jour une eau calme souterraine
 Et ce qui fleurira les arbres et dès après son départ poussera plus follement la harpe
 énorme des vents
 Ce qui soulèvera d'amour la vaste poitrine du sol quand l'étoile bleue de sa mort
 apparaîtra sur la plaine,
 Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament.
 (*Phénix, I, cit., da Lyrique*)

Solo l'Occhio della Fenice può guardare di là dal « fuoco gigantesco tutto nero »:

Phénix tu fais ton devoir près des essences et de Dieu
 Quand tu brûles dans la solitude et ton plumage devient soupir
 N'étant vu par nulle forêt plaine ou miroir de la nature
 Et nulle fumée d'homme ou de femme ne sortant du cœur mélodieux
 Pour pleurer le sacrifice et la mémoire de l'âge;

Quand les atroces trompettes s'acharment à maintenir notre être
 Tes perfections de vêtire et d'être au fond des flammes s'assemblaient
 Pour un feu de chaînes tombées pour un feu de naufrage et paix
 Pour un feu géant tout noir par aucun regard traversé
 Feu de résurrection amie où ton seul Oeil va paraître.

(*Phénix, III, da Lyrique*)

Quel « feu géant tout noir par aucun regard traversé » è la coscienza immanente del profondo intesa come massa impenetrabile, non captabile altrimenti che nella dimensione enorme del suo grumo. Il poeta che aveva cominciato, tra il 1906 e il 1909, influenzato dagli scrittori unanimisti « de l'Abbaye » — di cui Jules Romain con *La vie unanime* era l'autorevole portavoce — e che durante la prima guerra mondiale era caduto nell'orbita delle idee pacifiste di Romain Rolland, solo dopo il suo secondo matrimonio, con Blanche, nel '24, scopre la psicanalisi, e di qui comincia la sua « Vita nuova », com'egli ebbe a dire in epigrafe al poema *Les Mystérieuses Noces* del '25. Dopo aver tradotto i *Tre saggi sulla teoria della sessualità*, dice Jouve stesso, « la prefazione a *Sueur de sang* è il primo testo, io penso, che abbia rivendicato in poesia la potenza della scrittura partendo dai valori dell'inconscio ». Ebbene quel « feu géant tout noir » è il luogo in cui brucia, nella coscienza, tutto quello che costituisce il substrato umano, lo strato profondo dell'uomo, il « continente interiore ». Lo sguardo che tenta di attraversare quel « feu géant tout noir » è, aiutato dalla psicanalisi, il linguaggio stesso della poesia che emerge in realtà dal rogo riaprendosi come l'« unico Occhio » della Fenice dal « Feu de résurrection amie »: linguaggio tutto trasposto, dislocato, cioè metaforizzato, ma anche identico perché rinato dalle proprie ceneri. Questo passaggio

di « risurrezione » avviene in uno stato di « création aveugle et dévorante »: è il punto in cui l'eros sublimandosi passa, in stato di oblio, dalla memoria all'immaginazione. Gli elementi della risurrezione, psichici e naturali, emergono, nel loro misterioso transito, attraverso questa nera cintura che stringe il rogo coscienziale dell'uomo, in stato di incoscienza esistenziale, per cui è di Jouve appunto un'idea « favolosa » dell'opera, come egli ha scritto a proposito del *Don Giovanni* di Mozart. Allora gli elementi esistenziali vivono in una condizione di « violence pure ennemie de toute mémoire », e l'arte è il profumo di quella « fleur absurde » nata da « Le mystère engendreur baisant conscience noire »:

Cette épaisse douleur que tu nommes ton art
Cette exquise formation qui ne possède nulle conscience en sortant du sein maternel
Mais possède la violence pure ennemie de toute mémoire,
L'autorité des plus grands mots dessous la toison maternelle,
Ces vertus de cœur de passion mais d'éternelle trahison car jamais le terme n'a gloire,
Ces vertus ne sont ta vertu, ces sons ne sont ta confession,
Égaré pour un changement d'arbres, tu n'as pas engendré la science, n'étant pas
[maître de conscience

Mais tu reçois ce qui n'est pas et ne porte ni nom ni foi,
Le mystère engendreur baisant conscience noire a fait la fleur absurde où le parfum
[est art.

(*Cette épaisse douleur...*, da *Lyrique*)

« Quelle ombre claire viendra encore peindre les bois? » (*Et chargé de ses biens...*, da *Lyrique*). Al di là del « continente interiore » dove l'uragano del fuoco uccide fino alla purificazione (« Le chanteur issu du mystère entrera dans l'énigme ennemie du mystère, la mort », *Ibidem*), il continente esteriore brilla nelle sue luci d'alba o d'un nero tanto più luminoso quanto più antitetico al fuoco interno che s'è avviato al proprio oscuro limite mortale. Queste ondate di « noirceur » hanno un senso che va dall'ombra alla luce, con tocchi di poesia altissima come un'eruzione solare a cui « il nervo dell'occhio » non resista nella stupenda, tellurica fioritura che illumina e riscalda « le matin glacé ». Qui il linguaggio post-simbolista di Jouve per suo conto, e per tutt'altro, direi psicanaliticamente dantesco, cammino, se l'inferno, come s'è visto e se si può capovolgere il detto citato da noi e da Jouve di Santa Teresa di Avila, è duro e inflessibile come l'amore, raggiunge quella latitudine marina purgatoriale, quel senso desertico delle grandi superfici che è anche di Saint-John Perse. « L'art qui voit », vede per forza di alterità uscire dalla bocca del poeta, salvato dalla condanna interiore, dall'inferno interiore, dall'ossessione della tomba eterna, del caldo e del gelo eterni, un mondo giustificato dal suo stato profetico: come nascono fiori dalla bocca di Clori inseguita da Zefiro nella « Primavera » di Botticelli. È questo il compito, paleotestamentario, che giustifica la presenza, corporea nella parola, del poeta:

L'art qui voit. Plus futur encore que même l'éternel
Le seuil lauré du monde de sa bouche. Lauré le baiser du peuple de sa vue.

« Réunir le ciel », « résoudre la mort », « faire avec la larme / Le feu », « ne rien trouver qui ne soit avenir », questo è il compito di questo Robinson Crusoe del primo Novecento, che, uscito dantesicamente dalla « natural burella » del proprio labirinto interiore, vede « le fleuve perlé au matin sans aucun roseau » e « cette ligne à peine d'île heureuse et ce poids à peine d'aile au vent ». Che cosa può attraversare la sfera più tenebrosa accumulata dal fuoco interiore se non, fino all'Occhio della Fenice rinata, « un cœur entrouvert désormais et ductile », « quand le jour se relève désormais égal à l'île heureuse »?

Eppure

J'ai rêvé d'un cœur de la pierre
C'était au fond des ruelles d'enfer d'un quartier de l'enfance et devenu noir vert
Je devais nettoyer la pierre de l'église à l'aide d'un chiffon presque vert et obscur
Pour une tache vile; alors montrait le cœur
Un autre cœur sculpté en creux ayant lui le rose éternel.
Ainsi notre art d'amour encombré de mystère a-t-il une seule ouverture creuse et sacrée
A-t-il une seule limite a-t-il une seule montée
Qui à l'envers de vie humaine est éther de révélation
Tout éternel, exultate, œuvre et déification.

(J'ai rêvé d'un cœur de la pierre..., da Lyrique)

Come si vede, un adepto della psicocritica troverebbe in Jouve pane per i suoi denti: la simbologia sessuale jouviana struttura sia il continente interiore sia il continente esteriore e quella che io ho chiamato dantesicamente la « natural burella »: la necessaria zona di transito dell'oblio e la conseguente rescissione del cordone ombelicale tra l'eteronomia della memoria e l'autonomia dell'immaginazione. Il linguaggio è l'analogo dello scorrere del sangue da quel « cœur entrouvert désormais et ductile », per avvenare un universo che, come un grande organismo che non avverte i propri confini, non può vivere che in stato genetico, di promordiale scoperta della propria fenomenicità. Le apparenze, si direbbe, sono elementi della generazione in un organismo di gioia che pervade cotesto universo agitato dal suo fuoco interiore e che non trova altro modo di manifestarsi se non in questo contatto, contatto-contagio, che il visibile costituisce con l'invisibile, un estuante conflitto tra la luce e la tenebra, per cui l'ombra è luminosa (« Quelle ombre claire viendra encore peindre les bois? ») e la luce lingueggia di tenebroso orrore come se il sangue che pervade ancora la parola fosse tuttora raggrumato per una colpevole interruzione del discorso sul « seuil lauré » della bocca profetica.

Ma ecco:

Chaînes de montagnes brûlant dans un monde transformé bleu
Cent fenêtres de fronts d'argent dans la grâce d'une fenêtre
... échappée presque noire sur les mers tranquilles
Qui renversent dans le bleu gai cette noirceur insciente cachée
Mille légères choses brillant juste et dans le matin glacé
Et la lumière trop grande attaquant le nerf de l'œil.

Ed ecco, teso il nervo dell'occhio, raffinata la vibratilità acustica dell'orecchio, come in Dante che nello sguardo di Beatrice affina la motilità verticale del canto in una col progressivo trasumanare che « significar *per verba* / Non si poria », ecco:

Écoute sur le vent tigré de nuées fines
Le chant du rossignol ou Reine de la nuit
Écoute sa gorge gonfler avec le parfum de rose marine au large des noirceurs voya-
[geuses le cri
Du jasmin de la nuit et la peau purpurine
Des ombres secrètement tuées.

Non per nulla per Jean Wahl « parfois une volonté de détachement naît que l'on pourrait comparer à celle qui se fait jour dans certaines pages des *Four Quartets* de T. S. Eliot »⁽³⁾, e cita:

Je me soumets tout à la fleur sortie sans couleur ni parfum
Ni tige ni croissance ni vie ni sève ni amour ni sang
De la viduité dorée et de la pure émanation et la vraie adoration
Qui est sous la lumière fauve la consommation du Rien:
Par lequel Dieu m'a rejoint sur mon faible passage éphémère.

Je me soumets. Je me soumets. Déjà je ne défends plus rien.

Nemmeno quel *rien* che è il *Rien*. Qui l'antico *Rien* simbolista consuma se stesso in « viduité dorée », in « pure émanation », in « vraie adoration ». « Je dis: une fleur! », ricordate *Crise de vers* di Mallarmé? Ebbene, questa « fleur » jouviana, « sortie sans couleur ni parfum... », è l'opposto della « fleur » mallarméana, dell' « œuvre pure » che « implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ». Il *Rien* jouviano è il non luogo in cui Dio raggiunge il « faible passage éphémère ».

⁽³⁾ JEAN WAHL, *La Pierre et le Feu. La poésie de Pierre Jean Jouve*, in « Critique » 59, Avril 1952, pp. 291-303.

mère » del poeta: in cui « l'éphémère » del poeta tocca la radice indistruttibile dell'uomo. Dunque sparisce piuttosto il fiore che il poeta che dice quel fiore. « La disparition élocutoire du poëte », attraverso « l'absente de tous bouquets », è impossibile. Direi anzi che il *Rien* si consuma in una sorta di liturgia fenomenica della propria più segreta contraddizione. Come il *Lucus a non lucendo*, questo *Rien* jouviano, erede della *Nada* mistica di Santa Teresa, vede piuttosto la sparizione cosale della parola che « la disparition élocutoire du poëte ». O almeno: il poeta sparisce un po' per volta nell'uomo che si sottomette. Dunque il poeta serve all'uomo per constatare l'impossibilità della propria sparizione finale, sia pur braccato l'uomo attraverso tutto il linguaggio che gli è possibile, in questa caccia divina, nel senso che è Dio ad andare a caccia dell'uomo, piuttosto che l'uomo a mettersi in caccia di Dio. E la caccia di Dio è proprio testimoniata dall'esistenza delle parole del poema: tizzo e fiamma nello stesso istante.

Concludendo, che cosa è il linguaggio del poeta se non l'avvertenza che in questa caccia rovesciata, dove l'inseguitore è inseguito e la preda ha il terribile passo di chi si avvicina furtivo e nemmeno tanto furtivo, pure Iddio si avvicina; ma un Dio dietro, non davanti all'uomo. Quasi che l'uomo sia la parola stessa di Dio, che sanguina e seguita ancora a sanguinare, come l'opera stessa divina, analogica nel suo dettato, fino a che non si risigilli nella bocca di Dio. È l'uomo raggiunto che ritira il linguaggio nella bocca divina. Il profetico che è nello stesso fático, è ormai il silenzio figurato dell'avvenuta comunione. Il Dio che non parla, è l'uomo raggiunto, l'uomo comunicato.

Quel « vent tigré de nuées fines » — tigre o usignuolo? — è l'impeto stesso dell'immagine che passa e non passa, che è il reale e non lo è, che sa di essere il vento e non lo sa. « Le vent ne sait pas comme il passe et le vent ne sait pas le vent », Jouve dice in *Ode*.

Nel segnalare l'antologia poetica di Jouve intitolata *Conoscenza dubbio rivelazione*, a cura e con un'ottima prefazione di Nelo Risi, con un'appendice di Ugo Salati, uscita quest'anno presso gli editori Accademia-Sansoni, ristampa accresciuta delle precedenti edizioni Carucci e Lericì, voglio anche ricordare che le più belle traduzioni in francese della poesia di Ungaretti, prima delle bellissime, ultime, di Ponge, sono proprio quelle ormai antiche di Jouve, che Scheiwiller ristampò nel 1960, e che non per nulla sono tratte da *La morte meditata*, il settore più « carnale », d'una fisica cecità avvinta alla parola, del *Sentimento del tempo*. Dove la parola ciecamente si leva fino al canto — è il « canto » successivo agli *Inni* — con una forza tattile decuplicata dallo stato di sogno, di memoria onirica. Né si dimentichi che i primi tre canti della *Morte meditata* avevano avuto il titolo di *Sentiment de la mémoire* e gli altri tre di *Sentiment du rêve*. Tale meditazione, tattile, della morte ne insegue le movenze carnali quanto più la « carne » si rivela « inafferrabile / E vacillante dentro specchi torbidi ». Il momento jouviano di questa poesia è evidente. E non per nulla, nel '57, Ungaretti va subito al cuore della questione, nel presentare le *Poesie* di Jouve nell'edizione Carucci: « Una poesia [...] radicata in una civiltà adulta, troppo adulta, che, per meditazioni più

che per illuminazioni [ed ecco la “meditazione” ungarrettiana sulla morte: il momento meditante nel buio del sangue, ch'io dico appunto jouviano], non può tentare di ritrovarsi se non mediante il ricorso tenace a relazioni con le origini o, dicendo meglio, con il principio. La causa, non l'infanzia e, in romanzi e in canti, la poesia di Jouve non potrà avere altro tema se non l'amore, come — ci suggerisce — nel Don Giovanni, Mozart, come nel Wozzeck, Berg. L'amore si converte in morte spaccato dal peccato, l'unità umana per libidine si mutilò, si scisse, frantumata va sbriciolandosi nel succedersi delle generazioni lasciando in eredità al sangue, stratificazioni di buio, facendo il buio umano sempre più pesto. Come, a simiglianza di sogni se visitano il sonno, possano affiorare su quella notte fonda vocaboli, come divengano parole di poesia se uno indovina e scorge in essi la propria lunga responsabilità umana e i connotati veri della propria persona imparando a dare uno scopo al proprio drammatico vivere insieme agli altri: ecco la lezione di Jouve. È un'opera sorta come sotto il segno di Niobe. Non c'erano per Niobe che il figliare e catastrofi, sino dal principio, ma, mescolato alla vicenda anche quando per il troppo durare l'anima pareva essersi fatta di roccia, mai non era assente “ il mattino che ode l'allodola cantare, Iddio non avendo voluto fosse senza aurora ” ».

I CENTO ANNI DI FRANCESCO CHIESA

Programma di Giuseppe Berletti, Carlo Castelli e Dante Raiteri

Da « Club d'ascolto » andato in onda per il Terzo Programma il 21 novembre 1971

F. CHIESA — Avere un secolo vuol dire principalmente accorgersi di tutto quello che si è venuto perdendo e della debolezza che si è impossessata di noi.

REDAZIONE — *Maestro, Riccardo Bacchelli quando ha compiuto gli ottant'anni ha detto di sentirsi più intelligente da vecchio che da giovane. Lei, che di anni ne ha felicemente compiuti cento, è d'accordo?*

F. CHIESA — Mah, alcune cose naturalmente si vedono e si apprezzano meglio che non nell'età giovanile, che non nella immediata presenza delle cose stesse; altre cose invece no, altre cose scadono dalla memoria o si collocano in un piano più o meno lontano e meno constatabile. C'è una cosa e l'altra. Io non direi che sia — almeno per l'esperienza mia — un miglioramento dell'intelligenza, ad ogni modo può essere anche una equità maggiore portata nel giudizio degli uomini e delle cose.

GIUSEPPE BERLETTI — Francesco Chiesa: abbozzare il ritratto di un uomo che ha varcato la soglia dei cento anni è già di per sé un'impresa ardua per il pericolo che l'ammirazione o la riverenza o lo sgomento di fronte a tale età possano rendere il nostro giudizio più lusinghiero e benevolo. Nel condensare in poco tempo una vita particolarmente intensa e varia si corre anche il rischio non indifferente di darne una visione superficiale, o parziale, o del tutto falsa. Se poi la persona in questione è da noi pen-

sata con una certa simpatia, ciò aggiunge un'altra difficoltà al nostro desiderio di essere equanimi. Quando infine l'uomo non è un centenario qualsiasi, ma una personalità del mondo della cultura, uno scrittore affermato del quale critici e giornalisti e letterati, ben più agguerriti di noi, hanno già detto tutto da cinquant'anni ad oggi, ed ancora in occasione del centenario, ecco dunque che il nostro ritratto di Francesco Chiesa, per non essere ovvio e banale, finirebbe per lo meno per rimanere limitato e come appannato. Così, siccome da più parti si è giudicato Chiesa il miglior critico di se stesso e della propria arte, ci è sembrata cosa più opportuna rivolgerci particolarmente a lui quale autore, regista e interprete della sua lunga commedia umana.

Oltre alle parole di Francesco Chiesa siamo ricorsi a citazioni dagli interventi effettuati a Lugano, in occasione dei cento anni di Chiesa, durante il Simposio di Studi letterari. Tra gli altri hanno parlato Enrico Falqui, Piero Chiara, Mario Soldati, Giuseppe Prezzolini, Carlo Bo, Bruno Migliorini. Infine, ci siamo avvalsi di materiale della R.S.I. Radio della Svizzera Italiana, e della collaborazione di Carlo Castelli. Ai quali tutti va il nostro ringraziamento.

REDAZIONE — *Maestro, che cosa ricorda della sua infanzia?*

F. CHIESA — Io, finché ero nel mio villaggio, ero uno dei galletti del villaggio, senza soggezione di nessuno, senza ritegno in nessuna maniera; quanto a movimenti uno dei più vivaci, dei più intraprendenti...

REDAZIONE — *Lo posso ben credere, se è ancora così vivace. E, senta Maestro, del Collegio di Mendrisio ha qualche ricordo curioso?*

F. CHIESA — Era un collegio - bisogna dirlo subito non per colpa di nessuno in modo particolare - un po' ciabattone. Sì, andava avanti, sì, era quello che era, sì, indispensabile ma, confrontato con altri collegi anche modesti dei nostri tempi, sarebbe sembrato una cosa un po' rudimentale.

Mi ricordo per esempio che una volta (oh, sono inezie sa, non varrebbe la pena di dirle) insomma mi ero fatto uno squarcio nei calzoni. Sarebbe stato tanto facile dire, non so, al Prefetto o a qualcuno « mi lascia andare a cambiare questi calzoni ». Lo squarcio me l'ero composto, me l'ero celato con una mano per tutto il tempo, e poi non so se ne avessi sottomano un altro paio di quei calzoni, bisognava andare in guardaroba a prenderlo, ma la paura di domandare il permesso e andare in guardaroba... Io avevo nella mia cassetta - c'era una cassetta di latta - una scatoletta in cui c'erano degli aghi e del refe che mi aveva dato mia mamma prima di entrare in collegio e mi ero cucito questo squarcio... tanto che dovendo comparire poi in una di

quelle sfilate (qualche volta ci mettevano in fila per entrare in chiesa o per recarci nello studio, da un luogo all'altro) in quella rivista io ho dovuto tenere le mani come fa la dama in certe pitture antiche sui luoghi che non si deve lasciar vedere e quella mia ricucitura era apparsa agli occhi del Direttore, il quale mi ha detto: « Fate il piacere (perché lui ci dava del tu nei momenti buoni e del voi...) non avete vergogna? Andate a cambiare quei calzon! ».

REDAZIONE — *Poi ha frequentato il ginnasio, non è vero?*

F. CHIESA — Vediamo un po', cinque anni... eh sì, perché io sono entrato un po' prima, ho fatto quello che allora si chiamava il corso preparatorio prima di entrare in prima. Ma poi l'ho riacquisitato in seguito confondendo insieme la quarta e la quinta in maniera che sono stati cinque anni, i cinque anni del ginnasio.

REDAZIONE — *E gli esami dove si facevano? in chiesa?*

F. CHIESA — Si facevano in chiesa, nella Chiesa di San Giovanni. È una bella chiesa, noi la vediamo qualche volta. Allora erano sgombrati via i banchi, era una grande sala dove si mettevano due o tre... due, due tavole, e contemporaneamente si compariva davanti al giudice di questa, quest'altra e quest'altra materia e all'altra tavola dove c'erano supponiamo la matematica, le scienze...

REDAZIONE — *E dopo il ginnasio?*

F. CHIESA — E lì, passando dal ginnasio poi al liceo, lì è stato una specie di capovolgimento di vita, di estensione repentina di umori, qualche volta passando gli eccessi, naturalmente, in tutti i sensi. Ma tutto quello che era vita compressa e contenuta durante i cinque anni del ginnasio qui è sbocciata, anzi un po' troppo in forma troppo violenta, per non avere più nessun freno.

REDAZIONE — *Senta Maestro, quando lei era studente gli studi erano molto faticosi?*

F. CHIESA — Non si può dire che noi fossimo oppressi. Noi avevamo le nostre tre ore la mattina e due ore nel pomeriggio, tre e due cinque, mai che si passasse alle quattro. Si respirava altro che, avevamo degli intervalli abbastanza lunghi tra lezione e lezione e a casa io non mi ricordo di avere speso molte ore per fare i lavori di scuola. Qualche componimento di tanto in tanto. Allora con la speditezza un po' incosciente dei tempi si buttava giù: se riusciva riusciva, se non riusciva andava bene lo stesso. Ma ad ogni

modo, come dico, il gravame complessivo degli studi non era forte. Io credo che in parte questo aggravamento degli oneri sia una cosa fatale, sia una cosa imposta, insomma una complicazione della vita che è venuta sempre più accentuandosi. Bisogna riconoscere poi che quella larghezza, insomma, quell'assenza di oneri molto gravi del tempo importava anche certe lacune, certe deficienze. Per esempio il tedesco; il tedesco per quelli del tecnico era obbligatorio, per gli altri no, tanto è vero che io l'ho trascurato, procurandomi un vuoto che è durato durante tutta la vita.

REDAZIONE — *Quali erano le sue idee politiche e quelle dei suoi compagni dell'Università di Pavia?*

F. CHIESA — Non voglio dire tutti, non voglio dire la maggioranza, ma in quelli i quali rappresentavano una forma più vivace di intelligenza predominava una simpatia — quando non era un'adesione — al socialismo. Diremo così: l'aristocrazia intellettuale dell'Università era o socialista o socialisteggiante. Mi ricordo di aver conosciuto a Lugano, là verso il '96, '97, Andrea Costa. Andrea Costa che era venuto qui per uno dei suoi ennesimi esili; ogni tanto aveva qualche processo, poi finiva, ritornava in Italia, poi doveva partire ancora. E fu a Lugano per alcuni mesi. Era un uomo molto cordiale, piacente, un tipo di romagnolo acceso, il quale parlava poi, non lo so, di politica, parlava di tante cose, era un uomo di gusto, un uomo il quale si occupava anche di cose di letteratura. E mi ricordo che una volta, al buffet della stazione di Lugano, ci siamo trovati lì a un tavolino e lui mi ha detto: « Senti, Chiesa, fa' il salto! ». E io ho detto: « Mah, ci penserò ».

REDAZIONE — *Dalla comunicazione di Enrico Falqui al Simposio di Studi Letterari per i cento anni di Chiesa, sul tema « Chiesa e l'antologia Poeti d'oggi ».*

ENRICO FALQUI — E che dire di Chiesa? La sua bibliografia nel 1920 annoverava già sei raccolte diverse: *Preludio* nel '97, *La Cattedrale* nel '903, *La Reggia* nel '904, *Calliope* nel '907, *I viali d'oro* nell'11, *Fuochi di primavera* nel '19; alle quali, in prosieguo, se ne sono aggiunte altre quattro: *Consolazioni* nel '21, *La stellata sera* nel '33, *L'artefice malcontento* nel '50, *Alla gioia fuggitiva e altre poesie* nel '53. E, undicesima, si è unita in questi giorni la raccolta dei *Sonetti di San Silvestro*.

Ma a noi vuol sembrare non comune anche il caso della sua ammissione, ritardata, fra i *Poeti d'oggi* con *La bellissima donna* di *Fuochi di primavera* e con quattro sonetti delle *Consolazioni*. Caso indubbiamente curioso. Sorprenderà difatti apprendere che Papini aveva pubblicamente stroncato Chiesa in una delle sue *Stronature*. Sebbene poi, pentito, lo avesse chiamato « il grande poeta ticinese che da tempo

leggo e ammiro », in una lettera privata del '48, che Chiesa, ad ogni buon fine, ha diligentemente conservato tra le sue carte e nella memoria.

Nulla di più esatto, ma gioverà qualche precisazione. Non una vera e propria stroncatura fu dal Papini dedicata a Chiesa, ma un richiamo, un cenno altezzoso nella *Stroncatura* (questa sì tale) pubblicata nel « Resto del Carlino » del 29 luglio '17 contro Giovanni Bertacchi e intitolata *Un eroe del '69*. Rimasta necessariamente fuori dalla prima edizione delle *Stroncature* apparsa nel '16, trovò posto nella successiva, poi fu trasferita in *Testimonianze* del '18, ed ora lo sgarbato cenno è rintracciabile fin dal 1959 a pagina 184 del grosso tomo su *Scrittori e Artisti* nell'edizione mondadoriana di tutte le opere papiniane.

Dice così: « Per quanto nato in Italia ma più a nord di Bellinzona [a Chiavenna, in provincia di Sondrio, nel '68], questo baccalare rustichesco [il Bertacchi dopo avere insegnato nelle scuole medie era stato nominato professore di letteratura italiana nell'Università di Padova] mi par cugino del poeta svizzero Francesco Chiesa: puzza di elvetico e di valtellinese ».

Il linguaggio purtroppo è quello oltranzoso e padreternale del Papini peggiore e a doverne trascrivere una frase arreca disappunto, se non fastidio.

Né diversa fu l'impressione suscitata nel Chiesa, che, quarant'anni più tardi, se ne ricordò parlando con Piero Bianconi, e questi ne prese nota nei *Colloqui con Francesco Chiesa* del '56. Giunto a parlare del passaggio nel suo comporre dal verso alla prosa e dei suoi rapporti con gli autori e con i gruppi di allora, alla domanda del Bianconi se avesse avuto qualche incontro con quelli della « Voce », Chiesa rispose: « Piuttosto uno scontro, per cominciare in uno dei suoi più iracondi volumi, in *Stroncature* mi pare, il Papini aveva istituito un parallelo tra me e Bertacchi ingiurioso. Io gli mandai una cartolina con poche parole, tra l'altro gli dicevo: " Ma non scriva sciocchezze! ". Lui mi rispose con un'altra cartolina affermando che di sciocchezze lui non ne scriveva mai. Cose di parecchi anni fa. Recentemente un comune amico mi portò una fotografia di lui, - continua Chiesa -, insieme a Paolo Toschi con una dedica elogiosissima. Le cose del mondo cambiano! ».

Per l'esattezza erano già cambiate tra Papini e Chiesa, se Bianconi, a chiusura del florilegio di lettere indirizzate al Chiesa, ha potuto, dulcis in fundo, riprodurre la citata lettera del 26 settembre 1948 da Roma: « Caro Chiesa, ho avuto la fortuna di incontrare qui in casa di un amico il signor Andrea Ghelli, al quale ho chiesto subito notizie del grande poeta ticinese che da tanto tempo leggo ed ammiro, e son felice di mandarLe il mio devoto affettuoso saluto ».

Dopo quanto aveva scritto nel '17! Eppure Papini passava per un uomo dotato di fenomenale memoria. Vero è che la lode rimaneva circoscritta all'area ticinese, ma

un grande poeta resta pur sempre tale dovunque. E del resto il Ticino, in tal caso, che altro era se non una regione letteraria italiana? Sennonché è anche vero che erano trascorsi trent'anni dalla cosiddetta stroncatura e Chiesa era divenuto l'autore di romanzi e racconti assai pregiati.

REDAZIONE — *Maestro, quali sono stati i suoi inizi poetici?*

F. CHIESA — Non credo di avere nulla di molto singolare per quel che riguarda i miei anni più giovani. Ricordo senza alcun dubbio un desiderio, che era già vivo anche nella mia età puerile, di fare qualche cosa che si assomigliasse ai versi, alle strofe, alle rime dei maestri che avevo imparato nella scuola e che nella scuola avevo cominciato ad ammirare. Concepevo la poesia non come un'ispirazione. Io credo del resto che la vera ispirazione — se questo vocabolo possiamo adoperare — incominci solo più tardi, in un'età più consapevole. Lì la poesia mi appariva come una specie di linguaggio superiore che mi studiavo di imparare, di imitare, non so, io penso come un uccellino di nido impara a fare il pigolio, a fare il verso degli uccelli, i quali sono già agguerriti. Poi, a poco a poco, anche il verso considerato con animo più consapevole, e il desiderio di appropriarmi di questo congegno, ma, come dico, sempre lontano da quello che potrebbe essere una concitazione poetica, o un motivo veramente interiore. Finché, a poco a poco, ci si accosta ai grandi, antichi, dapprima nella scuola, e ai moderni appena un po' fuori dalla scuola. Per me il contatto fu pieno di sorprese, d'entusiasmo, principalmente con alcuni grandi e moderni francesi: Victor Hugo e Baudelaire; Baudelaire principalmente che fu la grande scoperta della mia prima giovinezza. Un allargamento quindi di ideali se si può dire, un allargamento di possibilità, un intensificarsi del desiderio di esprimere un confuso concitamento che era venuto a formarsi nell'animo. Poi — bisogna riferirsi anche ai tempi — l'entusiasmo per i movimenti socialistici, le rivendicazioni sociali: io mi ricordo nei tempi della mia università che quella che potrei chiamare l'aristocrazia intellettuale della gioventù studiosa del tempo era nel senso del socialismo. E quindi, anche per questo motivo, l'entusiasmo che la poesia di Ada Negri suscitò in me come in tanti altri di quel tempo; quantunque, a riconsiderarla poi alquanto più tardi, manifestasse qualche manchevolezza, manifestasse qualche grossolanità. Poi, a poco a poco, altre cose e il ritorno agli studi più diligenti e più approfonditi dei nostri classici, principalmente Dante, il quale dapprima era stato studiato nelle scuole più per obbligo che per elezione e poi diventò il vitale nutrimento di tutti i giorni e di tutte le ore. Poi un'altra scoperta che inflù su quello che poterono essere i miei tentativi di manifestazione poetica, la scoperta delle belle arti, di cui per parecchio tempo non mi ero accorto e avevo rasen-

tato con animo, con occhio indifferente; la scoperta della storia, anche quella. La storia per me aveva fino allora un significato puramente scolastico, una raccolta di informazioni più o meno interessanti e cominciai a rivelarmi invece qualcuno dei suoi sensi profondi. Quindi quel mio grosso tentativo di ridurre in sonetti tutto quello che può essere il senso storico dei tempi più o meno moderni. E, quindi, un ritorno sopra me stesso, una coscienza forse più consapevole, un desiderio di esprimere quello che veramente e individualmente più sentivo: l'amore soprattutto della natura, la quale mi si rivelò sempre come un motivo di fascino e di entusiasmo e che poi, di mano in mano, venne assumendo anche qualche alto significato simbolico, ad esprimere qualche senso umano profondo, che mi pareva trovasse corrispondenza in certe forme esterne della natura.

REDAZIONE — *Dall'intervento di Piero Chiara, in occasione del Simposio Letterario per i cento anni di Chiesa.*

PIERO CHIARA — Come abbiamo sentito nella relazione di Enrico Falqui, il nome di Francesco Chiesa sempre felicemente propone il problema dei rapporti di cultura, di lingua, di costume letterario e civile che si intersecano tra l'Italia, e in particolare la regione lombarda, e la Svizzera italiana. Quindi l'augurio che le proposte affiorate in questi tre o quattro giorni, e i relativi suggerimenti, abbiano ad essere ripresi ancora, augurabilmente, in questa sede, forse ogni anno, in un incontro tra scrittori della Svizzera italiana e scrittori italiani, che possono compiere insieme questo esame di coscienza il quale tocca anche agli scrittori italiani.

Dopo questo breve accenno, vorrei limitarmi a un semplice omaggio, a un semplice richiamo a Francesco Chiesa. Voglio solo ricordare uno scritto dell'uomo che siamo qui ad onorare. Uno scritto comparso in un libro di alcuni anni fa: *La scatola di pergamena*. Francesco Chiesa cita, in quel libro, un passo del *Diario* di Niccolò Tommaseo, dove sotto la data del 28 ottobre 1844 si legge: « Fu presa un'aquila in Francia con al collo una collana d'argento e scrittovi: Caucasus patria, Fulgor nomen, Badinskij mihi dominus est 1751 ». Dunque l'iscrizione diceva: « La mia patria è il Caucaso, il mio nome è Folgore, Badinskij è il mio padrone ». L'aquila era stata catturata, battezzata, inanellata e rimessa in libertà dal signor Badinskij in qualche località caucasica novantatré anni prima di essere abbattuta o ripresa in Francia.

Quel passo del *Diario* del Tommaseo sorprese Francesco Chiesa, che se ne servì per assegnare un compito scritto ai suoi scolari. Raccontassero in un componimento le loro impressioni sulla pretesa di quel Badinskij che si affermava padrone di

un'aquila dopo averla lasciata libera, di un'aquila che aveva poi vissuto più di cento anni, sopravvivendo certamente e largamente a chi se ne era ritenuto padrone, padrone di un giorno. Francesco Chiesa ricorda nel suo scritto, comparso una decina d'anni or sono come ho ricordato, alcune delle risposte date dai suoi allievi nel loro componimento, ma profitta dell'episodio per dare una risposta propria e scrive: « Cent'anni, un anno, un giorno, differenza puramente quantitativa che lascia inalterata la qualità ». E intende la qualità dell'aquila, ma soprattutto la qualità del dominus, del signore e padrone, dell'uomo che ha imposto all'animale il suo sigillo, che gli ha dato un nome personale, « Fulgor », per distinguerlo nella sua specie, e che infine gli ha concesso di ritornare libero.

« A debita distanza - soggiunge nella sua nota Francesco Chiesa - quella differenza fra un giorno, un mese, un anno, quella banale misura del tempo non risulterà nemmeno più, resterà sola a risplendere la qualità ».

Ebbene, a noi che siamo qui a festeggiarlo nel suo primo centenario, stupiti e quasi increduli davanti alla sua miracolosa sopravvivenza, Francesco Chiesa manda proprio questo messaggio nascosto anticipatamente fra le righe di un suo vecchio libro: cento anni, un mese, un giorno, quantità insignificanti; quello che conta è la qualità, la capacità di dare nome e sostanza alle cose, quello che conta è la tempra di un cuore al quale può bastare un solo istante per capire il mondo, per afferrarne il senso e per darne la misura umana, la sua misura, che è oramai fissata quasi fuori dal tempo, nella realtà eterna della parola scritta, nella sostanza indistruttibile della poesia.

REDAZIONE — *Dall'intervento di Mario Soldati in occasione del Simposio letterario per i cento anni di Francesco Chiesa.*

MARIO SOLDATI — Naturalmente parlo di Francesco Chiesa, e rivolgendomi a Francesco Chiesa, con lo stato d'animo di chi ha l'abito dell'arte e man che trema, ma anche con qualche cosa di diverso, qualche cosa di più. « Man che trema »: questa citazione dantesca - del *Paradiso* mi pare - mi è stata suggerita da una lettera dove Guido Gozzano dice a Francesco Chiesa che lo considera un fratello maggiore, un modello da seguire. La lettera è del 7 gennaio 1908. E ora il fratello maggiore che fu maestro a un poeta come Gozzano più di sessant'anni fa, il fratello maggiore è felicemente con noi. Non posso non provare meraviglia, venerazione e insieme sgomento per questo secolo vivo che ha visto l'Italia, amandola sempre, dal rifugio separato e immutato dei monti di Lugano.

Possiamo dire che Francesco Chiesa sia stato ricambiato dagli italiani? Nell'amore sì certo. Il successo di *Tempo di marzo* fino dal primo momento (1924-25) fu pieno

e continuò e continua. È un vento alpestre, una freschezza primaverile, una luce abbagliante per tutti, anche, se ne può essere sicuri, per i lettori delle generazioni future. Ma lo sguardo? Oltre l'affetto reciproco, possiamo forse dire che gli Italiani abbiano saputo vedere Francesco Chiesa con la stessa lucidità con cui li ha visti lui, visti e seguiti nelle tormentate vicende di questo secolo? Se molte delle poesie di Francesco Chiesa rivelano una struttura complicata e profonda, le prose di *Tempo di marzo* e i *Racconti* traggono in inganno il lettore con la loro apparente semplicità, con la loro luminosa trasparenza. E si direbbe che i critici, anche i maggiori, non siano mai riusciti a spiegarsi davvero né le poesie, né le prose, né le opere meno felici, né quelle più felici e felicissime. Evocando inutilmente l'influenza del Carducci e del Manzoni, poi certi limiti e certe maniere di moda, e soprattutto come urtando ogni volta in una diversità che non riuscivano a isolare e nemmeno qualche volta neanche a nominare, ma che indubbiamente apparteneva a Francesco Chiesa e che forse era la sorgente più segreta della sua ispirazione.

Che cos'è questa diversità? Allo stesso modo che esiste una sola lingua inglese ma esiste anche in lingua inglese una letteratura irlandese (basta un esempio: Joyce) che ha come una punta diversa che la distingue dalla letteratura inglese, allo stesso modo esiste forse una letteratura italiana svizzera che, pur giovandosi di una lingua perfettamente italiana, possiede nell'intimo alcuni tratti gelosamente suoi ed esclusivamente svizzeri, che in nessun caso potrebbero riscontrarsi nella letteratura italiana. Il confronto potrebbe essere sviluppato anche secondo un'analisi strutturale della prosa di Chiesa. Per semplicità e perché io non sono uno strutturalista, mi limito a un esempio psicologico.

Nel racconto *La prima prova del mio saper fare* il ragazzino protagonista, che potrebbe benissimo esser considerato una successiva incarnazione del Nino di *Tempo di marzo*, questo ragazzino esce di casa incaricato dai genitori di commissioni al villaggio. È la prima volta, come dice il titolo, che gli si affidano dei denari, è la prima volta che lui si sente uomo. E qui Chiesa ha scritto: « Mi trovai davanti un accattono, un omacchiotto tutto barba sporca, con le palpebre di sotto che gli pendevano mostrando il rovescio, gonfie di lacrime e sangue. Mi diede un'occhiata e tirò innanzi, non credeva - l'ignorante - che io potessi fargli la carità. Mi trassi dal borsello un bel soldo intiero e glielo posi in mano dicendo: prendete, ma sarebbe meglio che vi metteste anche voi a lavorare! ».

Un po' come nel racconto del Buzzetti, oggi famoso medico e una volta ragazzino peggio che rustico, venuto giù dalla montagna come uno di quei tronchi con ancora la corteccia che i legnaioli fanno scivolare dai pendii. I compagni di collegio lo prendono in giro, lo deridono per la goffaggine del suo aspetto, della giacca di fustagno dura e quadrata. Lo chiamano « punzei »; in buona lingua, corregge il protagonista

narratore, sempre questo ragazzino, in buona lingua, il « romano ». (Sono andato a vedere nel Tommaseo. Il romano, dice il Tommaseo, in buona lingua, il « romano » è quel contrappeso che è infilato nell'ago della stadera e che serve a indicare a qual peso arrivi la cosa che vuoi pesare). Sia detto fra parentesi, nessun italiano sa bene l'italiano come gli svizzeri italiani ancora oggi, e come nel secolo scorso i Piemontesi. Torniamo al « punzei », al « romano ». I compagni lo sbeffeggiano, lo tormentano, lo torturano in mille modi, finché il giorno di una gran nevicata lo assalgono tutti insieme con una crudelissima tempesta di palle di neve, fino a ridurlo implorante e disperato. E oggi? Oggi il « romano », il Buzzetti, è il migliore di tutti, un grande medico, famoso.

Chi racconta e dice « io » prova per sé e per i compagni un ingrato ricordo, vergogna, tuttavia conclude: « Ma oggi anche poter pensare... ». Via, se è riuscito a fare tanta strada, vuol dire che le nostre palle non gli hanno rotto l'osso della schiena. Dove pare implicita perfino un'altra conclusione: chissà che le nostre palle non abbiano finito per fargli del bene. Realismo insomma, ma realismo magico, realismo gotico, vorrei addirittura dire realismo svizzero. Perché proprio questa perfetta fusione di realismo e misticismo è un suo carattere distintivo e così poco italiano.

È meraviglioso che il centenario sia qui con noi, proprio uno scrittore che nella sua narrativa si è ispirato quasi esclusivamente a quell'età che è tra la puerizia e la pubertà. Ma non è strano – e la cosa di Chiara, dell'aquila, esemplifica molto bene questo fatto – ma non è strano e torna anzi logico che tale ispirazione coincida col realismo magico, gotico, svizzero, ed è bello che il mondo infantile sia così non soltanto la materia di Chiesa, non solo la materia dello stile di Chiesa, ma partecipi direttamente a questo stile.

REDAZIONE — *Se mi permette una domanda curiosa, Professore. Nel 1899 Lei ha fondato e poi diretto per due anni « La piccola rivista ticinese ». Con quale spirito ha scritto per la sua rivista le Lettere iperboliche?*

F. CHIESA — Scrivendo le *Lettere iperboliche*, e anche in qualche altra occasione, mi sono divertito a mettere in evidenza, talora in caricatura, il ridicolo di certi atteggiamenti della nostra vita ticinese: mimetismo di fronte alle grandi cose esterne e nel medesimo tempo presunzione di essere noi una repubblica ideale. Coscienza, in fondo, della nostra piccolezza, la quale si vendica conferendo dimensioni grandi ad ogni più piccolo bene, ad ogni più leggero male. Frasi da banchetto prese alla lettera e spesso rispese come moneta sonante, ma poi, Lei sa, noi siamo della gente da non buttar via che io non vorrei relegare senz'altro nel limbo della mediocrità. L'angustia

dei confini impone fatalmente alla nostra vita un carattere di mediocrità, ma non mi pare che nel nostro piccolo angolo regni odor di chiuso.

REDAZIONE — *Sempre nel campo della curiosità - in fondo tutte le domande indicano curiosità - ha qualche ricordo, Professore, di scrittori italiani?*

F. CHIESA — Con Massimo Bontempelli per un certo periodo, fin verso la primavera, fummo amicissimi. Era venuto da me carico d'entusiasmo quando pubblicai i *Sonetti di Calliope*, e di quel libro fu uno dei primi e più fervidi esaltatori. Ricordo un suo lungo articolo in un giornale di Roma, che fu l'avvio ai molti che ne seguirono; poi mutò strada. Fino allora egli era stato il più fervido assertore dell'esempio classico, tradizionalista di stretta osservanza. Dopo la guerra egli ricomparve mutato dal bianco al nero o viceversa, non riconoscibile. La nostra amicizia non poteva più essere quella che era stata in un campo sul quale troppo ormai ci sentivamo distanti.

REDAZIONE — *E ricordi femminili, Professore? Annie Vivanti, per esempio? Mi sembra che a suo tempo sia stata fatta venire a Lugano per una conferenza.*

F. CHIESA — Noi la facemmo venire per una conferenza e avemmo l'apparizione di quella che ai tempi di Carducci doveva essere veramente l'Annie celebrata in maniera indimenticabile. Non era più giovinetta, era ancora una persona seducente, una bellissima voce, una presenza simpatica, delle mosse seducenti. Tenne una conferenza la quale non sarà stata proprio un modello di sostanziosità, ma che intrattenne il pubblico e che ci lasciò un ricordo veramente grato della persona. Ci trovammo poi dopo la conferenza, anzi il giorno dopo, all'albergo e io la sentii parlare di tante cose senza nessuna posa letteraria, ciò che non sempre capita parlando con letterati, principalmente con letteratesse.

REDAZIONE — *Dall'intervento di Giuseppe Prezzolini al Simposio di Studi Letterari per i cento anni di Chiesa.*

GIUSEPPE PREZZOLINI — Ci sono qui nel Ticino almeno cento persone che hanno scritto sopra Francesco Chiesa e di queste ce n'è almeno una dozzina che l'hanno fatto con acribia, con conoscenza, con serietà, con meriti molto superiori ai miei. Hanno narrato la vita, hanno esaminato le opere, hanno pubblicato i discorsi e le lettere e, persino, si sono occupati delle varianti, delle correzioni; hanno elencato queste correzioni fatte da lui alle sue opere. Sicché, dopo di loro, non c'è più niente altro da dire e io qui, se vi parlassi dell'opera di Chiesa, dovrei semplicemente ripetere loro:

– di fronte a quei cannoni di cui ho parlato prima, e che conoscono così bene Chiesa, io sono semplicemente una mitragliatrice –. Non avendo la possibilità di analizzare di nuovo l'opera di Chiesa, vorrei accennare alcune delle sue qualità che mi hanno colpito: sono le mie impressioni.

La mia impressione prima è che Chiesa appartiene tutto intero a una civiltà agricola, per nascita, per il suo vocabolario, per le sue immagini, per quel sospiro che egli ha in ogni sua opera, guardando indietro a questa civiltà agricola che ogni giorno perde delle componenti essenziali, che non si manifestano più in opere nuove. La civiltà agricola, intendo, non della grande agricoltura americana, a grandi distese, con colture univoche, ma la civiltà delle *Georgiche* di Virgilio, la quale fino a pochi anni fa non ha fatto un passo –. Secondo punto che mi ha colpito di Chiesa è che Chiesa è un conservatore. E, Dio mi guardi dal voler portare la politica qua, io non so nemmeno se esiste un partito conservatore nel Ticino e quindi non parlo assolutamente di partiti politici, ignoro tutte queste cose, io sono un forestiero. Ma è un conservatore. Cosa vuol dire conservatore? Oggi pare una cattiva parola « conservatore », ci ho pensato un momentino se potevo dirla a proposito di Chiesa, preoccupato di non fargli del male chiamandolo conservatore. Cosa vuol dire conservatore? Beh, conservatore naturalmente vuol dire prima di tutto uno che vuole conservare e che ha qualche cosa da conservare. Il torto di molti conservatori in molti paesi è che vogliono che i popoli siano conservatori senza dargli qualche cosa da conservare. Ma voi che siete in Svizzera avete qualche cosa da conservare, come persone e come popolo, come popoli anzi direi. Ogni popolo della Svizzera ha qualche cosa da conservare che è la sua cittadinanza morale, la sua cittadinanza di origine, la sua stirpe, la sua letteratura, la sua lingua, ed è questo che ha fatto Chiesa per il Canton Ticino. Conservatore vuol dire un uomo che misura le forze dell'uomo rispetto alla natura. Avviene che questo è stato dimenticato nelle ultime generazioni. Questo crescere dell'industria, voi sapete, ha prodotto dei grandi mali perché le forze dell'uomo si sono estese di là di quello che è il suo equilibrio, che è la sua armonia con l'ambiente. E il richiamo di Chiesa, questo richiamo nostalgico verso la vita di una famiglia rurale, che vive del proprio, sul proprio terreno, dove la massaia fa il pane casalingo, dove ammassa le conserve, dove qualche volta si ammazza un porcellino, di tempo in tempo, questo richiamo a questo grande equilibrio, a questa vita non ricca, non abbondante, non spendacciona, questo è un grande richiamo che fa di Chiesa un conservatore moderno.

Perché tutti oggi sentiamo parlare della ecologia. E che cosa ha detto Chiesa nel passato quando ha indicato questa vita da « gentleman farmer », ha indicato questa vita da gentiluomo di campagna il quale vive sul suo e si accontenta della propria vita? Ha detto quello a cui dovremo arrivare se non vogliamo morire di asfissia per l'aria

cattiva, se non vogliamo morire perché non troveremo più acqua. Ora, questo è stato il richiamo di Chiesa. Perciò chiamo Chiesa un conservatore, perché ha avuto il rispetto dell'equilibrio, che una volta c'era nella vita umana, nella vita delle famiglie. Questo richiamo fin dall'inizio con il suo poema, richiamo alla Cattedrale, alla Reggia e alla famiglia.

Per che cosa Chiesa continuerà a vivere nei prossimi cento anni vorrei dirlo, ma è un mestiere quello del profeta che a me non piace perché è troppo facile essere smentiti; ma son sicuro, son sicuro che il suo nome durerà, perciò ho intitolato questo breve discorso « I primi cento anni di Francesco Chiesa ».

Francesco Chiesa ha dato al mondo che legge l'immagine del Ticino. Come è stato accennato nei discorsi precedenti, Chiesa è stato l'interprete del Ticino presso i Confederati e l'interprete del Ticino presso gli Italiani e ha fatto sentire che cosa era il Ticino e di che cosa doveva vivere il Ticino; ha fatto capire ai Confederati che, quanto più il Ticino era italiano, tanto meglio era un Confederato; ha fatto sentire agli Italiani che quanto più c'era una Italia differente di regime politico da quella italiana, tanto più la vita italiana acquistava di luce. Chiesa ha vissuto in un paese confinario e ai paesi confinari, come l'Alsazia-Lorena tra Francia e Germania, la storia assegna dei compiti particolari. Quali sono questi compiti particolari? In particolare il compito di intermediario. La Francia è stata piena di scrittori, di dottori, di professori che venivano dall'Alsazia-Lorena, che hanno interpretato la Germania ai Francesi. Ora, Chiesa ha interpretato l'Italia per la Svizzera e ha interpretato la Svizzera per gli Italiani, perché nel fondo delle opere di Chiesa c'è qualche cosa che colpisce un Italiano ed è il senso morale, e direi quasi pedagogico, ammonitore, morale, che abbiamo sentito nella lettura di Chiesa letta oggi, piena di massime perfettamente giuste ma insolite nella letteratura, soprattutto nella letteratura contemporanea italiana; la quale si chiama italiana per modo di dire, perché nella maggioranza è fatta su modelli di New York, su modelli di Berlino, su modelli di Parigi, su modelli di Londra e non italiana. Ma insomma questa letteratura che si chiama italiana ancora, questa letteratura italiana sente la necessità di essere rifatta secondo quello di cui Chiesa ha dato il modello. Egli è un conservatore, ma forse questo conservatore sarà un uomo dell'avvenire.

REDAZIONE — *Professore, il suo autore preferito è il Manzoni, non è vero?*

F. CHIESA — È quello a cui si torna e si ritorna, e non solo dirò come lettura letteraria se posso dire, ma anche come consolatore. A me è capitato qualche volta, in certi risvegli della notte, in certi risvegli determinati o forse prolungati da pensieri importuni, di scendere dal letto e di andare in una certa scansia, di cercare il mio Manzoni, di rileg-

gere qualche pagina così, semplicemente per trovarmi a contatto con uno il quale parlando dicesse cose che oltre a consolare il mio stato d'animo me lo distendessero.

REDAZIONE — *Dall'intervento di Carlo Bo al Simposio di Studi Letterari per i cento anni di Francesco Chiesa.*

CARLO BO — Il vero protagonista di tutto Chiesa è la natura. Ci sono nei ricordi di Chiesa due elementi fondamentali. Parlando della sua infanzia, Chiesa che è nato in un paese di montagna sopra a Chiasso ricorda la sua sorpresa di aver visto per la prima volta l'acqua, l'acqua scorrere, l'acqua di una fontana quando la mamma lo portò in basso, in un altro paese. C'è qui un contrasto, un primo contrasto tra la miseria, la tristezza, la fatica della montagna e la ricchezza della pianura basata sull'acqua, che è un elemento della natura. In un altro punto delle sue memorie Chiesa parla degli anni di guerra, della prima guerra mondiale, quando era venuta la moda e l'abitudine di fare dell'orto di casa una specie di riserva. Poi è passata la guerra, è passata la moda; Chiesa invece ha continuato, ha continuato a coltivare il suo giardino, il suo orto, stupendosi di vedere crescere e fiorire i fiori, le piante e raccogliere i frutti. E dice qui a un certo punto: « Ho imparato a frugare nella terra ». Frugare nella terra è non soltanto rispettare la natura, ma anche il segno dell'arte di Chiesa. Infatti nei libri di Chiesa l'unico personaggio, l'unico protagonista è la natura; non ci sono uomini, o se gli uomini ci sono si fermano all'adolescenza. L'uomo per Chiesa è soltanto un fanciullo, è uno che non è ancora arrivato all'età delle passioni. Infatti, se voi studiate Chiesa prosatore e Chiesa poeta, vedrete che questo scrittore ha una sacra diffidenza delle passioni, i suoi personaggi sono piuttosto delle figurine, potremo chiamarli anche delle macchiette; vale a dire sono tutte cose, sono tutte persone che non graffiano la natura, che non graffiano la terra. E l'unica cosa che può graffiare la terra è l'occhio del poeta, è l'occhio dello scrittore. Nel mondo di Chiesa non c'è posto per Dio, per il Dio cristiano, per il Dio delle passioni, per il Dio del tumulto interiore, e nei confronti di questo Dio Chiesa si è astenuto, ha mantenuto una posizione di prudenza, che in parte poteva derivare dal suo buon senso e in parte però poteva derivare anche da una vigile coscienza dei propri limiti.

Perché Chiesa non è stato compreso? Qui l'abbiamo sentito accennare dagli amici: una specie di atto di contrizione, di un atto di accusa. Noi siamo in debito, penso che siano in debito anche gli scrittori svizzeri.

Leggendo la storia, molto diffusa, molto precisa di una grande rivista ginevrina apparsa tra il 1920 e il 1930 — la « Revue de Genève » — che rappresentava ciò che di meglio si faceva in Europa in quel tempo, una rivista che ha avuto dei grandi collaboratori come Charles Du Bos, come Albert Thibaudet, come Cecchi, come lo stesso

Papini, insomma che voleva rendere omaggio a questo spirito europeo dopo la prima tragedia della guerra mondiale, ebbene anche lì la posizione di Chiesa è una posizione di estremo riserbo da parte di questi spiriti illuminati di Ginevra. Chiesa appare come un difensore della tradizione, come un difensore di uno stato di immobilità, contro quello che era invece uno spirito di movimento di un'intelligenza molto rara, molto sottile quale era quella di Robert de Traz.

Ebbene Chiesa è vissuto appartato e penso che gran parte di questo sospetto, di questa indecisione, di questa imprecisione della critica italiana e non soltanto italiana nei suoi riguardi dipenda dal fatto che Chiesa – e qui è anche il suo merito – non è uno scrittore databile, non ha date. È come l'aquila, dice giustamente Soldati, è uno scrittore per cui i riferimenti letterari hanno un valore limitatissimo eccezione fatta Dante. Sempre nelle sue memorie ci ricorda che non solo lo ha insegnato per tanti anni nel Liceo qui accanto, ma che ogni anno rilegge alcuni canti. Ammirazione per Dante e ammirazione anche per Carducci dopo un breve periodo, l'unico periodo che possiamo chiamare di ribellismo, di rivoluzione di Chiesa e che è quello che ha coinciso coi suoi quattro anni di studi all'Università di Pavia, anni che nelle sue memorie egli giudica con molta severità. Si ha l'impressione che Chiesa, ricordando quegli anni, provasse una specie di vergogna per quel minimo di rottura e di infrazione alla sua regola del buon senso e del rispetto per la natura.

In che modo possiamo onorare Chiesa in questa occasione unica dei cento anni di uno scrittore? Leggendo e ritornando ai suoi libri per cui, ripetiamo, non abbiamo dei mezzi critici precisi. Dobbiamo soltanto ammirare e prendere esempio da quest'uomo severo, da quest'uomo ligio al proprio dovere e che non ha mai detto – e qui il suo amore per Manzoni è veramente rispettato – non ha mai detto una parola che non potesse essere confortata dalla pratica e dalla verità della sua vita.

REDAZIONE — *Recentemente la Radio della Svizzera Italiana ha trasmesso quello che viene considerato il suo capolavoro di scrittore: Tempo di marzo. Che cosa è per Lei questo romanzo?*

F. CHIESA — *Tempo di marzo* è una delle cose mie di cui sento un miglior compiacimento e mi pare di avervi espresso, forse meglio che in altri miei scritti, quello che era il mio animo, quello che era il mio criterio di arte e quello che era il mio stile, ecco. Un giudizio sopra quel libro, come sugli altri miei libri, può essere fatto da un lettore intelligente ed amico, meglio che non da me. Io partecipo alla preferenza che la maggior parte dei lettori dà a questo libro, pur riconoscendo che in qualche altro io abbia espresso dei sentimenti più meditati e più profondi del mio spirito, del mio animo.

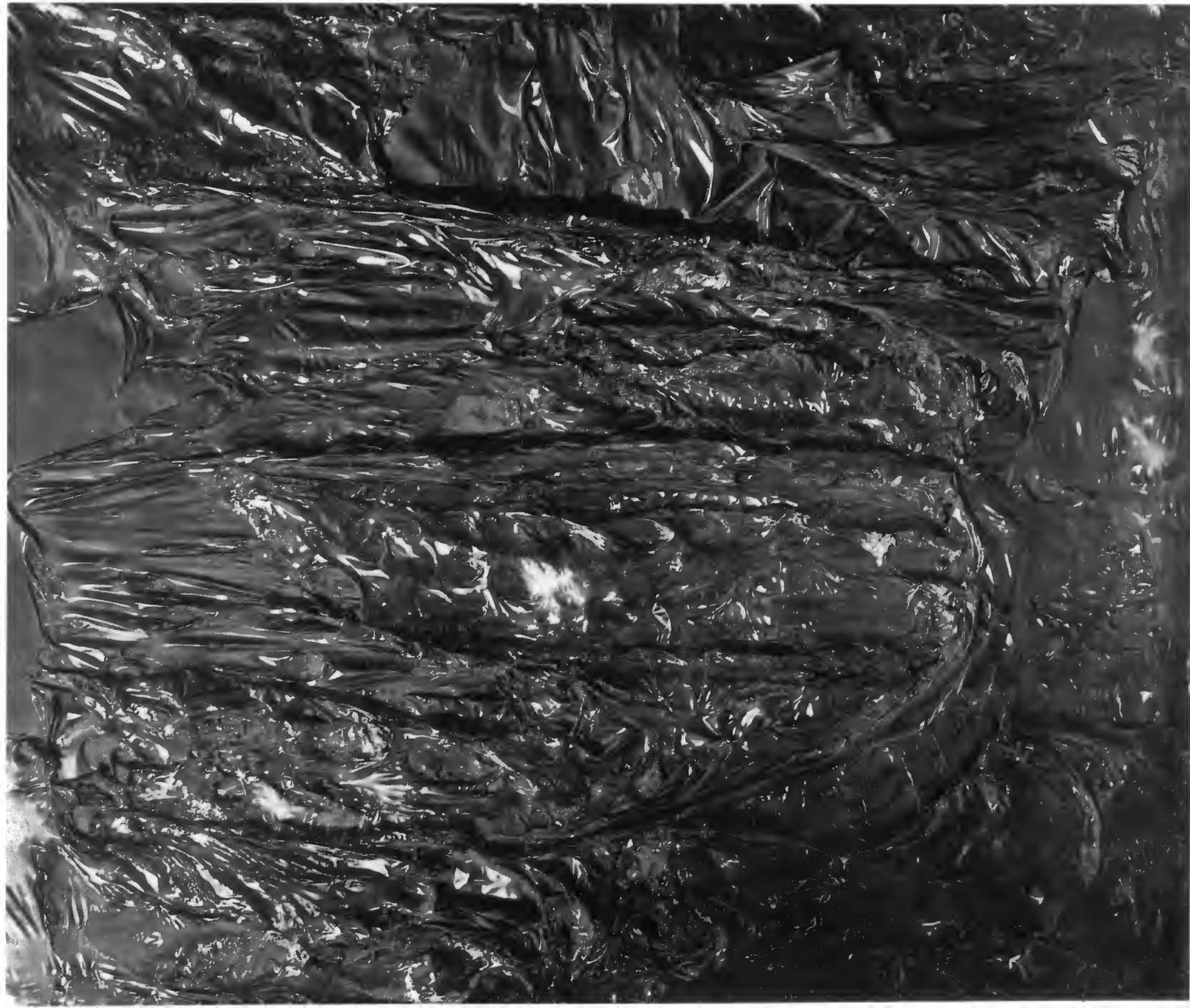
REDAZIONE — *Per quanto riguarda il mondo che si riflette in Tempo di marzo, che cosa ci può dire?*

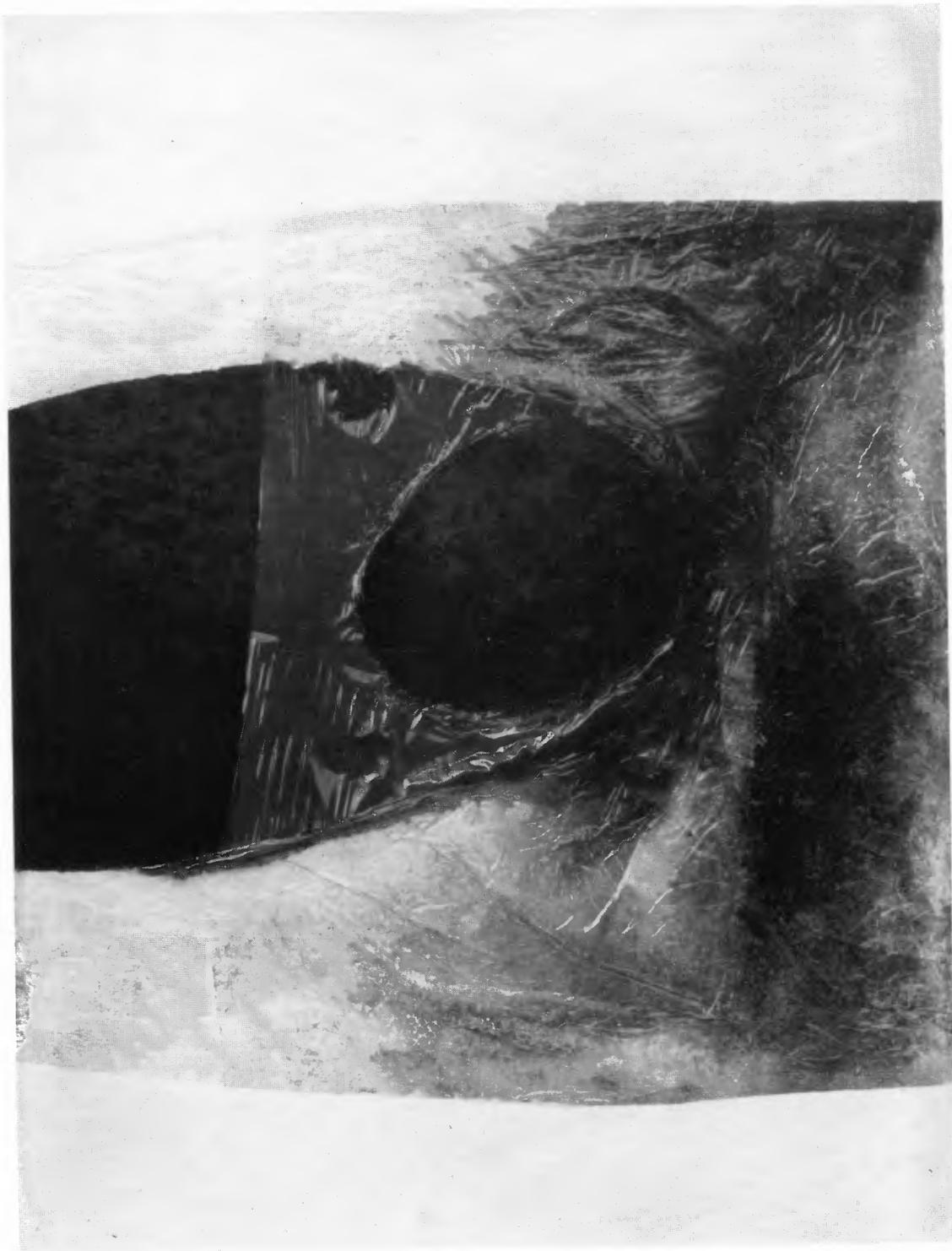
F. CHIESA — In *Tempo di marzo* non c'è, contrariamente a quello che hanno creduto in parecchi, una riproduzione fotografica di cose della mia fanciullezza. Non c'è niente, non c'è nessun episodio, non c'è nessun personaggio, non c'è nessun luogo che vi corrisponda direttamente, ma c'è un riflesso però della mia vita di ragazzo e degli ambienti in cui mi sono trovato finché ero in casa o ero presso altri, o in collegio. E credo che nel complesso la vita che io ho attraversato da ragazzo si rifletta abbastanza fedelmente in *Tempo di marzo*, pur escludendo — e ci tengo a ripeterlo — che *Tempo di marzo* sia una riproduzione diretta e precisa di cose di quel tempo.

REDAZIONE — *Dall'intervento di Bruno Migliorini al Simposio di Studi Letterari per il centenario di Chiesa.*

BRUNO MIGLIORINI — Vorrei brevemente parlarvi di Francesco Chiesa nei suoi rapporti con la difesa della lingua italiana, soprattutto riferendomi a un suo piccolo volumetto, ma non perciò meno prezioso, *Galateo della Lingua*, pubblicato a Bellinzona nel '42. Certo, l'attività di Chiesa nella difesa della lingua non si limita a questo, ma, almeno mi vorrei soffermare su questo volumetto, che è una raccolta di conversazioni tenute per la Radio della Svizzera Italiana.

Il volumetto contiene pagine storiche e soprattutto, naturalmente, pagine normative, ma non vorrei mancare di farvi conoscere quelle sue pagine sulla continuità della lingua italiana, che sono altamente caratteristiche. « Dicendo "lingua di Dante" intendo, salvo ciò che è inconfondibile valore dell'arte dantesca, tutta la lingua italiana quale ancora è e sarà. Poiché anche questa meravigliosa singolarità presenta la lingua nostra, a differenza delle altre: che già al principio del secolo XIV essa era sostanzialmente quella che è tuttora. Per un francese moderno capire uno scrittore francese del secolo XIII, XIV, XV, esige uno studio quasi pari a quello che occorre per imparare un'altra lingua; né gli stessi scrittori del secolo XVI si prestano ad una lettura corretta. Per un tedesco, il tedesco anteriore alla riforma è lingua lontana ed estranea. A noi la lingua della *Divina Commedia*, eccetto qualche vocabolo dissueto, rende il suono perfetto della lingua che parliamo; e le sole difficoltà sono quelle che derivano dall'altezza del pensiero e dagli accenni storici e dottrinali. Stabilità della nostra lingua, che non vuol dire immobilità. Ciascun secolo vi ha segnato la temperie del suo clima, ciascun autore le impronte della sua passione; e noi siamo in grado di dire tutto quello che è più novità di cose e di sentimenti nel tempo in cui viviamo. Tuttavia la nostra parola suona ancora conforme alla parola di Dante, la nostra sintassi e in gran parte la nostra ortografia è quella della *Divina Commedia*, e





10 - Alberto Burri: *Bianco* (1966)

qui sta il grande e bel miracolo, il miracolo di una stabilità che è, nel medesimo tempo, incessante rinnovamento. Solo nel regno delle forze naturali troviamo esempi di un fenomeno simile: nel fiume che è sempre altra acqua ed è sempre lo stesso fiume, nell'uomo che rinnova continuamente le cellule della sua sostanza, ed è sempre lo stesso uomo ».

E continua il volumetto nel raccogliere errori e frasi discutibili, continua soprattutto nel raccomandare caldamente una corretta pronuncia; quale infatti personalmente Francesco Chiesa l'ha raggiunta con l'autodisciplina, che appunto meriterebbe di essere più vastamente seguita. E, ancora, egli continua nel prendersela con forme stilistiche discutibili, come quelle che più largamente si vedono proprio nella stampa quotidiana: come quella mancata continuazione nelle metafore, che è esemplificata da frasi del tipo: « Il carro dello Stato che naviga sopra un vulcano », come se il carro potesse navigare e si navigasse sopra i vulcani: e che qui Chiesa esemplifica con esempi colti strettamente da scrittori dei suoi giorni. « Volete un esempio di metafora non continuata? La tolgo dalla redazione di uno spettacolo cinematografico: "L'attenzione del pubblico viene inchiodata sul telone bianco dal susseguirsi travolgente delle scene". O ditemi voi come si possa inchiodare una persona e travolgerla nello stesso tempo? Un'altra pellicola contiene "un episodio scotente" e un'altra "una scena dove vegeta un silenzio misterioso" ».

E tanto è condensato dunque in questo volumetto che forse meriterebbe di essere ristampato, *Galateo della Lingua*, in cui il titolo stesso mostra una caratteristica tipica del Maestro ticinese.

Si discute, si è discusso da molti autorevolmente che cosa sia la norma linguistica e in quali rapporti stia la norma linguistica con il gusto dei singoli. Questioni estremamente complicate e non interamente risolte: c'è chi insiste sull'aspetto della lingua come istituto, c'è chi insiste sull'aspetto della lingua come sistema. Il titolo di *Galateo della Lingua*, cioè il richiamarsi alle norme della buona creanza, e in sostanza alle norme della moda, è un concetto che ultimamente è stato riconosciuto e riabilitato, è stato constatato, insomma, che un costrutto sintattico male organizzato può essere confrontato ad uno che indossa un impeccabile vestito nero e porta delle sgargianti scarpe gialle.

REDAZIONE — *Maestro, nel congedarci da Lei, La ringraziamo per la sua cortesia e, se permette, ancora una domanda. Qual è la cosa che ha amato e ama di più?*

F. CHIESA — Mettermi a contatto col mondo vegetale è una delle cose che ho più amato e che mi ha procurato più soddisfazione. Non soltanto perché le erbe, le piante, i fiori sono cose belle e buone, ma anche... eh, sì, bisogna affermarlo, perché esigono

un certo lavoro materiale, una certa fatica. E questo mi porge l'occasione di dire una cosa che forse non ho detto ancora: io non avrei mai potuto ridurmi a essere il letterato puro. Stare a tavolino qualche ora del giorno, ehm, mi riesce; starci delle ore filate, e non diciamo dei giorni e delle notti, come pare a quanto si narra essere costume del letterato grande, del letterato puro, eh, quella per me è cosa inconcepibile. Ma potermi invece sporcar le mani, potermi chinare e faticare... perché le mie esperienze terrestri non erano soltanto mammolette, fiorellini, qualche volta era un campo intiero di granturco che vangavo, seminavo, sarchiavo, tenevo pulito, concimato: ah, quella era la mia evasione! Mi piaceva anche il contatto con certi odori forti, che sono necessari per incitare queste cose belle e buone a produrre il loro fiore ed il loro frutto. Per me un tale esercizio è stato sempre quanto mai salutare e lodo e ringrazio Iddio che ha lasciato in me, trasmessomi dai miei vecchi, questo gusto, questa passione della terra.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Attilio Bertolucci

Se si considerano i quarant'anni di carriera poetica di Attilio Bertolucci, in fondo il riscontro produttivo non è fra i più ingenti dal rispetto quantitativo, tanto più che la *plaque* d'esordio *Sirio* (1929) e la seconda *Fuochi in novembre* (1934), che in un certo senso consacrò il poeta per via dei referti critici di Montale e Solmi, del resto abbastanza cauti secondo un sano costume dell'epoca (si ricordino i tiepidi entusiasmi, anche di amici, che accolsero i montaliani *Ossi di seppia*), sono riprese, abbreviate, nel *corpus* riassuntivo di tutta una stagione poetica bertolucciana *La capanna indiana* (1951 e 1955). Vero è che nel laboratorio di Bertolucci sta crescendo addirittura un « romanzo in versi » con un certo pudore, ma non troppo, se abbiamo potuto gustare degli anticipi in riviste e nella raccolta che ci accingiamo a leggere *Viaggio d'inverno*, Garzanti 1971, abbiamo nella quarta e nella quinta sezione due composizioni intitolate entrambe *Frammento escluso dal romanzo in versi*. Forse il modello ambito di questo poema sarà l'*Oniegin* di Puškin, e allora queste poesie di *Viaggio d'inverno*, rilegate con i lacerti esclusi dalla più ambiziosa opera, fanno presto ad apparire come le *mugae* disperse di un'attività primaria che, mantenendo la metafora petrarchesca senza per altro minimamente voler prevedere l'esito qualitativo, punta le sue carte sull'*Africa*. Per una certa dominante generale, ravvisabile magari in un'acuita « sensibilità semantica », possiamo ascrivere il pri-

mo Bertolucci al clima di un ermetismo, che sarà da specificare come « padano », per contrapporlo alla Thibaudet a quello « lacustre » di un Sereni, a quello « fiorentino » di un Luzi (senza le armature concettuali di poetica generale che vi sono state sovrimpresse), a quelle « ciociare » di un de Libero, a quelle « campane » di un Gatto, a quelle « lucane » di un Sinisgalli: ma il fatto si è che ciascuno di questi poeti ha sempre seguito una strada tutta particolare (in dipendenza dalle esperienze personali, pur tenendo conto delle emergenti elaborazioni collettive), per cui riveste un significato non elusibile che due poeti piuttosto distanti per temperamento e cultura come Luzi e Bertolucci da anni si stiano muovendo verso la strutturazione poetica del « romanzo in versi » (Luzi a cominciare da *Nel magna* per finire ai recenti *Su fondamenti invisibili*, con risultati di grande rilievo).

Bertolucci è poeta di difficile prensilità: ha un modo tutto suo, gentile e appassionato, di eludere le questioni di fondo, gli interrogativi finali, per tenersi stretto ad una realtà corposa, tangibile, magari trasfigurabile, ma sempre empirica. *Esse est percipi* potrebbe essere il suo motto: donde il suo pigro e raffinato epicureismo, con fenditure a volte perplesse a volte straziate. Anche il mito di Parma e dintorni, che ossessiona i suoi versi, è tutto di specie sensibile, radicato nella continuità delle generazioni (i padri, i figli: molta parte della poesia bertolucciana ha mosse d'avvio e punti d'arrivo di carattere strettamente « larico ») ad arginare il « tempo » che « si consuma ». E spesso chi si attacca troppo a tutto ciò che è destinato a passare sente tremare in sé un senso di paura, paura della

propria ombra, paura della vita e della morte: Bertolucci le ha tutte queste paure, meno quella della poesia e dell'arte figurativa. La memoria e la tecnica sono per lui dei grandi serbatoi di consolazione, di risarcimento: forse la cosiddetta cultura di massa in certe sue manifestazioni lo infastidisce quasi puntura di spillo, ma il rimedio è a portata di mano, nell'eliso raffinato di autori anglo-americani fra otto e novecento. Se non sopravvaluto, nell'economia dei suoi gusti, certe lunghe conversazioni che ho avuto anni fa con lui a Roma, sulla spiaggia prossima a Lerici, le memorie e i carteggi esercitano su lui un grande fascino. Proust nel *Contre Sainte-Beuve* e poi in molti passi della *Recherche* ha condannato l'interesse per la biografia degli uomini illustri, essendo il *je* di uno scrittore profondamente distinto dal *je* biografico (Tomasi di Lampedusa insinuava che Proust cercasse di difendere la sua *privacy*, tanto più inferiore e meschina rispetto alla sua opera, che pure ne conserva legami indistricabili: ma ora Orlando, riprendendo l'intuizione del suo vecchio maestro, ha persuasivamente innestato il tema della « ricerca in direzione sbagliata » che percorre il capodopera proustiano, nel più generale contesto della polemica antipositivista che poneva una correlazione causa-effetto tra la vita e l'opera). Parrebbe, dunque, strano che un « proustiano » come Bertolucci sia attratto da tutto ciò che il grande scrittore francese ci insegnerebbe invece a detestare, forse ad evitare: ma forse c'è modo e modo di abbeverarsi alle stesse fonti dell'aneddoto, del petegolezzo, cioè un modo di conferma e di scoperta, che potrebbe essere quello del poeta. Così Parma con le sue campagne, i suoi vini frizzanti, la sua gente, le sue chiese, le sue montagne, i suoi scrittori (i poeti della « scuola parmigiana » di cui Bertolucci è il principe, i narratori come Colombi Guidotti, cui è dedicata una poesia in memoria, in occasione dello scadere di un decennio dalla comparsa del postumo *Il grammofo*) sembra piano piano letterariamente modellarsi sul Wessex di Thomas Hardy, sul Galles di Dylan Thomas, con delle impennate da « passaggio a sud-ovest » (si leggano le due poesie *La strada della Spezia* e *La Spezia raggiunta*). In altre parole l'operazione

di Bertolucci non è semplicemente regressiva: è vero che vi sono persistenze pascoliane, specie nelle poesie d'apertura del *Viaggio*, in certi scorci di *In treno* (« ...la terra arata sarchiata / pronta per la semina, / spartita da viti rossastre / molli come ghirlande... il fumo che la stria / sale da foglie che non sono più, / le cene brillano sparse. / Perché non si aspettano i morti? »), poi si risale a Cardarelli (vedi *L'erba*), a Saba in *Per nozze* (con Trieste = Parma), su su a certe consonanze più recenti, quali si vengono districando in una poesia « dispersa » quale *L'abbandono delle terre irrigue*, con meditazioni « appenniniche » che ci richiamano di volta in volta un Gaetano Arcangeli (il quale, forse a ragione, con gentile discrezione si lamentava di essere un precursore misconosciuto in questa tematica), un Luzi di *Dal fondo delle campagne*, un Pasolini. Appunto a Pasolini è dedicata la *Piccola ode a Roma*, ricca di un simultaneismo analogico, anche a livello sintattico (dove Bertolucci giostra con disinvolta bravura), con una Roma vista da un settentrionale, pensata da un poeta patria di altri poeti: Virgilio, Catullo, allo stesso titolo che nel primo tempo di *Discendendo il colle* ritornano alla memoria Tasso e Gramsci che, in tempi diversi, « patirono la bellezza di cieli / similmente piagati »: ma l'esperienza di Pasolini, dalle prove in friulano alle *Ceneri di Gramsci* fino alla *Poesia in forma di rosa* è ben presente in molto Bertolucci, anche se talvolta può trattarsi semplicemente di uno *cheval de retour* appena trasformato. Più in là si tocca una sorta di onirismo da neo-avanguardia (mi ricordo che Bertolucci era molto eccitato all'uscita dell'antologia *I novissimi*, per la quale mi sembrava voler puntare su certo manierismo fra Pound e Eliot): in tale direzione si leggano le composizioni più lavorate, più concettualmente ed espressivamente complesse, ai limiti dello sperimentalismo: *Eliot a dodici anni (da una fotografia)* e specialmente il dormiveglia di *Vermiglia era*, tre quartine con versi di lunghezza decrescente più il tipico verso di clausola irrelato:

Vermiglia era la sera e io Lasciatemi dormire Che io continui a dormire procedevo verso il collinoso cumulo di dimore avvicinandomi il vermiglio volto della sera

*che una sciarpa fuggente Oh fa'
che io dorma avanzavo
per una salita dolce quasi impercettibile
luce del giorno e rosso della sera...*

Qualche osservazione sulla metrica di Bertolucci, che in genere libera, mostra però una percepibile preferenza per la sequenza di quartine, chiusa da un verso irrelato, secondo un modulo che risale ai poemetti pascoliani e giunge a Pasolini.

In alcune poesie composte in anni più lontani non manca nemmeno un sistema di rime, per cui nei *Papaveri* abbiamo 4 quartine rimate *abbc* (+ 1 verso irrelato), in *Leggendo* 3 quartine *abac* (+ 1 verso irrelato), in *I vecchi più da vicino* 3 quartine *abac* + 1 quartina *abcb* (+ 1 verso irrelato), in *Piccolo autoritratto (Caffè Greco)* 3 quartine *abca*: in seguito i versi delle quartine sono liberi, come quelli delle rare terzine e dei più frequenti distici, ma resiste sempre la tecnica dell'isolamento del verso conclusivo. Non manca nemmeno un esercizio da *appendix vergiliana*, da poesia carolingia, se si vuole anche di tipo apollinairiano-calligrammatico: si tratta di *Esercizi sul settembre*, dove si hanno strofi pentastiche con il primo e l'ultimo endecasillabo terminanti con la parola-chiave *settembre* (1-5; 6-10; 11-15), mentre le terzine ingabbiate all'interno sono libere.

Bertolucci tende al flusso ininterrotto, alla dislocazione delle giunture: certi *enjambements*, certe tmesi, quel sospendere alla fine del verso articoli e preposizioni (*Aspettando la pioggia*: « per / gli animali... »; *Discendendo il colle*: « ...un / inverno... », « ...per / sarmenti... »; *L'undici agosto*: « ...da / / più su... », « ...da / una figlia... ») denunciano la volontà di uscire dalle strettoie dell'istituto, per inventarsi un modo di formare, di aggregare le parole tutto suo. In fondo Bertolucci non lavora tanto sul lessico quanto sulla sintassi: per questo si può dar molto credito alle sue capacità costruttive di un romanzo in versi. Forse il poeta dovrà guardarsi da una pronuncia troppo insistentemente elegiaca, malinconico-intenerita, rarefatta: lì sta l'agguato per le grandi misure, quasi il pericolo che l'audace inarcarsi del suo periodo strofico non sia sostenuto in ogni parte da un'energia ispirativa adeguata.

L'accumulazione di particolari descrittivi con la giustapposizione di momenti riflessivi (tale la scansione, per esempio, dell'ultimo momento dei pur felici *Fogli di un diario delle vacanze*) rischia talvolta di appoggiarsi troppo sulla tavolozza degli aggettivi coloristici, determinando la curiosa impressione che Bertolucci dipinga i suoi quadri quasi sovrappensiero, con il mito dell'evasione a portata di mano. Niente male, anche in tali casi la naturalezza del poeta è salva.

Libero de Libero

Il tragitto di Libero de Libero è stato abbastanza lineare per giungere a *Di brace in brace* (Mondadori 1971), ma non diremmo che il risultato appaia al lettore di tutto riposo. Magari gli inizi di de Libero ormai sono abbastanza chiariti, con il soccorso dello stesso poeta che nel 1965 ci offrì presso Scheiwiller una scelta dei propri versi sotto il titolo *Romanzo*. Ma si tratterà davvero di « una lucida tela / per cogliere a volo una sola mosca » (come dice ora il poeta in *Per una scelta di versi*)? Forse sì, ma occorrono molte distinzioni. Mettiamo pure che dietro il fare analogico del primo de Libero non lievitasse una poetica simbolistica, ma piuttosto qualcosa da accostare al surrealismo, precisamente al surrealismo romano, uno in assoluto dei più poetici, « anche se la partita di dare e avere aperta da un lato con Mafai, o anche Maccheri e Longanesi », da parte del capostipite Scipione, « dall'altro con de Libero e Sinisgalli, non è evidentissima nei particolari » (Contini nel '42). In linea generale si può dire che de Libero si accosta a Sinisgalli per una spiccata tensione alla delineazione di un'italica aridità, colpita da un'immemoriale maledizione: ma questa aridità, inerzia, si complica subito di arricciate e sconvolte volute tanto da giungere ad una tipica forma di barocco, dopo aver costeggiato moduli che potevano essere anche accostati ad un Onofri, ad un Rebora, ad un Cardarelli « etrusco ». Longhi, nel '29, a proposito della mostra di Scipione, Mafai e della Raphael giunse a parlare di « un impressionismo decrepito » che « si muta in allucinazione espressionistica in cabala e magia »: Mariani ha operato il sagace rac-

cordo fra questa notazione e la narrativa di de Libero. È nostra convinzione che lo stacco che si nota fra il de Libero poeta più vulgato e questa ultima raccolta sia proprio in dipendenza dall'esperienza narrativa, consumata nel frattempo. Se per Bertolucci si può fare riferimento all'esperienza di due arti contigue, la pittura e la musica, tanto che per le sue poesie è stato avanzato un confronto con i *Lieder*, per de Libero ci si può riferire solo alla pittura, della quale per altro ha avuto un sentore non dilettantesco: un particolare aneddótico che, invece, raccosta i due poeti sta nel fatto che entrambi hanno dichiarato diversi anni fa di avere iniziato la loro carriera « con vergogna », sentimento vinto solo in tempi più recenti.

Appunto, non sarebbe molto fruttuoso mettersi a parlare dell'organizzazione ritmica della poesia di de Libero: una volta notato che esiste una sua « maniera » nell'uso e nel non-uso di certi segni funzionali (articoli, preposizioni, ecc.), sarà opportuno concentrarsi piuttosto sulle scelte che il poeta offre in quest'ultima raccolta. Si noti di primo acchito che de Libero ha scandito *Di brace in brace* in sezioni che reimpiegano « generi » metrici attualmente in netto disarmo: non più l'*epigramma* di una volta (ancor oggi in auge), ma il *madrigale*, l'*elegia*, il foglietto di impressioni di viaggio (Londra, Giappone). Vi è una larga circolazione umorale e sentimentale che s'incanala in un dettato lapidario: nei momenti più tetri, più « biliosi » (se così può dirsi per un uomo dalla sensibilità disincantata, ma trepida come de Libero) sembra di trovarsi di fronte non alla restituzione del nostro mondo, ma di una specie di Malebolge. E questo sarà da ascrivere ad una certa curvatura antropologica, etnografica dell'ispirazione del poeta. Persistono ancora i « festini » e i « banchetti » del de Libero di prima (« ...con la marcia dei tuoi banchetti / a campanello di elastici servi » *Per una signora culturale*; « Usciamo dal cuore, usciamo, / è sazio il nostro festino » *Postludio*; « ammessi e ogni volta scacciati dal banchetto », in *Elegia per un presepe*, che si chiude con un elogio a Caino contro Abele, memore forse di una « favola » di Cardarelli: « Noi reliquie di un futuro già trascorso / dobbiamo a Caino chiedere perdono /

per Abele fratello colpevole / d'essere vittima d'una preferenza, / lui arma e complice del primo delitto »), ma l'incanto della deformazione è sempre lì a portata di mano, con esiti finali tendenti al grottesco, specie nella crescente infestazione di animali naturali e di mostri mitologici:

*La lingua si affila per tagliare fiamme
alle radici che più non servono,
e le stagioni non sono che nomi
rondine e cicale e allodola e grillo.*

Le concordanze parlano a favore di un'inclinazione dell'ultimo de Libero verso l'azione verbale violenta: tipica la preferenza accordata a *spremere*, con le varie connotazioni, comunque sempre con il senso di strizzare un umore nascosto: « Dal grappolo che m'offri gonfio d'uva / spremo il sole che la paura esalta » (*Per un trionfo di vertebre*); « Non c'è anguilla che scivoli più di questo / sudore spremuto dagli acidi semi » (*Di notte tornando a casa*); « e quando sprema il suo frutto amore / è sangue nero il vino che bevi » (*Ditirambo*); « E quel tuo grido ancora da spremere / tu nascondi dentro una lagrima » (*Nel cielo d'un lenzuolo*); « sprema il tempo dall'uva secca inchiostro » (*Il dito nel fuoco*). E poi tutto un complesso di apparizioni inquietanti, che fanno da contrappeso ai più distesi ricordi di viaggio, ai luoghi di una memoria finalmente compiaciuta del suo bottino. Senz'altro *Di brace in brace* è da ascrivere ad uno dei migliori momenti della ricca produzione deliberiana.

Antonio Porta

Con il titolo *Metropolis* (Feltrinelli 1971), che ricorda quello del film espressionista di Fritz Lang, Antonio Porta presenta una proposta che soltanto nella sezione *Rose* fra le due può essere ascritta a quello che più comunemente s'intende per settore « poetico », che può essere contestato, irriso, spaesato, ma che comunque dovrebbe rimanere riconoscibile nella sua identità.

Senza entrare nel merito della tesi della « falsificazione » della verità reperibile nella definizione a tutti i livelli (con riferimenti possibili agli ana-

listi del linguaggio, agli epistemologi, ai filosofi della scienza, a Karl Popper, ecc.), mi sembra un progetto piuttosto rischioso quello di presentare una filastrocca anaforica sui luoghi comuni, sulle idee ricevute, come fa Porta in *Duplici*, prima parte del suo libretto. Per un po' il meccanismo funziona, ma poi genera intossicazione: il progenitore di questo progetto, Flaubert, si trovò di fronte alla ineludibile necessità di inventarsi un'armatura a sorreggere una somma, i cui addendi di volta in volta potevano essere anche spiritosi, ma il totale decisamente inappetente e in ultima analisi innocuo. E ciò non perché Flaubert si distaccasse dalla sua materia, mentre Porta vorrebbe restarci attaccato, non desolidarizzarsi, si piuttosto perché ancora, a torto o ragione, il consumatore di romanzi e poesia ritiene l'elenco un modulo estraneo, offerto nella sua crudezza, a qualsiasi tipo di « arte ».

Porta, che pure è uno dei migliori rappresentanti dei giovani operatori culturali, appare in una fase di transizione: anche nella seconda parte *Modelli* (di linguaggi) presenta qualcosa che in certi squarci può anche convincere, ma resta la sensazione che la ricerca non sia convinta fino in fondo dei suoi mezzi e della sua teleologia, o almeno non risulta persuasa al destinatario.

ALDO ROSSI

Narrativa

Gianna Manzini

Ritratto in piedi

Gianna Manzini è tra quei narratori, rari, che affidano la loro originalità al modo in cui hanno saputo rendere una apprensiva vibrante conquista della realtà in coerenza e rigore di equilibri inventivi. Non sembra lascino spazio al ricordo o a una esperienza capace di fissare, nella loro concretezza e particolarità, elementi d'una vicenda reale, d'una storia psicologicamente personale, accertabile, perché tutto è investito d'una luce violenta che porta a una totale ricostruzione, sul filo appunto di una accesa coscienza in cui memoria, e vicende attuali,

vengono consumate fino ad un loro sussistere puramente come recupero d'una energia e d'una passione che alimentano di sé e danno ordine a ogni reperibile momento interiore. Passione, energia, parlano bensì d'una realtà quale riferiamo alla natura, o a quanto avvertiamo come oggettivo: e sul filo appunto d'un rapporto con quella realtà il narratore mirerà a dar forma a una ricostruzione in una struttura che rappresenti l'aspetto significativo di quel che l'autore vi riscopre d'una propria storia, d'un proprio carico di vita, di proprie scoperte. La Manzini è venuta arricchendo nei racconti e nei romanzi il difficile dono delle pene, e delle rivelazioni, delle riscoperte — sul filo insieme dei sensi, dell'intelligenza, e della cultura —, in rapporti interni d'ogni invenzione, che lasciano un'apparenza di libertà, di sorpresa, di disponibilità, alla trama: nei suoi libri infatti ci si è sempre trovati di fronte a una scrittura seguace d'uno sviluppo d'elementi puramente inventivi e di rapporti fra questi, fuori d'ogni contributo ingombrante di vicende reali o della soggettiva presenza del narratore. Ed è ovvio che anche in personaggi maschili sia sempre la Manzini che si rappresenta e reinventa; ma legittimamente, perché quel personaggio è trasferito in un trasparente fluire di significati e come lungo una fuga di rapporti nella cui tessitura corre il respiro ordinatore dell'invenzione. Varie le caratteristiche d'un simile narrare: la perfezione formale, l'inclinazione alla confessione monologante o, magari, alla favola, alla fantasia, ma sempre, come la confessione, esattamente trasposta; né è il caso di ricordar gli scrittori, la cui opera richiama un simile narrare, da Barilli a Landolfi per certo espressionistico, a Pea per la trasposizione di elementi autobiografici in oggettivo equilibrio di strutture del racconto. Si è voluto ricordare il carattere sempre rigorosamente seguito dalla Manzini nei suoi romanzi perché sembra far eccezione il nuovo romanzo, *Ritratto in piedi* (edito da Mondadori), che esplicitamente vuol solo rispondere a un fatto privato, a un debito d'amore verso il padre, anarchico e che morì per la persecuzione dei fascisti, e del quale questo libro è, in apparenza almeno, la commossa biografia.

Si portava nel cuore questo debito da circa quin-

dici anni: ha dichiarato in interviste la Manzini, e ha precisato che le sembra di aver troppo abbassato la figura della madre: tanto, che forse le dedicherà altro racconto: a questo avrebbe, anzi, già posto mano. Ha detto, riferendosi alla diversità di questo dai suoi romanzi precedenti: « Questa volta, invece, tutto era allo scoperto. Io ero la Giannina di un tempo, mio padre Giuseppe Manzini, e mia madre Nilda: tutti con il loro nome e cognome vero, il loro paesaggio vero, e quell'aura che un personaggio, quando è autentico, porta con sé perché è l'aria in cui vive. Non è soltanto un'aura poetica, è l'aria che ti dà il respiro »: in queste ultime parole la scrittrice riconosce d'aver per una volta scostato da sé l'invenzione, la ricostruzione, per attenersi al documento, alla cronaca: è quanto significa il dire « l'aria che ti dà il respiro », mentre il lavoro suo di scrittrice è accantonato nel generico « aura poetica ». È caratteristico di scrittori come la Manzini muovere sempre da un urgere di laboriosa attività interiore, da complessi dati autobiografici; quindi non stupisce questo elemento, che conta dall'infanzia nella storia della sua formazione: i contrasti tra padre e madre, il suo trovarsi come divisa in un conflitto che superava i tre protagonisti, pur stretti tutti da reciproco amore, e costretti a ingiustizie reciproche. Ma è da vedere quanto questo procedere del tutto « allo scoperto » abbia avuto esito veramente nel fatto, cioè nel romanzo: la parte che v'abbia l'imporsi d'una cronaca e, con questa, della natura invece più intima, rappresentata dal modo suo di raccontare. Sul piano, ancora, della cronaca il troppo « miele », che è nel ritratto del padre, poiché dice la stessa autrice che « la penna non si intinge nel miele »: ne è conseguenza, infatti, il non aver dato più spazio alla madre, alla quale deve un po' di « corruzione ». E anche se cerca di medicare il contrasto, questo rimane aperto, tra il miele pur corretto in purezza o « lava incandescente » e la corruzione che non vuol dir solo femminilità ma « vuol dir tanto di più... questo che io devo alla mamma, mi fa sognare di essere uno scrittore americano di quelli spregiudicati, che possono dir tutto, senza pudore, senza rimorsi... ». Non si resta, come qua, nella cronaca, appena si passi a *Ritratto in*

piedi: il romanzo ci dà una storia agevolmente ricostruibile, nella quale il padre prevale su tutto, sulla madre in particolare: tuttavia, le pagine più sicure come estro e scrittura sono quelle su Firenze, sul tempo che la giovane Gianna vi trascorse con la madre. Una complessità, una intensità, nuove, una limpidezza più libera, arricchiscono quelle pagine: e quel che vi avvertiamo di vivificante viene non solo da quanto vi gioca la consuetudine di vita con la madre, ma da un implicito progressivo acquisire indirettamente l'esperienza materna: una via, verso una risoluzione del racconto da memoria in invenzione. Non « dominare il quadro » — avverte — ma lasciarsi sopraffare da « apparenze insospettate », come forme e colori si sciogliono di improvviso, si prolungano, diventano vöragini: « ridda di rette scattate da pacifici oggetti, come ...lo scheletro si rivela in un controluce... forme e colori alterati, quasi per l'esplosione d'una febbre risolutiva, non accennano forse a ciò che di solito ci sfugge, a ciò che realmente è? Si che bisognava far presto a capire: e impedire che si bloccassero nella usuale dimensione ». E ancora, « ogni tentativo per indagare è un abuso. Possono venire alle labbra parole come: alitare, affiorare, sprigionare. Macché. Non servono assolutamente. In pieno gennaio, è primavera; e sono innamorata. Così è. Punto e basta ». A simile innamoramento, la cui coscienza, fisica, e d'anima, esplose in Firenze, viene ricondotta la passione del padre, l'utopia generosa cui dedicò interamente la vita. Ma, portatrice di quell'innamoramento, fatto di desolazioni, pene, trasporti, che, dal padre sofferti venivano scontati anche dalla figlia, resta solo lei, Gianna, la figlia: come uno spazio nel quale nessun'altra presenza possa accompagnarla.

In questa ulteriore zona è da cercare la virtù inventiva del libro, che al racconto della vita del padre accompagna un discreto controcanto d'abbandoni e di ritorni, di cadute, e trasporti, di lei sola, sempre: quasi attesa d'un irrompere d'una luce ordinatrice e risolutiva. Che sarà, in effetti, il maturare della scrittrice nella giovane donna, il maturare d'una sua esperienza. Poiché se ne ha qui la preistoria appena, la costruzione del libro è come rarefatta e pausata tra parentesi nelle quali

prevale uno scrupolo cronachistico. Ma l'ordinarsi dei fatti si riassume ogni volta, di capitolo in capitolo, in un acquisto di consistenza della parte erratica e avventante, del personaggio segreto che dà dimensione anche al protagonista e che è, in effetti, uno stato d'attesa della narratrice: stato di attesa, d'innamoramento, che cerca forma in se stesso, in un silenzioso crescer nel tempo, come è proprio delle invenzioni della Manzini. E in tale scorcio di lettura è da cercare il significato del libro.

Aldo Palazzeschi *Storia di un'amicizia*

Coppie di personaggi e in particolare di amici Aldo Palazzeschi ne aveva inventate già nei suoi racconti, e come, fin da principio, un'intima coerenza legava le poesie ai racconti, così in quelle e in questi si presentavano temi analoghi, se pur con qualche lieve differenza nel linguaggio: una diversità, che si è attenuata fino a scomparire quasi nei libri più recenti. In particolare questo nuovo romanzo o racconto, *Storia di un'amicizia* (edito da Mondadori), più del *Doge* e di *Stefanino* sembra, nella scorrevolezza e immediatezza che interessano lessico e sintassi pur quanto mai liberi e a volte disarticolati, richiamare il parlato, nelle sue varie forme, delle poesie raccolte in *Cuor mio*, del '67, dello stesso editore. Nascono dal gusto di quel parlare e inventare tutto diretto i due protagonisti del racconto. Pomponio, alto, biondo, celeste d'occhi, e d'animo; Cirillo, piccolo e livido, di pelle e d'animo; abitano dirimpetto; passeggiano insieme, Pomponio in una esultanza incrollabile e Cirillo al suo fianco, protetto sempre da un ombrello, in atto per smania di crudo realismo d'annunciare cataclismi: misogino, quanto in fatto pur di donne entusiasta Pomponio. Le parti si invertono a tavola, Cirillo divoratore, al contrario dell'amico. Pomponio, un giorno, lascia senza replica una battuta di Cirillo: non senza motivo, ma questo risulterà solo alla fine del racconto. Il vuoto aperto da quella replica mancata s'allarga in una reciproca sensazione di monotonia e solitudine, ha aperto una falla in quella così esatta diversità in cui era la radice dell'amicizia: rapidamente, l'amore si con-

verte in odio; l'uno e l'altro organizzano un proprio club: due opposti istituti in cui si celebrano cerimonie e sedute che esaltano i principi dei fondatori affrontandosi in tale forma dall'alto dei due edifici, finché un incidente li porta in prigione; liberati, si riaccostano, l'amicizia rinasce come una riscoperta, con qualcosa però che l'uno ha acquisito dall'altro, come una accresciuta ma sempre libera lieve sapienza del proprio ruolo ricco di contrasti nella vita che ha, in quelli, sapore, e destino. L'amicizia, l'amico, sono in questo racconto di Palazzeschi il campo in cui l'uomo prefigura un se stesso esperto della vita, un se stesso sociale. Fantasie, e cadute del singolo, e sue capacità d'amore sono proprietà dell'esperienza umana in generale, quanto più estrose o aberranti e cioè avanzate, aperte, scontate in profondità e con estrema coerenza. La lunga esperienza dello scrittore non incontra limiti nel far avvertire ogni peggior effetto nelle irritazioni e divisioni che interessano la società: allegoria dell'uomo sospeso tra bellezza e verità, e, magari, del mondo oggi diviso, come propone Luciano De Maria nel risvolto della sopraccoperta del libro, tra le due « imperanti condizioni politico-economiche... la società capitalistica avanzata nel suo ottimismo »: e, l'opposto club, emblema, coi rituali burocratici e le simbologie mortuarie, dei « caratteri più generali dei moderni regimi totalitari ». Si può anche leggere su tale falsariga, dal *Perelà* agli ultimi romanzi, Palazzeschi: e si può capire come interpretazioni di tale ordine incontrino interesse oggi. Ma Palazzeschi non ridusse mai le sue invenzioni negli anni del Futurismo ai miti e agli interessi di quel movimento, come oggi analoga libertà gli va riconosciuta in ogni eventuale riferimento a problemi di questi anni. È vero, piuttosto, che allora come oggi ha sempre tratto dalle esperienze più significative, attive, d'un momento, un arricchimento d'esperienza che ha saputo però tradurre in uno straordinario distacco, nell'ordine della libertà e dell'energia inventiva. Proprio questa dote sorprende, come un consentire intimo o una interna lettura delle difficoltà del tempo nostro: ma si tratta di favole aperte e libere che proprio per la loro sostanza artistica non soffrono di venir sacri-

ficare in coincidenze particolari. Lo spirito del libro, ha affermato l'autore in una intervista, è l'amore della vita: « entrambi infatti capiscono di vivere dell'amore della vita ». Una risposta troppo semplice, è vero, che sembra richiamarsi a quella che Manzoni pose a conclusione del suo romanzo, ma una verità è proprio negli schermi scelti dagli autori a difesa della complessità d'esperienza delle loro favole e dei protagonisti di queste. Il vivere crescendo a un più consapevole amore della vita non è concesso senza patire, dalla vita, sfregi: questa sofferenza che, per quanto la vita dura, si apre a un senso di gioia è lo spirito che percorre i vari apologhi delle poesie di *Cuor mio*.

In una delle poesie del volume, *Dove sono?*, rappresenta il crescere della propria esperienza, in personaggi diversi e opposti, antagonisti: l'autore si scopre in essi in atto di recitare nel teatro della vita, al quale gli sembrava d'essere prima solo divertito spettatore: chi, di quei personaggi, proclama la violenza, chi la pace, chi pone la bellezza nel passato, chi nel futuro, o nel presente; altrettanto « misterioso organismo » quello che « noi chiamiamo mondo » quanto quello che « noi chiamiamo uomo », destinati a battersi: ma mentre, nel teatro d'arte, pubblico in platea e attori son separati: « con forze contrapposte / in modo assoluto / in quello della società / invece / attore e spettatore / sono una cosa sola / e agiscono in conformità / con movimento simultaneo... ». L'agire chiama « zuppettine »; il destino è il « buttafuori » che alla fine chiamerà l'autore, e questi uscirà di scena, dalla vita cioè: « Col gesto del grande attore / divellerò / le tenui radici / come dalla terra un fiore... ». È una versione appena più diretta di quanto aveva detto già dei suoi protagonisti definendoli « buffi ». A Pomponio e a Cirillo richiamano, ma indirettamente, altre poesie, *Adamo, I marinai*, e, sempre per quel muoversi e agire legato, aereo, *Idillio campestre, Crisantemo, Per le vie di Calem*, e, per la sottesa sofferenza che è in ogni grado, in ogni momento del crescere d'un gioioso aprirsi alla vita, *La mia stella tramonta*. Ed è reperibile nelle poesie di Palazzeschi, in generale, un combinarsi d'avvii colloquiali e di riprese del tema, in cui l'occasione o la scoperta iniziale s'arricchisce

proprio nel tornar su se stessa e lasciar allora quasi trasparir l'accento a una libera soluzione di favola o d'apologo ironico e, dentro tali limiti, ad uno spunto narrativo. Il Palazzeschi prosatore nacque da tali avvii, e da quelli il suo raccontare ha ereditato una struttura, libera e aperta bensì, che consiste in un apparente correre a esaurire gli elementi tenui dell'invenzione, semplici, e a quel punto rovesciarli e riproporli da capo: riproporne significati ed esiti; non più gli stessi di prima solo per una accresciuta partecipazione o cordialità o sicurezza nel riprendere a correre, per accensioni continue, agli sviluppi finali.

Con mutamenti lievi, poiché si tratta d'una struttura non predisposta, ma spontanea, naturale, simile modo di condurre il racconto in novelle e romanzi, è reperibile sempre, e a volte lo si deve scoprire sotto una concessione a svolgimenti in apparenza più ordinati, altre volte invece si esprime in un immedesimarsi di struttura e pagina o linguaggio in una ininterrotta e in apparenza disordinata fluidità narrativa. Tale comporre o scrivere era già presente alle sue origini, in *Riflessi* e in *Perelà*, e sembra di nuovo governare gli ultimi tre romanzi, compreso questa *Storia di un'amicizia*. Nelle riprese s'alimenta la proiezione d'apologo dei casi, e l'imprevedibilità sostanziale dei protagonisti: Pomponio e Cirillo, uniti per la loro diversità, poi il deflagrare delle ostilità fino a un parossismo opposto all'estasi delle passeggiate comuni, nelle quali si ritroveranno, in una solitudine estasi interiormente che riaccende, d'una luce di più temperata o forte consonanza e in un armonizzare di estri più accesi e avventanti, l'antica amicizia. Bizzarri rovesciamenti e riprese che nulla in apparenza modificano se non all'interno delle condizioni da cui muoveva l'invenzione, magari un impulso appena verso una gioia del vivere, un comunicare, che presto si esaurisce se non sia nutrito di sfregi dalla vita, d'apprendimenti, al cui capo ci si ritrova gli stessi con lo stesso ostinato amore della vita sempre, ma, nella durata d'apologo, arricchito di uno scavo verso le radici fonde dell'umano patire, e senza però mai violare il sorriso dell'apologo o dell'invenzione: teatro, dice nelle poesie, come la favola dell'amicizia in cui,

attori, agiscono Pomponio e Cirillo, e come il teatro su cui esplosivamente s'erano accese le fantasie dei due ultimi romanzi, *Il Doge* e *Stefanino*.

Nella volubilità discorsiva, colloquiale, per cui ci siamo richiamati alle poesie, si spiega anche la libertà e l'anarchia, a volte, grammaticale e sintattica, che più s'accampa quanto più palesemente il racconto sia retto da quel processo nel suo svolgersi, dall'aperta struttura che abbiamo indicato. Ed occorre che ci rifacciamo sempre al nutrimento di dolorosa esperienza, non meno preciso perché espresso nel riso: Pomponio, ripensando a quel momentaneo silenzio, da cui il primo distacco dall'amico, riconosce che nella constatazione mentale per cui aveva taciuto s'era affacciata la coscienza, per la prima volta, che nella sua vita « non proprio tutto era di pura bellezza come avrebbe voluto »; sono pensieri che nascono dal ritorno desolato dalla prigione nella casa vuota: « Non era più salito nel suo giardino dove le piante a poco a poco, non curate più, si erano accasciate, seccate, o erano scomparse, mentre talune vi continuavano una vegetazione stenta, alla mercé della stagione e abbandonate al proprio destino. Anche il manto imperiale ciondolante alla grucciona dell'armadio non era più che uno straccio appartenuto a un defunto. Il senso di solitudine era totale e nel quale si trovava smarrito, abbandonato... »: anche le irregolarità espressive o il tono diretto mettono a nudo il trasparire assiduo di una continuità affettiva, di una gravidanza, di una chiara sostanza interiore nella bizzarria dei processi esterni, quasi, questi, portatori naturali nella loro affettività e stranezza stralunata o bizzarria irrefrenabile, di un'armonia di cui esprimono nella gratuità del gesto l'infinito d'una tensione verso cui muovono, alla quale si aprono.

Vizio di forma **di Primo Levi**

Primo Levi si era fatto conoscere con *Se questo è un uomo*, del '47, e *La tregua*, del '63, testimonianze autobiografiche sui Lager nazisti e sull'immediato dopoguerra. Era stato deportato ad Auschwitz, dove la sua condizione di chimico lo

aveva messo in grado di misurare le conseguenze implicite, per l'avvenire del genere umano, di quell'inferno: avvertiva la sua responsabilità di tecnico, il dovere di denunciare, come testimone, quanto alla inorridita fantasia la realtà di ieri affacciava d'un suo proseguire anche in tempo di pace, sotto nuovi aspetti, in una catena di progressi scientifici. Gli sembrava di dover rispettare la verità documentaria dei primi due libri; preferì perciò pubblicare con lo pseudonimo di Damiano Malabaila, nel '66, la raccolta di racconti di tipo fantascientifico, *Storie naturali*, in cui dava forma agli incubi nati dalla constatazione che il mostro, nato con l'asservimento della scienza a scopi bellici nei Lager, continuava la sua azione distruttiva. La nuova raccolta di venti racconti, *Vizio di forma* (presso lo stesso editore, Einaudi), nel riprendere il genere fantascientifico di *Storie naturali*, si mantiene aderente a precisi problemi d'attualità, e d'interesse generale. L'idea di un « vizio di forma » che, tragico esempio i Lager nazisti, può annientare il progresso morale della civiltà, era presente anche nella raccolta precedente: ma in quei racconti prevaleva la fantasia; i racconti nuovi si tengono assai più vicini, invece, a casi d'avvelenamento dell'ambiente, o d'obnubilamento della coscienza, dei quali oggi si occupa largamente pur la cronaca. Questo limite, scontato con una minore libertà inventiva, con un respiro più corto, dei nuovi racconti, è effetto di una scelta consapevole: quella d'una denuncia affidata a casi e storie che seguano le forme particolari di risultati d'inchieste o di canali d'informazione, invece degli autonomi sviluppi d'una invenzione di fantasia. Sceglie una prospettiva, in cui restringe ma chiarisce i suoi interessi narrativi. In *Knall*, gli psicologi si interessano a un giocattolo mortale, che non li inquieta, perché non sparge sangue, mentre risulta che, chi uccide, vuole « spargere il sangue »: l'interesse, bloccato su un astratto comportamento, ottunde il senso d'una minaccia per la vita umana. La pubblicità stampigliata in fronte si trasmette ai figli, in *In fronte scritto*: l'avvelenamento della coscienza si confonde con quello delle acque, dell'atmosfera: descritti, questo in *Ottima è l'acqua*, il rifiuto di rinunciare alla libertà, sia pur quella

del suicidio preferito all'illusione della droga, in *Verso occidente*.

È bene guardarsi dal cercare in questi racconti una anticipazione di realizzazioni scientifiche avvenire: l'anticipazione sottintende una fantasia in accordo col tempo, da cui un fiducioso libero estro inventivo. Levi mira a reperire forme significanti, per una denuncia dei sintomi in atto d'una malattia che corrode individui e società. Malattia, le cui illimitate conseguenze stimolano a risalire al passato più remoto, alle origini della vita, e a prospettare il futuro della civiltà e della stessa specie umana. Meno coerenti e interessanti i racconti nei quali prevale l'invenzione gratuita, che poi coincide con un accentuarsi, negli stessi racconti, d'una zona d'interessi letterari, meno sentiti da Levi a confronto della letteratura specificamente scientifica: lo stesso vale per quelli d'un più autonomo gusto fantascientifico: tra i primi, *Lavoro creativo*, *Nel parco*, *Il servo*, tra gli altri, le due storie di *Recuento*. Il suo occhio non deve staccarsi dal nostro ambiente, o dagli strumenti scientifici d'osservazione, né dalla analisi di comportamenti individuali o di massa, o della psiche: e allora ottiene i risultati più concreti, come in *Verso occidente*, *Visto di lontano*, *Proacciatori d'affari*, *A fin di bene*, *Il fabbro di se stesso*. Quest'ultimo è dedicato a Calvino: vi parla la memoria genetica, cancellata nell'individuo reale, e che parla come individuo, uomo d'oggi: essa guida un'evoluzione verso forme superiori, ma è non umana, è meccanismo di mutazioni, sentimento che ha una sua legge, e il « vizio di forma » è colto proprio nel punto in cui quel sentimento, quella memoria, crede d'aver raggiunto la meta: « Il più è ormai compiuto: da allora, nulla di essenziale mi è più successo, né penso mi debba succedere in avvenire »: parole d'orgoglio nate nel punto della scoperta d'una diversità sua, per colore o tratti somatici, da altri, che sente di potere e voler uccidere, sterminare. È uno scorcio sbrigativo, che riflette il momento inavvertito di quel « vizio » originario, rivelatosi coi Lager e con l'atomica. Levi ottiene i risultati migliori ove meno si stacca dall'osservazione: allora i casi narrati ci rendono un ritratto dell'uomo, d'una dignità superstita.

Dall'interesse per descrizioni ricche di particolari tecnicamente valutati origina un moto o un'inclinazione a un discorso volto a ridare misura umana al progressivo automatismo tecnico riportandolo, come era nella tradizione scientifica, ad esser espressione della coscienza. All'orgoglio della tradizione scientifica, a cui si richiama, s'accorda, col terrore, l'attrazione per l'infinito campo aperto ancora all'intelligenza, alla libertà: è un moto fervido di partecipazione che costituisce un carattere singolare d'originalità dei suoi racconti.

Un foro nel parabrezza di Carlo Bernari

Carlo Bernari è riuscito a rendere il senso del nuovo romanzo *Un foro nel parabrezza* (editore Mondadori) libero da qualsiasi forma di dipendenza dal corso dei casi narrati, ridotti a uno stimolo di quotidiani risentimenti in cui si vanifica, nella vita d'ogni giorno, ogni passata o superstita ambizione a una diversa riuscita, a un meno appiattito destino. Lo svolgersi del racconto acuisce, sfrutta ogni apparente occasione di un aggancio a qualcosa di nuovo e diverso, da parte del protagonista, nella speranza quasi di rinnovare un appuntamento sempre mancato con la vita; e così questi scopre l'inanità di casi, situazioni, destinate a confermare l'umiliante lezione del passato: un'incapacità d'andare oltre velleitarie iniziative che nulla modificano del piatto risultato d'ogni scelta, nella sua vita. Che rapporto v'è tra la disposizione alla pittura, che rappresentò il suo noviziato artistico, e alla narrativa, ora che è finito impaginato in un giornale, e la curiosità, che appena sfiora il gusto professionale dell'inchiesta, per quel foro d'uno sparo nel parabrezza d'uno spider che lo aveva fatto infuriare per la caparbietà con cui gli toglieva i metri del posteggio, e che scoprirà appartenere a una piacente donna della quale diverrà l'amico? Pure, decide di lasciare la moglie, si ostina a reperire, disegnandone il viso, un intimo motivo dell'attrazione verso la donna della quale nemmeno conosce il nome vero. È legata ad altro uomo, al marito, e l'inchiesta, diretta e indiretta, dei precedenti di quella vita

prende i colori d'un « giallo », cui è negata però una soluzione. Perduto, e tornato in famiglia, un giorno che porta i suoi fuori città — anche questa, un'odiata abitudine, cui s'era illuso d'aver posto fine — lo attira il colore dello spider inseguito tanto a lungo come una chimera, e che ora scopre, rottame in un cimitero di macchine. Il colore verdazzurro di quell'auto odiata e inseguita si esalta in un astratto messaggio dei colori (« Verdazzurro! — ripresi più oltre — “I colori sono come i sensi dell'uomo, chi ha più udito, chi vista e chi palato. Così fra i colori, ce n'è sempre uno più forte degli altri. Che non si contenta di vivere il tempo in cui vive l'oggetto che lo porta. Vuole sopravvivere al suo disfacimento. Durare ancora, e oltre. Come la vista o l'udito di qualche individuo particolarmente dotato”. “Che sciocchezze dai a credere a queste ragazze. Poi vanno a scuola e te le ripetono pari pari”. E io: “Fanno benissimo. Si dice che ci sono orecchie che continuano a percepire rumori e voci dopo la morte; pupille in cui rimangono impresse immagini indelebili... Lo stesso per i colori. Quel verdazzurro, ad esempio...” »), ma è tutta la storia, connessa con l'auto, che ha dato avvio a un'attesa irrazionale quanto impetuosa di chi sa quali rivelazioni. Una lezione di desolate miserie e disfatte si conferma quale unica possibile dimensione di trasporti interiori i più liberi e in apparenza inventivi.

Il protagonista tende a identificarsi con lo scrittore nel riferire un nodo senza esito a una ipotesi di realtà da cercare nello spazio inventivo d'un racconto. Ne caverà solo la conferma che alla base della immedicabile commistione della vita con la presunzione di poterla cercare nel racconto è una comune fonte di confuso avvilito sentimento; per questo respinge un qualunque avvio di possibile soluzione. La « favola » deve apparir senza fine: « Memoria, meraviglia e angoscia si ritrovano quindi a incitarsi a turno in quest'avventura senza epilogo; che può proseguire a spirali sempre più ampie, come la vita stessa sembra voler fare; o forse come il voler narrare una storia che vuole narrarsi all'infinito e non sa dove cominciare ».

Non si guardi allo scambio di parti tra letteratura e vita, ma al disfacimento pullulante da una con-

dizione che coinvolge costume, cultura, affetti, e che si denuncia nei perpetui rinvii e mascheramenti d'una soluzione. Il protagonista è del livello di tutti gli altri personaggi, tutti mancati, nonostante il diverso piano dei successi sociali o professionali o privati: tutta la realtà nella sua rete d'istituti prende il colore odioso dell'auto che tien chiuso in sé un mistero non degno di storia. Il desiderio d'evasione, d'invenzione — ora memoria, ora inane conato di rivolta, ora attesa vuota — è solo coscienza d'una inevitabile progressiva abdicazione che provoca almeno, ancora, vergogna. Questo diffuso stato s'accampa, nel romanzo, in modo vivo, espressivo, perché perpetuamente differito in un'inchiesta che rifiuta ogni accenno di soluzione che eluderebbe il movente reale dell'inchiesta stessa: un tentativo, dell'immaginazione o d'un impulso ostinato di volontà, di prender atto della consapevolezza del proprio stato, di conservar la coscienza d'una diversità da non lasciar oscurare completamente. Questo spazio superstite è raggiunto nel tessuto aperto della storia senza soluzione.

Era presente già nella narrativa di Bernari una disponibilità che portava nei protagonisti un senso come di debolezza, d'una carenza, che era la forma in cui denunciava un oppressivo prepotere, nella vita, di condizioni oggettive su uno spazio umano. Di lì l'interesse dello scrittore per gli aspetti sociali e per le condizioni dei più indifesi: potremmo dire, fin dal suo noviziato. Quel suo interesse si è venuto arricchendo e chiarendo col tempo, proprio come coscienza che, ai mali, non si dà soluzione: le difficoltà, i mali dei suoi protagonisti sono di tale specie da non comportare soluzione. Bernari sa indicarlo con forza e chiarezza, e tuttavia, proprio nella coerenza d'una presa del genere su condizioni per nulla edulcorate o alleviate d'un qualche ricorso o a ideologie o a schemi letterari o a motivazioni affettive, nell'impiego stesso della espressione narrativa ad opportuno strumento d'una diretta resa d'uno stato di fatto, è da indicare un corto respiro delle motivazioni, in cui si livellano casi, e protagonisti, e un'ombra di letterarietà proprio in quel servirsi a fine appena strumentale della coscienza di un'operazione arti-

stica come momento d'una interpretazione della realtà. Quella povertà esistenziale sembra in qualche modo, perché letteraria, datata. Forse la scarsa fiducia nell'ufficio della narrativa proprio perché troppo condizionata o impacciata, non consente, anche in questo nuovo romanzo, una più certa dimensione né più sicura libertà al protagonista. Non ha scelto tra un rifiuto dell'espressione (sempre rischiosamente disponibile in Bernari), che sembra farsi quasi implicito nel romanzo in qualche momento, e una accettazione risoluta dell'operazione artistica, con le difficoltà e i difficili rapporti che comporta in una situazione culturale, quale quella di questi anni, per tanta parte negativa, e indirettamente denunciata nel suo romanzo, che deve tuttavia anche a questa condizione irrisolta, sospesa, l'interesse che presenta.

***Casa la vita* di Alberto Savinio**

Nel tendere della narrativa d'oggi ad esiti, di struttura letteraria dei soggetti, delle idee, incerti, ed a significati troppo a ridosso della pressione esercitata da interessi d'ordine non culturale e, proprio in questo, generali, e generici, appare legittimo il riproporre l'esempio di scrittori che seppero forzare l'attualità e darne originali interpretazioni e giudizi con coerenza, nella eccentricità più acrobatica d'una fantasia retta apparentemente a un gusto d'anarchiche improvvisazioni. In questi ultimi anni è cercato, e riletto, in Italia, e in Francia, Alberto Savinio. L'editore Bompiani, che un anno fa ne raccoglieva in un'unica silloge la narrativa, presenta ora in nuova veste i sedici racconti di *Casa la vita*, del 1943: e poiché siamo alle soglie del 1972 la ristampa coincide col ventesimo anniversario della morte dello scrittore, nato ad Atene nel 1891 da padre fiorentino, ingegnere delle ferrovie, morto a Roma nel '52. Formò la propria esperienza artistica, di pittore musicista e scrittore, a Parigi, dove s'era recato come concertista di piano nel 1911. A Parigi partecipò al moto surrealista, ma con una assoluta indipendenza, sottolineata polemicamente, e che gli dava spazio anche al riconoscimento di particolari coin-

cidenze e al consenso verso taluni significati di quel movimento. Si trovò a fiancheggiare anche altri gruppi, altre tendenze, perché, pur in una sua libertà contrassegnata da un estro d'improvvisazione e da una costante ironia, in realtà si trovava sempre ad agire entro una dimensione culturale ricca così di stratificazioni che d'orientamenti aperti alle sollecitazioni dell'attualità più eccentrica, d'uno spirito d'avanguardia. Diverso, per quest'ultimo aspetto, da scrittori a lui prossimi, che esprimevano un loro gusto stravagante — si pensi a un Bruno Barilli — nel rigore del capriccio stilistico, degli equivalenti azzeccati in salienti serie d'immagini: in Savinio le acrobazie spettano alle invenzioni, ai significati, mentre immagini, stile, conservano una certa sprezzatura, come per un'urgenza, per un'ansia, nascenti dalle cose stesse e dalle vicende cui queste danno occasione.

Soprattutto in *Casa la vita* volle sottolineare la matrice segreta dell'ansia che incalza le metamorfosi che suscitano come il senso d'una ambigua assidua presenza, in questi racconti, e portano come a foce al familiare pensiero della morte. Quel pensiero vive in quanto coscienza di forme che si profilano fin da dove ha principio la memoria, dall'infanzia, dalla città e dal mare natali, e abbraccia fin gli ultimi termini della cultura dello scrittore, così da farsi sentire a ridosso d'ogni istante e d'ogni atto della sua vita. Di lì l'occasione d'ogni racconto, che spazia dai ricordi alla fantasia più surreale. A volte certe situazioni possono ricordare Palazzeschi, come nel racconto che dà il titolo al volume; altre volte, Bontempelli e Barilli: ma si tratta d'affinità di ambienti culturali d'una comune formazione, non di precisi elementi dell'arte dell'uno o dell'altro scrittore. Soltanto suoi sono gli elementi della sua narrativa: la presenza degli esseri mitologici entro le case, e nella società più capillarmente attuale, e l'esprimersi in metamorfosi, di quelle e d'altre apparizioni, d'animali in esseri umani, e di questi in capi d'arredamento, e tra esterno e interni viscerali d'umane creature; e conversioni tra l'oggi e remote antichità, tra macerie e fantasmi di frammenti d'eventi storici: processi di una sconnessione che però ha senso sempre rigorosamente

reale, di concrete sostanze, ma come in perpetuo mutamento, gratuite e disponibili, o come in un rispecchiarsi a un tempo del sogno nella realtà, e viceversa. La casa, la madre, o ricordi d'amici (tra questi, Apollinaire), possono apparir i termini più prossimi dell'operazione indicata; ma non ne muta per questo il significato costante d'una ironica dissoluzione della società e della realtà presente, per un dubbio metafisico che investe la dimensione culturale, e affettiva, dell'uomo, e che si esprime in una assuefazione familiare con l'immagine e il senso della morte. Ora senso violentemente vitale, acceso, prepotente, specie nell'affacciarsi, dai termini più remoti della vita, e dalle radici prime culturali, d'apparizioni e interventi di divinità mitologiche; ora invece pullulante insidiosamente come un pensiero che rispecchiamo in ogni momento della nostra giornata.

In *Casa la vita* prevalgono ricordi della maturità, e miti della famiglia, legati da un affetto semplice che s'esprime nella trasfigurazione limpida delle eccentriche invenzioni. E come semplice è l'affetto, così schietta e concreta in lui la coscienza culturale, che non lo impaccia con virtuosismi formali ma gli dà il senso preciso delle responsabilità sociali della cultura: così, nella sottilmente ironica moderazione del lavoro artigianale, dimostra la funzione concreta e l'apporto libero di quell'operazione culturale che è l'opera artistica, aperta in modi multiformi a un contatto col pubblico. Né la sua parola cade, per questo, nel generico: apparizioni, metamorfosi, nascono sempre da una zona affettiva, e metafisicamente inquietante: osservava, circa l'opinione dei cubisti che la riproduzione della figura umana fosse una forma di decadenza: «ma quale nostalgia suscitava questa decadenza?». Aggredite le false apparenze delle cose da metamorfosi in cui si svela un senso intimo della fine, il confuso spazio della vita con i suoi conflitti si carica, in quelle apparizioni, d'una nostalgia come d'un paradiso perduto che è pure senso dello sparire, pensiero della morte. Ne viene alle invenzioni una libertà compositiva, combinatoria, in cui si esprime una creativa ricchezza interiore, che spiega l'attuale ritorno alla sua narrativa.

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

Teatro del Rinascimento

Anche quest'anno si sono avuti i segni del rinnovato interesse degli studiosi e dei cultori dello spettacolo per il teatro del Rinascimento con estensione generosa alle sue radici più remote, medievali e umanistiche, e ai suoi più importanti sviluppi successivi, tra commedia dell'arte e melodramma, sino all'esperienza barocca. Un territorio che sino a pochi anni or sono sembrava dominio dell'erudizione pura e risultava assai parzialmente dissodato, e che ora è invece diventato un campo apertissimo alle iniziative più varie: dai restauri filologici ai rilevamenti linguistici, dalla riscoperta della trattatistica teatrale del Cinquecento alla messa in luce della tecnica scenografica e rappresentativa, dalla individuazione dei sostrati ideologici dei testi più ragguardevoli alle loro implicazioni sociologiche in questo o in quell'ambiente.

Accanto alle recenti edizioni della *Calandria* del Bibbiena e della *Cortigiana* dell'Aretino, s'era già imposto nel 1970 all'attenzione dei maggiori intendenti della materia una raccolta di saggi di alcuni giovani facenti capo al «Circolo filologico linguistico padovano» diretto da Gianfranco Folena (*Lingua e struttura del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana Editrice), con originali analisi linguistiche delle commedie del Machiavelli, del Ruzante, dell'Aretino, e anche del *Pastor fido* del Guarini e della *Commedia dell'arte*. E adesso già s'affiancano a questo prezioso strumento di lavoro altri due volumi di grande interesse, entrambi rivolti all'età che segna il transito dal Rinascimento al Barocco. Si tratta di una silloge di contributi di vari autori che trae origine da una iniziativa della Fondazione Cini (AA.VV.: *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Firenze, Olschki) e di un'opera, ricca di doviziosa documentazione, che Ferdinando Taviani ha scritto per illustrare il pensiero della riforma cattolica nei riguardi dello spettacolo teatrale (*La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni). E si potrebbe per ora completare il quadro con il riferimento alla

stampa di due volumi di *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di Bernard Weinberg (Bari, Laterza), dove si possono finalmente reperire pagine fondamentali per una ricostruzione precisa delle teorie teatrali del Rinascimento.

Ma l'opera che per oggi ci interessa maggiormente segnalare, e che è stata edita or ora, è costituita dagli Atti del convegno che si è tenuto presso l'Accademia dei Lincei sul tema *Il teatro classico italiano nel '500* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno n. 138, 1971). Qui due studi spiccano tra gli altri, rispettivamente in apertura e in chiusura di libro. Il primo, dovuto alla competenza specifica di Ettore Paratore, ha l'ampiezza e la ricchezza di sviluppi di un vero e proprio saggio autonomo, e si propone di illustrare, non senza *vis* polemica, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, con osservazioni importanti soprattutto sulla tragedia e su quella seneciana in particolare; il secondo, che è stato steso da Maria Luisa Altieri Biagi, affronta un terreno non ancora adeguatamente esplorato, e cioè quello relativo alla lingua « comica » (*Appunti sulla lingua della commedia del '500*), offrendo un'utile e lucida integrazione ai già citati contributi sull'argomento del « Circolo filologico linguistico padovano ». Ma non saranno da trascurare gli altri studi raccolti in questo volume linceo: da quello minuzioso e tecnicamente ben fondato di Emilio Bigi sul dramma pastorale, a quello finissimo di Luigi Ronga sul teatro classico e la nascita del melodramma, dall'ampia trattazione di Federico Doglio sul teatro in latino nel Cinquecento alla analisi accurata che Alessandro Ronconi ha compiuto sui prologhi « plautini » e prologhi « terenziani », dalla ricostruzione del teatro di Alvise Cornaro prospettata da Giuseppe Fiocco alla esposizione della « teoria del teatro » negli scrittori cinquecenteschi che Ettore Bonora ha tracciato con la consueta acribia. Ridotta purtroppo ad un brevissimo riassunto la relazione di Natalino Sapegno che riguardava un tema fondamentale, e cioè i rapporti fra commedia e novella nel Cinquecento; degne invece d'attenzione, per la loro inventiva critica, le pagine di Gabriele Baldini (*Teatro classico italiano e teatro elisabettiano*), tra le ultime del nostro carissimo e rimpianto amico.

Saggi «italiani» dall'Inghilterra

Ci giunge dall'Inghilterra una raccolta di saggi dedicati alla letteratura italiana da parte di studiosi italiani e inglesi. Ha provveduto alla stampa il Dipartimento di italiano dell'Università di Manchester allo scopo di salutare degnamente l'italianista Kathleen Speight che nel 1970 è andata a riposo (*Collected essays on Italian language and literature*, Manchester University Press, 1971). È un volume che per certi aspetti e per la qualità di alcuni contributi supera largamente il carattere occasionale e celebrativo della pubblicazione, e merita perciò di essere presentato anche ai lettori ed utenti italiani.

I vari saggi sono ordinati secondo la cronologia degli argomenti: dalle pagine medievali a quelle novecentesche, dalle note di Alan Freedman sulla *Commedia* a quelle di Italo Svevo. In apertura sono collocate alcune proposte ed esemplificazioni di metodologia semiologica applicata da Cesare Segre a *La mort de roi Artu* e alla novella 82 del *Novellino* (*Strutture romanzesche, strutture novellistiche*). Si tratta senza dubbio del testo più « esplosivo » di questo volume, che per tutto il resto non travalica mai una linea abbastanza tradizionale, senza ulteriormente concedersi sperimentazioni così avanzate come quelle che con grande sicurezza Segre sta conducendo da qualche tempo a questa parte. La stessa Maria Corti, che aveva tutti i numeri per emulare sotto questo aspetto il suo collega pavese, si è tenuta in questa occasione entro i limiti di una rigorosa inchiesta storico-letteraria proponendo una nuova data per la nascita di Jacopo Sannazaro (28 luglio 1457).

Alcuni contributi raggiungono un alto grado di eccellenza critica, come nel caso del bellissimo e veramente nuovo studio di Carlo Dionisotti, sui « capitoli » del Machiavelli, e di quello di Giovanni Aquilecchia, il quale, muovendo dal verso « La favola *Mandragola* si chiama », sviluppa tutta una serie di osservazioni che mirano ad un'interpretazione del tono vero della commedia machiavelliana; altri contributi, ancora, prospettano questioni e problemi interessanti con il sussidio di una buona informazione e di una corretta pratica di

mestiere, come nel caso dei contributi danteschi di Alan Freedman e di M. F. M. Maiklejhn, albertiani di Cecil Grayson, foscoliani di Uberto Limentani e di Beatrice Corrigan. Non mancano studi più propriamente storici sugli italiani esuli in Inghilterra (G. P. Brand) e su Mazzini (T. Gwynfor Griffith); mentre non appaiono più che diligenti gli appunti di Paola de Angeli sui primi contributi inglesi alla critica verghiana, che in fondo si rifanno ad un articolo di S. B. Chandler sull'argomento (in «Italia» del 1962) e che restano al di qua dell'incontro di D. H. Lawrence con il Verga, e le già citate note sveviane di Paola Seganti. Da ultimo, varrà la pena di mettere in rilievo il saggio di J. H. Whitfield sulle rime di Michelangelo: un contributo estroso e spesso discutibile come sono sempre gli scritti di Whitfield, ma illuminato da bagliori di estrosa intelligenza.

Mario Fubini

L'anno scorso Mario Fubini ha compiuto settant'anni e in questa occasione hanno veduto la luce alcune pubblicazioni dedicate a lui o dovute alla sua penna. Occorre pur dire che si tratta di opere in cui il rigore e la qualità soverchiano il dato puramente celebrativo e rammemorativo. La serietà e severità dello studioso hanno evidentemente lasciato il segno anche in questa circostanza.

Saranno prima di tutto da vedere i due ricchi volumi che, sotto il titolo *Critica e storia letteraria*, raccolgono studi di critici di diversa formazione intellettuale e di diversa estrazione metodologica, i quali hanno voluto comunque offrire la loro testimonianza di affetto e di stima al collega piemontese. Ha stampato i volumi l'editrice Liviana di Padova, e in essi hanno trovato posto una serie numerosa di interventi intorno a problemi di estetica e di critica letteraria del nostro tempo. Che è a dire un terreno congeniale al festeggiato. Così nel primo tomo figurano contributi che riguardano la «teoria e storia letteraria», mentre nel secondo appaiono articoli e note intorno alla «critica letteraria» fra Ottocento e Novecento. Gli autori sono ora anziani ed ora giovani, talvolta giovanissimi. Di qui una varietà di impostazioni,

spesso anche in contrasto tra loro, che testimonia l'accidentato panorama della teoria letteraria del Novecento. A parte le pagine, sempre interessanti, dei nomi più prestigiosi (da Pagliaro a Mittner, da Ronga a Dionisotti), crediamo siano da segnalare soprattutto, per novità intrinseca, i saggi di Marcello Pagnini, Piero Bigongiari, Giorgio Barberi Squarotti, Arnaldo Pizzorusso, Mario Costanzo, Giovanna Gronda. In chiusura di libro sono collocati alcuni appunti preziosi di Eugenio Montale sul poeta francese Henry Levet, sottratto alla dimenticanza da un dialogo curioso tra Valery Larbaud e Léon-Paul Fargue, amico di Larbaud e compagno di studi di Levet. Nel secondo tomo sono accolti, come s'è detto, i contributi che si riferiscono a momenti e protagonisti della critica letteraria del secolo scorso e del nostro. Direi che questa parte dell'opera è anche meglio riuscita dell'altra: vi fanno spicco la ricostruzione delle origini del «Giornale storico della letteratura italiana» tracciata con mano maestra da Marino Berengo; le riflessioni molto acute di Gianfranco Folena intorno a Benedetto Croce e alla fondazione e al significato della collana degli «Scrittori d'Italia»; le bellissime note di Pier Vincenzo Mengaldo sul linguaggio critico di Roberto Longhi; gli originali appunti di Sergio Solmi sulla critica di Leo Spitzer; il preciso tracciato dello svolgimento intellettuale di Benvenuto Terracini, dalla linguistica alla critica, ad opera di Gian Luigi Beccaria; l'importante intervento, a sigillo dell'opera, di René Wellek sulla teoria letteraria e l'estetica della Scuola di Praga. Ma molti altri articoli non meritano proprio il silenzio: da quello del compianto Schiaffini su Pio Rajna a quello di Ezio Raimondi su Renato Serra lettore dell'Ariosto; da quello di Giovanni da Pozzo su Piero Gobetti a quello di Diego Valeri su Pancrazi; da quello di Emilio Bigi su Momigliano a quello di Dante della Terza su Auerbach; da quello di Mario Puppo su Dámaso Alonso a quello di Alessandro Pellegrini su Edmund Wilson. Come si vede, anche dai pochi titoli enunciati, non si tratta soltanto di una «galleria» italica, ma nel quadro trovano posto giustamente anche alcune tra le maggiori figure di studiosi stranieri, come appunto Spitzer,

Auerbach, Alonso, Wilson, e inoltre Stephen Ullmann e lo stesso Thomas Mann dei saggi critici. L'opera, che qui si è sommariamente illustrata, reca una bibliografia analitica degli scritti fubini e un ritratto critico di Fubini tracciato da Ettore Bonora. Manca invece, purtroppo, un indice dei nomi e degli argomenti che sarebbe stato quanto mai opportuno per agevolare l'uso di quest'ampia silloge perfezionandone ulteriormente la chiara funzione di prezioso strumento di lavoro.

Sempre in questa particolare circostanza hanno veduto o riveduto la luce alcuni libri di Fubini. Tra l'altro, le ristampe aggiornate e ampliate degli esauriti e ricercati *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, riproposti dalla Nuova Italia, e dell'ormai fortunato e divulgatissimo *Romanticismo italiano*, ripresentato nella « Universale Laterza »; e infine il volume *Metrica e poesia* riedito da Feltrinelli nella collana « Critica e filologia ». Nuovi sono invece altri due libri fubini: uno, più esile e già fatto raro dall'essere stato tirato in pochi esemplari fuori commercio, accoglie tre saggi danteschi, costituiti da « voci » dell'Enciclopedia Dantesca e dedicati al De Sanctis, critico di Dante, a Catone e a Piccarda; ed uno, messo in vetrina dall'editore Ricciardi col titolo *Saggi e ricordi*, contiene alcune importanti note settecentesche (intorno a metrica e poesia nel Settecento, al Parini e al Beccaria), e alcuni « ricordi » di amici, studiosi e scrittori: da Gobetti a Chabod, da Pancrazi a Giotti. Colpiscono soprattutto le pagine che il giovane Fubini, appena ventiseienne, scrisse in morte di Piero Gobetti perché rivelano con chiarezza quel sentimento di indipendenza intellettuale e quel rigore etico a cui Fubini non è mai venuto meno.

Una nuova rivista

Una nuova rivista di *Studi e problemi di critica testuale* s'è iniziata da poco a Bologna sotto la direzione di Raffaele Spongano affiancandosi alle pochissime altre che nel nostro paese sollecitano e illustrano, e soprattutto propongono in proprio, ricerche filologiche di prima mano, questioni di metodo, testi rari o inediti. L'impresa è ardua in

tempi molto bassi per l'editoria italiana, e per questo genere di cultura specializzata in particolare, e ne va reso dunque alto merito a chi l'ha promossa e la sta conducendo innanzi con perizia e rigore.

Tra l'anno scorso e l'anno corrente hanno già veduto la luce tre grossi fascicoli di questi *Studi*, tre volumi veri e propri, la cui struttura costante si articola in sei sezioni e si prospetta nel modo seguente: « la prima sezione è destinata ad articoli, discussioni o saggi di carattere metodologico; la seconda a testi, editi o inediti, e a tutto quanto può concernere la loro ricostruzione critica, la loro edizione e la loro esegesi; la terza a recensioni di opere importanti; la quarta a rassegne documentarie di quanto non venga recensito; la quinta a spogli da altri periodici italiani ed esteri; e la sesta infine a indici di consultazione e bibliografici ». Come spesso accade in questi casi, la rivista dopo un laborioso avvio si è venuta facendo più ricca e sostanziosa col passare dei numeri, sì che adesso è ormai lecito contare sul suo assestamento ad un livello scientifico in tutto ragguardevole. Per intanto vi si segnalano contributi di studiosi anziani e giovani, italiani e stranieri, la più parte di scuola bolognese: dal « maestro » Raffaele Spongano agli allievi Laura Bellucci, Walter Moretti ed Emilio Pasquini, ai quali si deve anche la maggioranza delle recensioni e delle segnalazioni bibliografiche. Alle cure dello Spongano è affidata la pubblicazione, protratta per i tre fascicoli sinora apparsi e destinata a proseguire anche nei fascicoli futuri, dei 534 *Rispetti* quattrocenteschi conservati nel codice Canoniciano Italiano 99 della Biblioteca Bodleiana di Oxford; mentre la Bellucci, oltre a difendere con puntigliosa *vis* polemica la sua edizione delle *Rime* di Maestro Antonio da Ferrara dalle critiche di Armando Balduino, conferma la paternità petrarchesca di un sonetto « disperso » e illustra una tenzone poetica trecentesca a cui presero parte, tra gli altri, il Petrarca e il Boccaccio. Il Pasquini, dal canto suo, si intrattiene sopra una canzone attribuita al Petrarca e sull'*Imitazione* leopardiana, e il Moretti infine ci offre interpretazioni testuali convincenti, e acuti appunti critici, a proposito di passi tassiani e manzoniani e di temi costanti nella narrativa siciliana degli ultimi cento

anni. Fuori poi della predetta area bolognese e provenienti dunque da altri centri culturali italiani ed esteri, altri saggi si impongono per importanza e novità di risultati. Fra questi saranno da mettere in primo piano le pagine di Cecil Grayson intorno alla data e all'attribuzione del *Dialogo intorno alla lingua* che ormai si credeva definitivamente assegnato al Machiavelli, e l'edizione peritissima e il commento della prima delle *Lettere* di Fra Guittone con cui Claude Margueron ci fa sperare in una imminente stampa della tanto attesa edizione di tutte le lettere guitoniane a cui lavora da anni.

E ancora: le proposte di Giuseppe Corsi per una edizione delle *Rime* di Niccolò Soldanieri e le postille di Ghino Ghinassi sull'elaborazione del *Cortegiano*; per non dire degli eccellenti contributi di due giovani studiosi dell'area fiorentina: Guglielmo Gorni, che avanza fondate proposte di restauro nel testo del *Monte Oliveto* del Tasso, e Riccardo Brusagli, che illustra storicamente e culturalmente lo *Janus sacerdos* nel quadro delle esperienze teatrali nella Pavia quattrocentesca e più in generale del teatro umanistico italiano.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Il Giappone, scrittura vivente, di Roland Barthes

Il Giappone visto da Roland Barthes attraverso la trasparenza dei suoi segni, il Giappone percepito come atto totale di scrittura in ogni suo minimo indizio, scrittura vivente, insomma il Giappone semiologico, ricostruito secondo il « lessico dell'appuntamento », come dice lo stesso Barthes a indicare un atto d'amore e il suo pudore necessario, è un paese tenero, lontano, tremolante quasi acqua sorgiva vista scaturire da una polla: un paese vicino alla sorgente, anzi costruito nella sua dinamica irrequieta e perplessa proprio sulla sorgente, un paese che scorre verticalmente dall'inaparente, in preda a una vitalità profonda che diviene significato portandosi in superficie, cercando anzi la propria superficie. Quel tremito equoreo è direzione verso un significato che non aborra dalle proprie radici né voglia resecarle in un mero atto superficiale.

Devo confessare, io lettore italiano, che questo libro di Barthes, *L'impero dei segni*, quinto volume edito nel 1970 nella collana « I sentieri della creazione » diretta da Gaëtan Picon presso l'editore ginevrino Albert Skira, ricorda per qualcosa di indefinibile un ormai antico viaggio in Giappone del nostro Comisso: in era non ancora semio-

logica, questo paese rendeva lo stesso suono, toccato dalla mano leggera dello scrittore trevigiano, piuma che scriveva il suo significato aleggiante nell'aria tersa di un sogno fatto a occhi aperti. Ascolti chi ci segue questa trepidissima pagina barthesiana che rinnova l'intelligenza con cui, per esempio, lo stesso autore aveva indagato, nel suo gran *Michelet* del 1954, l'idea di un « Michelet mangiatore di storia ». È una pagina che certo avrebbe fatto invidia al nostro Cecchi più impegnato a indagare il segreto di una materia che, per essere civile, non perciò egli avvertiva meno permeata di qualità sorgive, primarie.

« Dalla pittura, il cibo giapponese prende ancora la qualità meno immediatamente visiva, la più profondamente impegnata nel corpo (legata al peso e al lavoro della mano che segna la traccia o la completa) e che è, non il colore, bensì il *tocco*. Il riso cotto (la cui identità tutta speciale è attestata da un nome particolare, che non è quello del riso crudo) non può definirsi che attraverso una contraddizione della materia: esso è insieme coesivo e separabile; la sua destinazione sostanziale è il frammento, il conglomerato leggero; è il solo elemento di ponderazione del cibo giapponese (antinomico al cibo cinese); è ciò che va a fondo, per opposizione a ciò che galleggia; dispone nel quadro un candore compatto, gra-

nuloso (al contrario di quello del pane), e tuttavia friabile: quel che arriva sulla tavola, serrato, incollato, si disfa, con un colpo della duplice bacchetta, senza tuttavia mai sparpagliarsi, come se la divisione non operasse che per produrre ancora una coesione irriducibile; una tale defezione misurata (incompleta), al di là (o al di qua) del nutrimento, è offerta al consumo. Allo stesso modo — ma all'altro estremo delle sostanze — la zuppa giapponese (la parola *zuppa* è indebitamente spessa, e *minestra* sa di pensione di famiglia) prepara nel gioco alimentare un tocco di chiarezza. Da noi una zuppa chiara è una zuppa povera; ma qui, la leggerezza del brodo, fluido come l'acqua, la polvere di soia o di fagioli che vi si rimuove, la rarità dei due o tre solidi (filo d'erba, filamento di legume, particella di pesce) che dividono galleggiando questa piccola quantità d'acqua, danno l'idea d'una densità chiara, d'un potere nutritivo senza grasso, d'un elisir tanto più ristoratore quanto più è puro: qualcosa d'acquatico (più che d'acquoso), di delicatamente marino produce una idea di sorgente, di vitalità profonda. Così il cibo giapponese si stabilisce in un sistema ridotto della materia (dal chiaro al divisibile), in un tremito del significante: sono questi i caratteri elementari della scrittura, stabilita su una specie di vacillazione del linguaggio, e tale appare il cibo giapponese: un nutrimento scritto, tributario dei gesti di divisione e di prelievo che iscrivono l'alimento, non sul vassoio del pasto (niente a che vedere coi cibi fotografati, le composizioni colorate dei nostri giornali femminili) ma in uno spazio profondo che dispone a piani l'uomo, la tavola e l'universo. Perché la scrittura è appunto l'atto che unisce nel medesimo lavoro ciò che non potrebbe essere colto insieme nel solo spazio piatto della rappresentazione».

Così il *sukiyaki*, un ragù che viene preparato — e Barthes suggerisce: « conversato » — sotto i vostri occhi, diviene « un testo ininterrotto »; la sua qualifica è la ripetizione e il decentramento (d'altronde « nessun piatto giapponese è provvisto d'un *centro* »: beninteso, d'un centro alimentare). Voi assistete a un nuovo Crepuscolo degli dei: è il Crepuscolo dei cibi crudi che vengono mani-

polati sotto i vostri occhi da « un'assistente che, posta un po' in disparte dietro a voi, fornita di lunghe bacchette, alimenta ora la casseruola ora la conversazione: si vive con gli occhi tutta una piccola odissea del cibo: si assiste al Crepuscolo del crudo ».

Ma dal wagnerismo sottile del *sukiyaki* si passa con la *tempura* a un vero e proprio Sogno d'una notte d'estate: « Si dice che la *tempura* è una vivanda d'origine cristiana (portoghese): è il nutrimento della quaresima (*tempora*); ma affinato dalle tecniche giapponesi di annullamento e di esenzione, è l'alimento d'un altro tempo: non quello d'un rito di digiuno e d'espiazione, ma quello d'una specie di meditazione e spettacolare e alimentare (poiché la *tempura* viene preparata sotto i vostri occhi) intorno a quel qualcosa che, in mancanza di meglio (e forse a causa delle nostre abitudini tematiche), definiamo come il leggero, l'aereo, l'istantaneo, il fragile, il trasparente, il fresco, il niente, ma il cui vero nome sarebbe l'interstizio senza margini pieni, o ancora: il segno vuoto ». Puck, per non citare Ariele, al confronto di questa *tempura* barthesiana, finisce per essere un'apparizione troppo pesante, né oltretutto volteggia dinanzi ai nostri occhi con altrettanta virtù nutritiva quanta ne propina, mentre si scioglie in bocca, questo niente rivestito di una « trina di farina »: fantasma inafferrabile di una semiologia culinaria che ha la grazia di un minuetto settecentesco.

Nutrita di ragione, la riflessione barthesiana sta inventando, o meglio inventariando (*in hoc signo vinces*), una materia novecentesca proliferante attraverso infiniti segni linguistici che, dal disegnatore Erté, semidio rivelato dell'Art Déco, a questa interpretazione del Giappone, ritrova la grazia neo-liberty di una scrittura infinita. Il Giappone, scrittura vivente, goccia inchiostro in ogni tremito umano, in una serie di delicatissime stelle filanti senza una direzione definita. « Il segno vuoto » barthesiano assicura a questa scintillazione scrittoria la necessaria mancanza di senso a cui appunto questo neo-liberty può aspirare per raggiungere quel grado di galleggiamento agravitazionale che costituisce il suo fascino segreto, e che constitui la grazia tropicale e insieme leggera in cui

il Liberty evolui agli inizi del secolo. Così abbiamo visto nelle capsule spaziali gli astronauti rimandarsi gli oggetti dall'uno all'altro, posandoli nell'aria e spingendoli come piume flottanti. Anche essi « scrivevano » nell'aria galattica del nostro indecifrabile secolo un messaggio senza fine, il cui significato attraversa, ma anche sorpassa, l'area del desiderio, e il cui codice nemmeno quelli di Houston conoscono; simile al tavoliere su cui muove i pezzi giocando l'evò-fanciullo di Eraclito.

Il pensiero sottilissimo di Barthes è agravitazionale; ma qui tutto ciò è ottenuto, sia le cose descritte sia l'animo di colui che le scrive, grazie a « quella perdita di senso che lo zen chiama un *satori* »: cioè l'agravitazionalità viene intesa come la condizione perché l'infinito stesso scriva, essa è la fonte della traccia dell'infinito quando questo viene a contatto col finito. La contraddizione è preservata nel senso che è una materia finita (oggetto, evento), cioè una materia sottoposta a gravità, una materia occasionale, a farsi segnare dall'infinito, all'infinito. Direi che la stessa operazione scrittorica è garanzia della necessaria contraddittorietà. Perciò il pensiero qui si rigira su se stesso come fosse non un atto di ragione ma un fatto di sensibilità esasperata sulle punte di una materia sfuggente al suo peso, le quali dunque non pungono più ma anzi solleticano il pensiero che le investe con le sue sottilissime papille mentali. « Il segno vuoto » allora è tale perché possa evolvere con la grazia totale della propria perplessità mentale. Questa è tale in quanto implica un comportamento extramentale, insomma un uscire dalla mente, un cominciare immediato del segno come statuario dell'interiorità oppositiva della mente, e io vorrei dire d'una sua localizzazione *quelque part*. Questa interiorità che si estrinseca è il segno d'una anteriorità. Lo zen cerca di avvicinare i due momenti fino, al limite, a considerarli uno solo; ma l'unità dell'atto, interno-esterno, è solo al limite. Il non-atto zen, il *satori*, racchiude proprio la misura dell'atto. Fin dall'inizio quel « vacillamento visuale » per cui il segno s'avvia a serpeggiare in « stato di *a-linguaggio* », insomma questa « sospensione panica del linguaggio », è il momento in cui l'ambiguità del significante si mantiene integra,

ma d'un'ambiguità radicale, fuori della storia. Le ambiguità empsoniane vanno incontro a questo « blanc qui efface en nous le règne des Codes ». Ma il fatto è che la storia comincia dove l'a-linguaggio si fa linguaggio, dove il significante si fa significato, dove il simbolo si fa generativo proprio in quanto il significato emesso dal simbolo è sempre degenerativo: e tale è in quanto una determinata situazione storica riesce a percepirlo, direi a nutrirsi. La storia in definitiva, consumato il significato di un'opera, la riconduce, senza più, al suo stretto significante. La presunta eternità dell'opera d'arte, che altro è se non questa possibilità che una tal opera ha di superare non solo le condizioni da cui è nata, ma le condizioni che ogni volta si pongono per intenderla? Al limite, un'opera è « eterna » (nel senso che ho detto, e se si supera l'ironica alterigia della definizione) stante l'incomprensibilità che ogni volta essa ristabilisce dopo ogni resa significativa, dopo ogni movimento entropico. Non è il conoscerla (avviso alla scienza critica) che ne assicura la durata, ma proprio il non comprenderla, che la riporta, con mossa retrograda, allo splendore primario dei significanti⁽¹⁾. La sospensione zen va incontro alle « grandi forme vuote » che Barthes ha ipotizzato in *Critique et vérité*.

« Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à arrêter le langage, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continuellement en nous, jusque dans notre sommeil (peut-être est-ce pour cela qu'on empêche les exercitans de s'endormir), à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l'âme; et peut-être ce qu'on appelle, dans le Zen, *satori*, et

(1) « Et pendant une éternité il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre », è l'ultima frase dell'ultima poesia di Paul Valéry (Edition de la Pléiade, I, p. 206). Mi suggerisce la citazione Michel Deguy in *Deux poétiques de Valéry*, « La Nouvelle Revue Française » 224, Août 1971, che così conclude il sottilissimo studio: « Poème est le nom du rapport à la mort, qui reçoit d'« elle » la figure. Contre la mort irregardable où le poème s'oriente, les figures se découpent. Il est l'anxiété de l'achèvement à tout instant. — La différence irréductible entre connaître et comprendre dégouffre la tristesse. Nous rendons à l'infini sans cesse tout par l'intelligence. Mais qu'il y ait quelque chose plutôt que rien, cette différence se tient au plus proche; (notre) tristesse préfère cela ». E per concludere svariando il discorso (ma non troppo), questo « qualche cosa piuttosto che niente » ci ricorda anche da vicino il « qualche cosa » di Emilio Cecchi, sullo sfondo del « nulla » simbolista post-datato fino agli anni Venti.

que les Occidentaux ne peuvent traduire que par des mots vaguement chrétiens (*illumination, révélation, intuition*), n'est-il qu'une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne; et si cet état d'*a-language* est une libération, c'est que pour l'expérience bouddhiste, la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée), ou si l'on préfère, le supplément infini des signifiés surnuméraires — cercle dont le langage lui-même est le

dépositaire et le modèle — apparaît comme un blocage: c'est au contraire l'abolition de la seconde pensée qui rompt l'infini vicieux du langage. Dans toutes ces expériences, semble-t-il, il ne s'agit pas d'écraser le langage sous le silence mystique de l'ineffable, mais de le *mesurer*, d'arrêter cette toupie verbale, qui entraîne dans sa giration le jeu obsessionnel des substitutions symboliques. En somme, c'est le symbole comme opération sémantique qui est attaqué ».

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Passaggiata borbonica

Alla fine d'aprile del 1838 due giovani inglesi non ancora ventenni lasciarono Roma da Porta San Giovanni con l'intenzione d'arrivare a piedi fino in Sicilia; e v'arrivarono un mese dopo poco più. Visitata anche l'isola (ma in barca, lungo la costa, con soltanto qualche escursione a piedi), il viaggio finì col ritorno per mare da Palermo a Napoli e in diligenza da Napoli a Roma, dove uno di loro, Arthur John Strutt, abitava con la famiglia già da sette anni. Fu lui, quattro anni dopo, nel 1842, a fare stampare a Londra le lettere mandate ai suoi dalle varie tappe di quel viaggio; e nacque così *A Pedestrian Tour in Calabria and Sicily*⁽¹⁾, un libro che non so quanto successo abbia avuto allora. Non molto, forse, ché non giunse alla seconda edizione; ma quasi cent'anni dopo il figlio dell'autore, che viveva a Roma anche lui, fece dono della sua copia a Guido Puccio, giornalista, professore d'inglese, e soprattutto calabrese: di qui la fortuna odierna e italiana del libro, che nel Puccio ha trovato un traduttore intelligente, competente ed attento, non mercenario come s'usa, ma appassionato. Il Puccio, ne

aveva dato già un primo saggio nel '66⁽²⁾; ne pubblica ora la traduzione integrale, con ampio saggio introduttivo, per le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli, mutandone un poco il titolo, Arthur John Strutt, *Calabria Sicilia 1840* (la data è evidentemente riassuntiva, perché quasi tutte le lettere sono del 1838 — anche se evidentemente rivedute — e solo le ultime del '42, scritte in occasione di un secondo viaggio). Grazie anche alla prosa del traduttore, è un libro di lettura piacevolissima.

Arthur John Strutt fece tutta questa camminata per prepararsi alla sua futura professione di pittore cercando ora, per studio, di ritrarre dal vero i variopinti costumi dei contadini calabresi; ad ogni fermata, infatti, tirava fuori matite, pennelli e colori per riempire i suoi album. Oggi non ne sono stati ritrovati che pochi fogli; e a giudicare dall'unico acquarello suo pubblicato qui (« Venditrici di frutta »), lo Strutt dipinge meglio per ora con le parole che con i pennelli: così di questa donna di Conga in Calabria: « Mi son fermato per ritrarre una donna il cui copricapo di seta nera, *ruche* bianca, maniche e camicia pieghettate, spalline blu, giubbotto marrone scuro con maniche dello stesso colore rifinite ai polsi con merletti

(1) London, T. C. Newby, 1842. Non è però l'unica copia esistente; ch'io sappia ce ne sono due al Museo Britannico, e un'altra è posseduta qui a Firenze dal sig. Harold Acton.

(2) John Arthur Strutt, *A Pedestrian Tour in Calabria*, Catanzaro, Ente Provinciale per il Turismo, 1961.

d'oro, e infine il grembiule — azzurro chiaro, corto, a righe — e la gonna di panno scuro rinzalzata dietro e la sottana scarlatta e i piedi nudi la rendevano un pittoresco soggetto per la mia matita». Più tardi un campiere siciliano: «Ha due anellini d'oro alle orecchie, la testa è coperta da un lungo berretto di lana color marrone che, con l'aggiunta di un fiocco, scende giù per le spalle; indossa brache di velluto verde che gli coprono le gambe muscolose; porta calzettoni azzurri il cui risvolto con la parte ricamata scende quasi fino alla caviglia. La giacca appesa con noncuranza a una spalla gli lascia libere le braccia nude per l'uso della sua arma. Le munizioni sono portate in una cartucciera datagli in dono per ricordo dal suo vecchio amico e compagno il brigante Paolo, soprannominato Cucuzzo».

Lo Strutt descrive sempre così le proprie figure: dall'alto in basso, con colori elementari, immobili, manichini in posa anche quando si profili fra loro un idillio (oleografia della filatrice con il suo innamorato a Palmi); alle figure mancano infatti perfino i volti, e solo incidentalmente si accenna che gli album saranno «album di belle donne», o delle ragazze messinesi si dice che hanno «occhi e capelli che invano si cercherebbero al di là del Faro». Non è certo il giovane Strutt un temperamento romantico, sì che perfino l'ascensione notturna dell'Etna o la visita alle rovine di Siracusa, che avrebbero potuto facilmente essere pezzi di bravura, son qui invece pezzi d'obbligo per i quali, se si dovesse trovare un antecedente letterario, dovremmo riandare a una prosa settecentesca, toccata appena dal gusto delle rovine e niente affatto da quello per il sublime (rivedrà però con piacere lo stile gotico nella Cattedrale di Messina). Della Calabria, romantica anch'oggi, infatti, lo Strutt non vede, oltre ai costumi, che Reggio, ed è una Reggio neoclassica; in Sicilia non ci saranno per lui che giardini, vigneti e agrumeti. Due quadretti di genere, l'osteria di Tarsia in Calabria e i giocatori di Taormina, son di tarda scuola fiamminga: non a caso l'autore stesso rimanda, per il primo, a David Teniers il giovane.

A parte qualche rara notazione, inevitabile e

casuale, l'unico elemento che potrebbe dirsi romantico è una certa storia di briganti che gli viene raccontata da un notaio mentre tentano di attraversare lo Stretto, una storia che egli stesso dichiara «alla Byron»; però i banditi veri, quelli che lo Strutt incontra in Calabria, non sono romantici, anche se tengono gran parte del libro. Se li aspetta. In Lazio lo hanno avvertito; appena entrato in Calabria gli mostrano un punto (di un paesaggio idillico) dove è stato assassinato un viaggiatore solitario, un artista; li vede in catene per via e nelle prigioni attraverso le grate sulla strada che facevano da parlatorio. A Tarsia la scena fiamminga di cui dicevamo quasi si trasforma in scena di romanzo nero: rischiano di essere sgozzati nel sonno (così almeno gli pare). Finalmente il 30 maggio, nei dintorni di Caraffa, vengono aggrediti davvero, bastonati e derubati d'ogni loro avere: cinquantasei ducati d'oro. Ma la giustizia borbonica non tollera aggressioni ai forestieri: i «brutti ceffi» di Caraffa vengono prelevati, imprigionati, bastonati durante il processo e minacciati di forca nonostante le loro proteste d'innocenza (testimoni, naturalmente, non ce ne sono). Sei giorni dopo, per le preghiere del parroco e per l'intercessione di Sant'Antonio e di San Domenico, «patroni dei briganti in generale», i ducati vengono ritrovati in chiesa, due di più per la storia.

Arthur John Strutt, nonostante le botte e le lividure, se la prende con calma: l'avventura era infatti giovanilmente attesa; e fin da principio potevamo leggere una certa simpatia per i briganti, non romantica né romanzesca, ma umana. Sebbene non voglia mai, di proposito, dar giudizio di ciò che vede, qualche frase gli sfugge: la magnificenza dei costumi è, in fondo, «sudicia magnificenza orientale», e i briganti son povera gente: «La vita di un bandito — osservò l'onesto Vincenzo — è tutto sommato una vita dura, ed un uomo deve avere una robusta costituzione per fare questo mestiere. Deve dormire all'aperto in tutte le stagioni; deve, se necessario, cibarsi di grano immaturo e fagioli strappati ai campi mentre furtivamente li percorre di notte; deve vivere pericolosamente. Tutto ciò non è piacevole e stanca». E più tardi racconterà proprio con gusto la storia dei

soldati borbonici fatti cenar coi banditi siciliani cui davan la caccia senza conoscerli, «mentre l'ufficiale era intrattenuto, con grande cortesia, dalla Principessa». Mafia, diremmo noi, ma lo Strutt non lo dice.

L'incontro coi briganti del 30 maggio si risolve provvidenzialmente in bene maggiore. Fin allora lo Strutt e il suo compagno erano stati soltanto due giovani viaggiatori inglesi; la brutta avventura fa loro conoscere Don Domenico Cefaly, signore locale che dopo aver loro reso giustizia, e dopo averli ospitati grandiosamente, li fa poi scortare e li mette in contatto con l'aristocrazia del Regno; il che, di presentazione in presentazione, porta il giovane Strutt a frequentar salotti, a ricevere ordinazioni, fino ad eseguire il ritratto di S.A.R. il principe Leopoldo, conte di Siracusa, cioè del fratello del re. Naturalmente, tutto ciò muta anche il tono del racconto. Non più, ora, le strade, e i viottoli, di Calabria, ma le grandi ville feudali, i salotti di città; ed è questa la parte più interessante del libro: i costumi cedono il posto alla pittura d'ambiente, giustificata da un interesse

sincero per il bel mondo sì, ma anche per le iniziative agrarie, per le nuove macchine agricole.

«Prosa settecentesca» è forse parola grossa per questo *Calabria Sicilia 1840*; è stata adoperata qui soltanto per approssimarsi ad un certo atteggiamento mentale e stilistico, all'atteggiamento delle scuole che lo Strutt deve aver frequentato in Inghilterra ed a Roma fra il 1825 e il 1835; le prime lettere, infatti, con le loro citazioni latine e da Milton e da Gray, col loro rispettoso affetto per i genitori, han qualcosa di ancora scolastico. Ma è un tono che si perde per strada. Per le strade di Calabria Arthur John Strutt compie il suo diciannovesimo anno, e davvero ogni lettera serale segna una tappa verso la maturità, anche letteraria. Non con questo che egli divenga un grande scrittore; non è il caso di pensare, avverte il traduttore, né a Norman Douglas né a George Gissing; ma proprio per questo rimangono allo Strutt una sua freschezza giovanile, un'osservazione candida, uno stile immediato, che rendono ancora avvincente il suo libro.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Nuova fortuna di Döblin

Sarà un caso, ma nell'ambito di un anno si sono pubblicati in Germania due volumi, che mettono meglio in luce la personalità e l'arte di quell'eccezionale scrittore che fu Alfred Döblin. I 12 volumi delle opere scelte (*Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, Walter editore, Olten e Friburgo in Brisgovia 1960-1968) a cura del prof. Walter Muschg si sono arricchiti di un grosso volume di lettere (*Briefe*, id. id., 1970); il curatore ne aveva raccolte 253 ma la morte gli impedì di compier l'opera, che venne conclusa nel 1970 da Heinz Graber, che ha portato il numero delle lettere a 436. Se si tien presente che molte lettere sono andate perdute e che una cifra imprecisa di missive, tra 120 e 150, si trovano nelle mani del ben noto germanista fran-

cese Robert Minder, che vorremmo sollecitare a pubblicare queste testimonianze, certo importanti, si ha un'idea lontana della vastità della produzione di Döblin. Uno studio molto accurato, direi prezioso per ogni germanista e per chi si occupa di letteratura moderna è poi il volume di Leo Kreutzer *Alfred Döblin* (W. Kohlhammer editore, Stoccarda-Berlino-Colonia-Magonza 1970) che ha l'unico torto, del resto facilmente riparabile, di fermarsi nel suo attento esame al 1933, quasi che da quella data fatale, da quando Döblin, dopo l'incendio del Reichstag, fu costretto a un immediato esilio, non avesse scritto più nulla. Vero è che Döblin, nato a Stettino «per caso» come usava dire, ma berlinese nel sangue, si era fatto la sua fama prima come rappresentante di punta dell'Espressionismo narrativo col volume di novelle *Die Ermordung*

einer Butterblume (L'assassinio di un ranuncolo, 1913) poi aveva raggiunto fama mondiale, dopo alcuni romanzi oscillanti tra espressionismo e surrealismo, con *Berlin-Alexanderplatz* (tradotto subito da noi in maniera egregia da Alberto Spaini, 1931), un'opera di cui si vendettero nel mondo di allora ben 5 milioni di copie, una cifra che dovrebbe dare a pensare a coloro che fingono di dimenticare questo singolare scrittore che voleva essere considerato soprattutto un medico, perché « cercava la verità ». In un articolo della « Literarische Welt » (Il mondo letterario), la famosa rivista diretta da Willy Haas, scriveva già nel 1927: « Posso garantire: se le circostanze lo richiedessero, abbandonerei di cuore, in questo tempo refrattario e malvagio, la letteratura, piuttosto che la professione onesta, piena di significato, anche se misera, del medico ». (Oggi in *Aufsätze zur Literatur* della edizione citata 1963, pag. 367). Di tutti i medici-scrittori del primo cinquantennio del secolo — e ce ne sono molti da Schnitzler, a Benn, a Carossa — egli sembrò il più affezionato alla sua professione. In realtà quando le circostanze lo richiesero cercò sì di farsi una nuova vita come dottore, più specialmente come psichiatra, a Parigi; ma intanto scriveva e continuava a scrivere, anche con poche speranze di pubblicazione. E appena finita la guerra tornò in patria e ricominciò a scrivere, stampò anche una rivista che durò 5 anni « Das Goldene Tor » (La porta d'oro) ma per il suo ultimo romanzo dovette far la coda da un editore all'altro ricevendo sempre risposte negative, sinché, con qualche cambiamento, non venne stampato nella Repubblica Popolare Tedesca, forse per merito dei suoi amici socialisti, e poi subito anche nella Repubblica Federale. Questo non si spiega facilmente; ma si comprende meglio quando si pensa che Döblin dopo aver figurato tra i primi espressionisti coi suoi racconti brevi era passato al romanzo di grandi proporzioni e con *Berlin-Alexanderplatz* aveva fornito un modello di arte narrativa vicino alla cosiddetta *Neue Sachlichkeit* (Nuovo Obiettivismo). Poi questo « Grande Inquisitore dell'ateismo », come lo chiama scherzosamente Hermann Kesten, in *Meine Freunde die Poeten* (I miei amici i poeti, Monaco 1959, pag. 111) passò, attraverso una lunga crisi, al Cattolicesimo. Infine

tornò in Germania con una divisa francese, sia perché non aveva altro da mettersi, sia perché era stato chiamato a lavorare alla censura proprio in tempo, ché in America gli avevano tolto il sussidio che aveva. Era stato a Hollywood e aveva lavorato anche a un film famoso, ai suoi tempi, *Mr. Miniver*; s'era in certo modo estraniato dalla terra d'origine — e questo i tedeschi non glielo seppero perdonare. Ma se si pensa che questo scrittore celebre in tutto il mondo dovette fuggire in gran furia, prima in Svizzera, ove venne considerato ospite « non gradito », poi in Francia, ove ebbe l'accortezza di prendere la cittadinanza francese, e che poi in America dovette fare senza convincimento (come confermano in maniera inequivocabile le lettere) lo scrivano, più che lo scrittore, e che un suo figlio cadde combattendo contro i nazisti, si capisce che egli non poteva essere molto tenero con loro e va ammirato anzi il fatto che si precipitasse subito in Germania, per lavorare con quelli che erano rimasti e soprattutto coi giovani. Pure non gli sono mancati, a suo tempo, e anche ora, i riconoscimenti. Brecht si era dichiarato suo « figlio naturale » e con lui (è una scoperta interessante di Kreutzer) aveva frequentato un corso sul marxismo tenuto da un certo Korsch, un nome che è oggi completamente dimenticato, anche perché proclamava che i principi di Marx ed Engels dovevano essere considerati « storicamente » e cioè adattati via via che le situazioni ambientali mutavano. Non è dunque un caso che Brecht fosse sempre sull'orlo del rasoio, in fatto di ortodossia marxista, e che Döblin dedicasse un romanzo della sua trilogia ispirata alla guerra del 1914-18 a *Karl und Anna*, cioè a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg; come si sa quest'ultima era un pruno nell'occhio per Lenin e quindi per Stalin. Döblin aveva costituito perfino un circolo da lui guidato nel 1931 tra « adepti » che dovevano divulgare il suo pensiero, progressista sì, ma non violentemente rivoluzionario. Ne troviamo traccia nelle lettere in cui in mezzo a nomi illustri quali quello di Bertolt Brecht, Martin Buber, Hermann Walden, il direttore dello « Sturm » scomparso misteriosamente in Russia durante una delle « purghe » staliniane, Albert Ehrenstein, Richard

Dehmel, Wilhelm Lehmann, Ludwig Klages, l'editore Samuel Fischer, Oskar Loerke, il filologo Julius Petersen, René Schickele, Jakob Wassermann, Lion Feuchtwanger, Hermann Kesten, Ferdinand Lion, Iwan Goll, Alma Mahler-Werfel, Theodor Heuss presidente della Repubblica federale di Germania, Johannes R. Becher, con cui si era riconciliato, Reinhold Schneider e molti altri, s'incontrano i nomi meno noti di Viktor Zuckerkandl e Heinz Gollong, che appunto a quel circolo avevano appartenuto. Come avviene spesso, dopo la morte di uno scrittore subentra un periodo di silenzio; a distanza di qualche tempo, che varia da pochi anni a qualche decina, si ha una nuova fortuna dell'autore. Questi due libri sembrano esserne una precisa testimonianza. Gli studiosi non lo avevano dimenticato. Fritz Martini aveva tracciato un sicuro profilo dell'autore in *Deutsche Dichter der Moderne* (Poeti tedeschi del tempo moderno, Erich Schmidt editore, 1969 Berlino, pagg. 325-364); Walter Jens ne aveva parlato nel libretto intitolato *Zueignungen* (Dediche, Piper editore, Monaco 1962: sono undici efficaci profili letterari); Robert Minder gli aveva dedicato 40 pagine nel suo bel volume *Dichter in der Gesellschaft* (Poeti nella società, Insel editore, Francoforte sul Meno, 1966) ma quel che più conta è la testimonianza di gratitudine di Günter Grass (in *Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge*; Sopra il mio maestro Döblin e altri discorsi, LCB, Berlino, 1968). Molti sono gli scrittori tedeschi che hanno imparato qualcosa da Döblin. Questo lo aveva intuito anche lui nel 1932 quando scriveva: « Ho visto che altri avevano il mio successo, per così dire. Ho visto la mia efficacia; non mi copiavano, ma avevano di me un onorato ricordo (mentre altre volte mi sputavano addosso). Questo consola, per così dire » (in *Aufsätze zur Literatur*, cit., pag. 371). Döblin aveva una fantasia sbrigliata, ma coerente che amava elencare i « fatti » ma con un certo humour. Nel suo capolavoro egli usa le tecniche più diverse, dal collage, al dialetto, a quei riassunti che precedono i capitoli, come farà più tardi Brecht per qualche sua opera teatrale, alle parole di gergo, insomma si dimostra uno scrittore esperto, sicuro dei suoi mezzi, capace di man-

tenere una unità in una diversità di espressioni, come poi riuscirà a pochi dei suoi contemporanei. In questo senso egli ha veramente qualcosa da dire a tutti i moderni e la posizione di Grass è perfettamente giustificata. Meno sicuro Döblin era nella sua filosofia che è compendiata nel volume *Unser Dasein*, di cui ho parlato appena uscì, nel 1933, e che termina colle parole *Ende und kein Ende* (Fine e non fine) che sono tipiche della sua arte, perché le conclusioni delle sue novelle e dei suoi romanzi, anche di quello più famoso, erano per così dire sempre « aperte », mai definitive; tanto è vero che egli pensò di continuare la storia della vita di Franz Biberkopf e avrebbe potuto far altrettanto con tutte le sue opere. Certe contraddizioni solo di rado egli si decideva a risolverle. Accenti religiosi si incontrano in tutte le sue opere e nelle lettere non occasionali, spesso. Il suo passaggio dall'Espressionismo al Cattolicesimo non è così illogico come appare a molti. Questo eccezionale scrittore che conobbe la fama per poco tempo e fu respinto da destra e da sinistra merita tutte le nostre simpatie. Ebbe anche una sua poetica più sicura della impostazione filosofica e a cui si attenne praticamente tutta la vita. Speriamo che i due ottimi volumi che abbiamo ricordato in principio servano a diffondere la fama di Döblin, di questo eccezionale medico che ebbe una volta a dichiarare: « Se mi si chiede a quale nazione appartengo dirò: né a quella tedesca, né a quella ebraica, ma ai bambini e ai pazzi » (in *Aufsätze zur Literatur*, cit., pag. 362).

Nuove edizioni di Georg Trakl

Negli anni tra il 1930 e il 1933, non so ben dire quando, capitarono sulle bancarelle dei venditori di libri usati a Firenze una serie di volumi tedeschi, di cui non mi sapevo spiegare le provenienze. Erano spesso nuovi e non capivo perché i librai « regolari » cioè con negozio e vetrina non li avessero presi, anche perché il loro costo era modico. Solo dopo moltissimi anni il mistero mi si chiarì. Erano quasi tutti della casa editrice Kurt Wolff, oggi sono rarissimi. Ma perché proprio a Firenze

e proprio sulle bancarelle? Gli è che l'editore Kurt Wolff in persona aveva fatto a tempo, prima della tempesta, a fuggire dalla Germania con un corredo notevole: un cassone contenente tutte le lettere che nel periodo aureo gli avevano scritto i maggiori autori tedeschi, da Hauptmann, Rilke sino a Heinrich Mann e tutti gli espressionisti, compreso Kafka. Un bagaglio che si trascinò in America ove donò tutto a una fondazione universitaria, come racconta in quel libro di cui ho parlato anche in queste pagine (v. « Approdo Letterario », *Letteratura tedesca*, n. 39 del 1967). Ma insieme a quel prezioso carteggio che doveva essere da lui stesso pubblicato molti anni dopo, si era, con quella previdenza che lo distingueva, portato dietro alcune copie di libri della sua casa editrice, prima che i nazisti le dessero al fuoco. I libri « ufficiali » non avrebbero venduto volentieri opere che risultavano all'indice (fascista) e forse per questo l'editore si fidò di più degli umili venditori di bancarelle, i quali, per la verità, mantennero un segreto d'ufficio ammirabile. Io non riesco a capire come mai tanti libri nuovi tedeschi capitassero sui più diversi tipi di bancarelle. C'era evidentemente chi li forniva. Ora l'editore Kurt Wolff, insieme alla moglie e ad alcuni amici, si era rifugiato in una villa di Lastra a Signa. Di lì periodicamente veniva in città, vendeva i suoi libri per acquistare qualcosa. Onestamente i venditori di bancarelle non mi rivelarono mai il suo nome, per quanto, dal punto di vista politico, si potessero fidare di me, ma forse per timore di concorrenza o altro. Fatto sì è che mi riuscì di avere, con gran sorpresa, e a poco prezzo la prima edizione — tra l'altro — di tutte le poesie di Georg Trakl, un poeta allora da noi pressoché ignorato e non tradotto. Non era un poeta facile. Ci misi parecchi anni per decifrarlo, per così dire. Infine scrissi su di lui un saggio apparso poi con diverse traduzioni di Leone Traverso, mio vecchio amico dei tempi dell'Università. Ida Porena, con una cortezza e una signorilità a cui non sono affatto abituato dai miei illustri colleghi, lo ha ricordato in testa al volume di quelle che si potevano dire allora *tutte* le poesie di Trakl (*Opere poetiche* di G. Trakl con introduzione, testo, e versione di Ida Porena,

Edizione dell'Ateneo di Roma, 1963). Dico sì potevano perché oggi sono uscite una anzi due edizioni nuove che impongono forse un compimento. La casa editrice Otto Müller di Salisburgo che via via nel corso degli anni ha stampato varie edizioni dell'opera di Trakl, che si rifacevano in gran parte a quella di Kurt Wolff, ha il merito di averci dato una edizione storico-critica di tutta l'opera del poeta, in cui sono comprese anche le poche lettere rimaste (*Georg Trakl Dichtungen und Briefe* a cura di Walther Killy e Hans Szklennar, 2 voll. in 8° di circa 800 pagine l'uno). L'opera è degna di apparire accanto a quella di Beissner per Hölderlin, a cui i due curatori fanno del resto esplicito riferimento. Certo a pensare che in vita, all'infuori delle liriche apparse sulle riviste (particolarmente sul « Brenner », di questo straordinario poeta si conoscevano solo due libretti smilzi, vien da stupire a vedere qual era in realtà la mole dell'opera sua, specialmente pensando che egli visse pochissimo, ventisette anni. Eppure la storia letteraria ci dà continui esempi di poeti che maturano in una sola stagione e poi si tacciano, perché sentono di aver detto tutto quel che era loro concesso di dire, come Rimbaud; o di altri che prima di arrivare a piena maturità devono consumare a fatica, conquistandosi parola per parola un nuovo stile, quasi tutta la vita. Quale sorte migliore? Difficile dirlo. Ciascuno giudica secondo i propri intendimenti.

Accanto a questa grandiosa edizione si è accennato che ne è uscita un'altra; ma non presso un'altra casa editrice né diversa. I curatori hanno messo nel primo volume tutti i testi, nel secondo invece tutte le varianti, la documentazione della attuale posizione degli autografi (se in biblioteche pubbliche o private) e tutte quelle indicazioni che in una edizione storico-critica di alto livello sono indispensabili o per lo meno utili. Ora io credo che la gran massa dei lettori — ad eccezione dunque degli specialisti, delle biblioteche, degli Istituti — abbiano tutto da guadagnare da questa edizione « popolare », per così dire perché popolare non è, di un così grande poeta. La spesa è anche modesta: nonostante le « fluttuazioni » e altri scherzi che le librerie combinano in queste occasioni avere in

mano in una edizione che porta tra l'altro il nome di Walter Killy per sole 2000 lire circa (sono un maldestro calcolatore dei cambi ma non dovrei andare lontano dal vero) mi par una fortuna. Almeno per chi crede ancora alla poesia, a questa poesia. Quanto a un giudizio complessivo è inutile che riporti le mie parole di più di trent'anni or sono. Trovarsi dinanzi all'improvviso un poeta con un suo stile, un suo mondo inequivocabile (anche se con molti agganci alla triste realtà del suo tempo) fu una sorpresa consolante e potrebbe apparire oggi una vantazione. Leggo invece con grande piacere in un'opera magistrale che ho ricordato altre volte, cioè nella *Storia della Letteratura tedesca* di Ladislao Mittner (ne è uscito da poco una coppia di volumi che abbracciano il periodo dal 1820 al 1890 e dal 1890 al 1970, prima era uscito il volume dallo stesso titolo che si occupava però del periodo dal 1700 al 1820, Einaudi Torino, 1970). Mittner, come si poteva già sentire nel volumetto laterziano (*L'Espressionismo*, Bari 1964) aveva parlato con evidente senso di svalutazione dell'Espressionismo in generale, senza negare la sua importanza, ma aveva salvato tra i poeti, seppure con un'ombra di dubbio, Trakl.

In questi anni forse, ha ripensato, ha risentito con maggiore intensità la poesia del poeta di Salisburgo se ha potuto scrivere: « Poeta espressionista? Il Trakl migliore è un classico, il solo vero classico della poesia tedesca del Novecento, che con la sua consapevole maturità giunge a formulazioni e soluzioni, da cui gli espressionisti in perpetua, febbrile crisi di crescita, rimasero lontanissimi. Egli è un "classico" alla maniera di Hölderlin; e lo è non per imitazione, ma per effetto della più profonda essenza dell'anima. Dopo Hölderlin soltanto Trakl seppe maturare lentamente un proprio mondo poetico altrettanto coerente, denso e compatto e creare con ciò anche un proprio linguaggio, che può sembrare, come quello di Hölderlin, un cifrario ermetico soltanto perché ogni immagine ed ogni virgola vi è progressivamente approfondita e arricchita, sicché per la comprensione di ogni singola poesia è necessario ripercorrere le varie fasi storiche o almeno ideali di quel processo creativo, che ha percorso il poeta medesimo » (op. cit. tomo III, pag. 1242). Queste parole del maggior germanista italiano ricompensano pienamente l'umile studioso di ogni giorno.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Il Nobel a Pablo Neruda

« Una poesia sfuggita tumultuosamente dal suo cuore, romantica per la esacerbazione del sentimento, espressionista per l'uscita a mo' di eruzione, personalissima per la corsa sboccata della fantasia e per la visione di apocalissi perpetua che la informa ». Così un grande poeta era analizzato da un grande linguista e studioso di poeti, così Pablo Neruda, ora Premio Nobel, visto dal suo amico Amado Alonso. Il libro di Amado Alonso, *Poesia y estilo de Pablo Neruda*, abbraccia soltanto la produzione di Neruda fino alla terza *Residencia nella terra* e per ragioni di tempo, per la morte prematura di Amado Alonso, getta appena uno sguardo

sia all'ultima *Residencia* sia a quel *Canto Generale*. Quest'ultimo, che Amado Alonso aveva ascoltato in parte da Neruda, gli appare di ispirazione grandiosa, e di una potenza immaginativa tale da ricordare gli affreschi di Michelangelo. Benché privo, dunque, dell'esame delle ultime e soprattutto delle molte e ultimissime opere che hanno seguito *Canto Generale* del 1950, lo studio di Amado Alonso rimane a tutt'oggi fondamentale per comprendere l'opera del poeta. Quando Amado Alonso diceva che « l'evoluzione poetica di Pablo Neruda consiste in una progressiva condensazione sentimentale attraverso l'*ensimismamiento* (attraverso, cioè, quell'assorbimento in se stessi, così tipica-

mente spagnolo), un sempre più ostinato ancoraggio nel sentimento, nel profondo di se stessi con un abbandono sempre maggiore delle strutture oggettive», egli tracciava la traiettoria fondamentale di una poesia che si distingue da tutte le altre per la «peculiare visione, nitida e desolata, del mondo e della vita».

Nei tanti esami e giudizi che seguono ora il Premio Nobel, l'intuizione di Amado Alonso sulla profonda tristezza che sottende alla poesia di Neruda rimane, dunque, essenzialmente valida, ancorché si debba tener conto del momento felice e grandioso dell'epica di *Canto Generale*.

L'angoscia di Pablo Neruda ha origini lontane, probabilmente in quell'infanzia, che come ha ricordato uno dei suoi primi critici e primi amici, Pedro Juan Vignale, trascorse nella «profonda solitudine piovosa» di Parral. «Gli occhi del poeta, incessantemente aperti, come se mancasse loro il riposo delle palpebre, vedono la lenta scomposizione di tutto quanto esiste nella rapidità di un gesto istantaneo... vedono lo sforzo suicida di tutte le cose per perdere la loro identità... la caduta di quanto è alto... la cenere del fuoco, l'anarchia vitale e mortale con il suo segreto e terribile governo, il disgelo del mondo, l'angoscia di vedere quanto è vivo morire incessantemente, l'uomo e i suoi affanni, le stelle, le onde, le piante nel movimento organico... l'amore, le macchine... la corrosione di quanto è chimico, lo sfaldamento di quanto è fisico, tutto quel che si muove come espressione di vita ed è già uno stato di morte». Qui è di nuovo Alonso a cogliere il senso di tutta la prima produzione nerudiana, che già contiene una sorta di epica negativa, un'angoscia che facilmente può trasformarsi in rivolta. «Io lavoro di notte, circondato di città, / di pescatori, di vasai, di defunti bruciati / con zafferano e frutta, avvolti in mussolina scarlatta: / sotto il mio balcone quei morti terribili / passarono facendo suonare catene e flauti di rame».

Al centro della vita di Pablo Neruda e di quella sua vocazione proiettata tutta verso l'esterno, verso il mondo e la molteplicità dei paesi e degli esseri, sta l'esperienza della Guerra Civile e delle amicizie dei poeti spagnoli. Non è un caso, infatti,

che dal calore e dalla gioia dell'amicizia distrutta e stroncata dalla guerra esca l'impegno nella lotta sociale, nella collaborazione e nella solidarietà attraverso il dolore, la speranza e il furore. Si pensi alla dolcezza patetica del ricordo di Madrid in *España en el corazón (Spagna nel cuore)*: «Ora vi racconto tutto quel che mi accade. / Vivevo in un quartiere / di Madrid, con campane, / con orologi, con alberi. / Da lì si vedeva / il volto arido di Castiglia / come un oceano di cuoio. / La mia casa era chiamata / la casa dei fiori perché ovunque / scoppiavano gerani: era / una bella casa / con cani e bambini». La dolcezza si capovolge in: «Madrid sola e solenne; luglio t'ha sorpresa / nel pieno della tua allegria di povero alveare: / chiara era la tua strada, chiaro il tuo sogno. / Un nero rancore / di generali, un'onda / di rabbiose sottane / ha franto alle tue ginocchia».

Il nero furore è la linea di spartizione di *España en el corazón*, che separa tutta la poesia antecedente; compresi i due primi volumi di *Residencia en la tierra (Residenza nella terra)* dal terzo volume e dal *Canto Generale*. È ben noto infatti come questa, l'opera più grandiosa di Neruda, sia anche, per la sua stessa vastità e significato, la più disuguale: l'epica gigantesca, destinata ad abbracciare l'intero sviluppo culturale, geografico e storico del Cile, diventa l'esaltazione di tutta l'America, il ritrovamento delle «radici di tutti i cileni» propagantisi sotto la terra per rispuntare poi in altre regioni e forme. La poesia, emozionante in alcuni parti, le più alte, tra cui la rievocazione della genesi precolombiana e del *Macchu Picchu*, in altre si fa discorsiva, e, a momenti, pedestre, per la contraddizione, mai risolta, tra le lotte umane, osservate un tempo, da lontano, con distacco, in quanto parte della «lotta e distruzione essenziale» e il senso storico e rivoluzionario che guida il poeta nelle sue scelte.

E tuttavia sono ancora una volta le immagini-simboli, con i loro riferimenti a fondamentali campi di osservazione (tali la terra, il grano, il sangue, l'acqua o il legno) con un particolare tipo di pensiero e sentimento (quello stesso che percepiva Amado Alonso nella creazione poetica dell'*ensimismamiento*) a dare continuità alla conce-

zione nerudiana. Come un patrimonio familiare, strettamente locale e pur comune all'umanità sofferente, esse si fondono nello stile litanico-oratorio, rivelando ancora una volta quel sostrato di sensibilità dell'America Latina che dà oggi tanti e così vari frutti.

María Teresa León *Memoria de la melancolía*

Una delle donne più vive del nostro tempo vive da molti anni in Italia, in mezzo a noi: celebre nell'*intelligenzia* internazionale, ma forse sconosciuta alla maggior parte degli italiani. È María Teresa León, moglie del poeta Rafael Alberti, ed ha un sorriso che è come l'arcobaleno, nello scintillio rifratto tra il verde degli occhi e il bianco crepitante dei capelli. Nella casa di via Garibaldi, a poca distanza dall'abitazione della Fornarina di Raffaello, María Teresa scrive, traffica, parla, presiede al tè. Il senso del suo sorriso va trovato nel suo ultimo libro: *Memoria de la melancolía*.

Questa, che è l'autobiografia non solo sua e del suo esilio, ma di tanti esili e di tanti esiliati, nasce sotto il segno di una pausa, in quel lungo andare che, per María Teresa e Rafael, ebbe inizio più di trent'anni fa, con la caduta della Repubblica spagnola. «Era giunta alla città decisa a baciare le facciate. ...Anni ed anni senza poterlo fare. Anni ed anni di sentirsi espulsa, rifiutata, ferita, dalle gronde e dai balconi e dai fili delle porte e dalle strade asfaltate, mai sue, mentre tutto sempre sfuggiva... Le era caduta l'anima, l'aveva perduta, la trovò disseminata e rotta... l'ultimo granello di terra spagnola le era caduto dalle scarpe. E non conservava nulla, né i lunghi capelli biondi né gli occhi che brillavano nella libertà della sera né le strade né quelle case dove al bussare ti rispondevano: "Avanti", né la città scivolata da dentro né il contorno di una geografia... Per anni, solamente gli amici ebrei avevano compreso la sua solitudine e ci fu un momento in cui credette di potersi fabbricare un mondo di speranze, tegola per tegola. Poi, sentì che la espellevano dalla società come un oggetto maligno da sotto la pelle di coloro che sono ben sistemati... Partire un'altra

volta?... Per questo, quando apparve la città, sentì desiderio di baciare le facciate e gli angoli e l'asfalto... e avvicinare la sua sete di giustizia all'acqua delle fonti, accarezzare il gatto che passava e trovare il cavo dell'oblio lasciato per lei nelle vie meno affollate. Una patria, Signore, una patria piccola come un cortile o come una fessura in un muro molto solido. Una patria per sostituire quella che mi strapparono dall'anima con uno strappo solo».

Anche nella nuova e temporanea patria, Roma e l'Italia, vige però l'unica legge possibile nell'esilio, «la legge che fa vivere l'uomo in comune, la legge della vita quotidiana, bella verità transitoria». «(Questa legge) ce la portiamo, senza saperlo, appesa ai vestiti, alle spalle, alle dita della mano... siamo uomini e donne obbedienti ad altra legge e ad altra giustizia che nulla abbiamo a che fare con quanto sopraggiunse e si impossessò della nostra casa, dei nostri fiumi, della nostra terra, delle nostre città. Non so se si rendono conto coloro che rimasero lì, o nacquero dopo, di chi siamo noi, gli esuli di Spagna. Siamo l'alba che stanno aspettando. Noi, quelli del paradiso perduto».

Non si tratta di un'autobiografia comune, scritta in ordine cronologico, con la debita insistenza sulle genealogie intellettuali e sociali, tra le migliori di Spagna (María Teresa è, fra l'altro, nipote di Ramón Menéndez Pidal) che generalmente compiaccono la vanità femminile, bensì uno scavare nella profondità della memoria che è tutt'uno con l'anima e la coscienza e, sollecitata, rimanda indietro, soltanto con l'ordine della associazione affettiva, pensieri, immagini, ricordi, il colore delle notti, il sapore dei mattini, nei tanti viaggi, sui tanti treni che portavano in Russia, in Francia, sulle tante navi dirette oltre Oceano, e il tutto tenuto insieme da quella coesione peculiare delle donne che è la domestichezza col quotidiano.

María Teresa, che dice di non ricordare le date, ricorda in realtà tutto. La sua infanzia è una vita protetta, in una città di provincia dall'immensa cattedrale e dalle strade strette, che è Burgos, ma rassomiglia all'Ovicdo del romanziere Clarín. A Burgos, dove il padre è colonnello di un reggi-

mento degli ussari di Borbone, si gioca la prima parte del destino della bambina, la *niña*. Così, a volte, María Teresa chiama se stessa; altre volte si fa chiamare da altri, come risuscitandoli dal passato, col proprio nome. Altre volte ancora passa alla prima persona. Le tre persone si sovrappongono, si accavallano, come gli avvenimenti, i colori, i suoni, i sapori di quegli anni lontani. A Burgos la bambina frequenta le monache del Sacro Cuore, ma dura poco: ha strani pensieri, legge troppo Dumas e Victor Hugo, e viene allontanata da scuola. Tutto in questa vita è precoce, del resto; attraverso la breccia dei Menéndez Pidal, si rovescia su María Teresa il fiume dell'erudizione e della cultura spagnola del tempo. Comincia a scrivere prestissimo, sotto lo pseudonimo dannunziano di Isabel Inghirami, presto scoperto da un giovane professore, Pedro Salinas.

E si sposa poi, ancora nell'infanzia, e a quindici anni e mezzo ha già un bambino che le fa l'effetto di una bambola. Ma il matrimonio è sbagliato e il ricordo sa di cenere: la separazione, la disapprovazione dell'arcivescovo nella città provinciale, infine la malattia quasi mortale del bambino che la fa tornare, disperata, accanto a lui. « Una mattina il bambino malato abbassò le palpebre. Alzò la mano, si cercò il nasino... Sciochino, è qui! E il bambino sorrise... Si era prodotto il miracolo. Non chiamarono nessuno. Appoggiò il suo pianto contro i vetri della finestra. Crede di ricordare che il giardino era pieno di neve, ma ora ricorda tutto così male. Sa soltanto che gli occhi di suo figlio le sorrisero ».

Si diceva che in questo autobiografia c'è di tutto. Ora arriviamo (ma è un modo di dire, perché il pensiero va e viene secondo il riflusso della memoria) all'incontro con Alberti, quando la ragazza e il poeta sono giovani come la Repubblica che ha un inno, « senza parole aggressive » e dà l'impressione di una festa popolare. Antonio Machado saluta la Repubblica con una ronda di primavera: « La primavera è venuta / al braccio di un capitano. / Cantate, ragazzi in coro: / viva

Fermín Galán ». Il poeta e la giovane fuggono nella prima isola della loro vita e al ritorno, nell'agosto 1936, vanno a dormire nel palazzo dei marchesi Spinola, dove si era sistemata l'Unione degli scrittori e degli artisti spagnoli. La guerra di Spagna era ormai cominciata e sono queste, pur fra le tante bellissime pagine della Russia, dell'America Latina, degli incontri con Stalin, con Krusciov, con Gorki, con Neruda, con Picasso e tanti mai altri, certamente le pagine più belle. « Come amavamo quelle strade che difendevamo con i denti! Strade dove i tram circolavano piano per permettere che in alcune di esse scendessero i viaggiatori e poter poi lanciare il veicolo, a tutta velocità, fino alla protezione dell'altra casa. Così ingannavano le granate, perché il fronte era visibile dalle mansarde. Strade che arrivavano al fronte, fronti che permettevano di riposare, ogni tanto, nel letto della casa, quando si usciva con permesso. Strade... piene della grazia madrilegna, protette dal sole, colpite dagli obus, dove non vi erano più colombe né gatti né cani né topi perché trattenevamo la fame con orgoglio, nella convinzione che il mondo ci stava guardando. Ed era vero ». E questo sino alla fine, sino alla salita nell'ultimo *dragón* di Hidalgo de Cisneros, che atterra ad Oran. « Che porta, signora?... Aprii le mani. Niente. Cosicché lei entra senza niente in Francia? Ah, no, signore, porto con me tutta la carta geografica di Spagna ». « *Vous blaguez* ».

Se una legge si può trarre da questa autobiografia, dove i ruoli della donna, *femme de lettres*, madre, regista, scrittrice e compagna, è quella della legge della vita quotidiana, l'unica tollerabile, è l'unica che dia speranza. « Felice il popolo che può recuperare tante volte per sopravvivere. Questo è l'orgoglio dei disgraziati, lo so. Forse pretendiamo l'impossibile, ma continueremo ad andare finché tutto svanisca o si illumini ».

ANGELA BIANCHINI

MARÍA TERESA LEÓN, *Memoria de la melancolía*, E. Losada, 1970, pagine 331.

LETTERATURA AMERICANA

Una riproposta di Poe

Quello di Poe continua davvero a rimanere un caso paradossale per la critica, nel senso che si presenta nei termini di un punto di riferimento sempre postulato come necessario e di frequente — se non costantemente — eluso. Accade anche a noi, significativamente, di ritornarvi per un rinnovato aggiustamento del tiro: in questa sede, alcuni anni or sono per un bilancio sommario; poi per rilevare l'acuta prevegenza di William Carlos Williams, il primo nel Novecento ad affrontare il tema con risolutezza e in sostanza controcorrente. I guasti inferti all'opera di Poe sono certo innumerevoli, segnatamente dalla critica di scuola psicoanalitica; d'altronde, approcci del genere di Williams e, più tardi, dell'ammirevole *Our Cousin Mr. Poe* di Allen Tate appartengono alla categoria della testimonianza di un poeta, a mezza strada tra critica in senso stretto e stimolante appropriazione. Ma si veda, tanto per fare un esempio indicativo nella sua selettività, la raccolta antologica curata nel 1966 da Eric W. Carlson, *The Recognition of Edgar Allan Poe* (Ann Arbor, The University of Michigan Press), che spazia dal saggio di John Neal del 1829 fino a contributi del 1962-'63, e si constaterà quanto lavoro rimanga da fare in profondità sul piano sistematico.

Le *Opere scelte* curate e introdotte da Giorgio Manganelli per la mondadoriana collana dei « Meridiani » appaiono al momento opportuno in quanto suggeriscono una serie di riflessioni non su Poe in generale, giacché non è questo il terreno opportuno, ma sulla situazione critica e sulla lettura di Poe. Istruttiva, sotto questo profilo, ci sembra preliminarmente la scelta stessa. Che cosa si conosce, di Poe, nei paesi di lingua inglese, in Francia, o da noi? La risposta consente di dichiarare subito che si tratta in genere di un repertorio limitato e in linea di massima pressoché fisso. Lasciamo stare il vecchio luogo comune di Poe autore *ante litteram* di racconti polizieschi, che poi non sono polizieschi affatto; dimentichiamo l'immagine di Poe manipolatore di facili orrori;

ebbene, i testi che vengono offerti di volta in volta propongono una dimensione fondamentale monocorde. A parte i testi per così dire d'obbligo, che sono poi i più noti al grande pubblico, le scelte narrative di Poe prescindono dal racconto a struttura saggistica (prima categoria o primo parametro di riduzione) e da quello con una presa immediata sulla realtà contemporanea (secondo parametro). Un'assenza rivelatrice nelle *Opere scelte* curate da Manganelli e sovente nelle antologie italiane di Poe va individuata nel *Colloquy of Monos and Una*, un testo, per la sua lucidità e per il sostegno che offre alla nozione poeica della narrazione breve, assai più qualificante di molti racconti dell'orrore. Se, infatti, il registro fenomenologico conosce un impiego alquanto limitato, l'impianto giustificativo, la retorica di cui molto opportunamente discute Manganelli, prendono corpo in modo illuminante.

Grazie al dialogo Monos-Una si perviene a comprendere nella sua portata reale il rapporto dialettico vita-morte, inteso come paradossale eppure coerente estensione di coordinate artificiosamente chiuse, ribadite dalla nozione razionalistica e meccanicistica contro la quale Poe si trovò in perenne polemica; inoltre, si verifica l'abolizione di ogni equivoco trascendente se non come proiezione di facoltà che si sprigionano nell'individuo — o dall'individuo — e nelle sue relazioni con la natura: in altre parole, un trascendentalismo del mistero, oscuro ma coraggiosamente esplorabile (onde il rimando ovvio a *Gordon Pym*), in contrasto con il trascendentalismo ottimistico e « progressivo » di Emerson. Che, poi, l'attacco di Poe coinvolga ambiguamente, insieme alle verità didattiche, alla persuasione occulta della società industriale in espansione, qui brutalmente chiamata in causa, il principio di democrazia che vorrebbe sottendere, comporta una nuova serie di provocazioni per il critico.

Tutto ciò per quello che riguarda il primo parametro cui accennavamo. Il secondo, esemplarmente introdotto da un racconto assente in pratica da

tutte le antologie di Poe, *The Businessman*, contiene una delle rappresentazioni più lucidamente devastatrici della figura centrale dell'America moderna, e non soltanto di quella. Il grande imprenditore, l'uomo fattosi da sé, per il quale conta soltanto la morale degli affari e che a questo scopo assimila e riplasma la speculazione razionalistica; lo stereotipo frankliniano nel quale un'intera classe e un intero periodo si specchiano e che condizionerà la vita di generazioni anche nella sua capacità di arrivare alle leve del potere, vengono qui sottoposti a un lavoro di dissezione spietato. Parallelamente, lo scrittore giunge a uno dei nodi della crisi dell'intellettuale inghiottito in un simile ferreo sistema, della sua solitudine, della sua riduzione a oggetto, vale a dire alla materia scottante del *Bartleby* melvillianiano o della prefazione di Hawthorne alla *Lettera scarlatta*. Non sembra affatto casuale che il racconto sia seguito, nelle edizioni complete dell'opera di Poe, da *The Man of the Crowd*, uno dei primi, aspri ritratti dell'alienazione.

Un'antologia di Poe dovrà poi fare serenamente il conto con il problema della poesia, ammettendo con franchezza che buona parte delle composizioni in versi di Poe appaiono oggi illeggibili. Converrebbe di conseguenza essere forse più severi nelle scelte, lasciando posto maggiore agli scritti teorici, per cui in queste *Opere* si sarebbero visti con piacere almeno assaggi tratti dai *Marginalia*, insieme alla *Filosofia della composizione* e al *Principio poetico*. Sono appunti che non riteniamo svuotino l'importanza del volume, per molti versi opportuno, ma che in una collana divenuta in breve preziosa, e che annovera lo splendido Pound, a un anno di distanza divenuto un indispensabile strumento di lavoro, pensiamo debbano venir presi in considerazione.

Il discorso introduttivo di Manganelli va al di là della scelta e acquista un peso non indifferente nella insoddisfacente o gracile critica dell'opera di Poe, persino quando egli insegue con eleganza e sottigliezza la sua idea di letteratura quale la conosciamo dai saggi sulla letteratura come menzogna, alle prese comunque con un autore indubbiamente congeniale. La smitizzazione del Poe facile mediatore di effetti, soggettivisticamente inteso a una

sorta di clownesca operazione d'urto nei confronti del lettore, e per converso la sua posizione di accorto e calcolato operatore dall'esterno, vengono chiarite da Manganelli con singolare acume. Scrive Manganelli a proposito di uno dei racconti in apparenza più vistosi e quindi più mercificabili di Poe, *La rovina della casa degli Usher*: «...i due personaggi sono presentati come un sistema tetramente solidale...; ...è a questo punto che la loro condizione deve essere descritta da chi è estraneo al rapporto: le stelle morte hanno i loro cronisti negli astronomi, gli Usher si affidano al letterato, anche al rétoré». E aggiunge molto a proposito: «Il lavoro ironico dunque percorre all'interno tutta la macchina dell'orrore».

La liquidazione del «sentimento» a beneficio dell'«effetto» fornisce un'altra linea di avvicinamento, a patto di intendersi sull'accezione del secondo termine polare, «il senso della tecnica, della retorica», per rammentare l'indicazione di Manganelli. La struttura della narrazione si carica infatti in Poe di una funzione che non è visione, e neppure scioglimento a sorpresa, e infine sfugge all'insidia pedagogica che soffoca spesso l'esito poetico, secondo quanto Manganelli individua giustamente a proposito del *Corvo*. Quando Poe sostiene che si dovrebbe iniziare la composizione di un racconto dalla fine, intende mettere in guardia proprio contro le seduzioni di un tal genere di artificiosa progressione. L'equilibrio del racconto si regge su una retorica che rifugge dalle esplosioni a sorpresa e che applica nel suo interno una logica la quale rifiuta le formulazioni, appunto, razionali o meccanicistiche. *Gordon Pym* sta agli antipodi di *Robinson Crusoe*, degradando o vanificando la morale dell'individuo che si realizza in forza delle sue didattiche virtù di *homo sapiens*. Il «bizzarro», l'«arabesco», e dunque il mistero del profondo, il «mistico», non si esorcizzano, ma si conoscono. Torniamo al dibattito tra Monos e Una, per apprendere che conoscenza non significa necessariamente catastrofe, secondo i canoni del superuomo di Marlowe, bensì deliberata presa di coscienza di realtà non precostituite e addomesticabili. Ecco allora il motivo per cui Poe sceglierà per il protagonista della *Maschera della morte rossa*,

ironicamente, il nome dello shakespeareiano Prospero: nessuna magia serve ad annullare il mistero, salvo che l'esperienza diretta del mistero. La sfida al gratuito sola trascina alla catastrofe, alla morte quale punto finale senza riscatto. Nella conclusione della *Morte rossa* risuona, con ben diversa articolazione tragica, la risata beffarda dell'innominato personaggio di *Tueur sans gages* di Ionesco.

« La sua qualità di memoria metafisica », osserva Manganelli, « fa sì che la visione non tenda alla rivelazione all'inatteso, del nuovo, ma al riconoscimento dell'identico, l'agnizione ». La stessa visione onirica, s'intende, ha un suo posto in questo quadro, che colloca Poe alle origini autentiche della cultura moderna.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA RUSSA

Poesia russa degli anni Sessanta

L'isolamento dalla vita culturale e letteraria del resto d'Europa, da attribuirsi a complesse e molteplici ragioni, è certo una costante della storia russa. Notevolmente affievolita nell'Ottocento, quasi dissoltasi nel gran fermento d'idee e di tendenze dei primi due decenni di questo secolo, questa tradizione di chiusura s'è venuta restaurando dagli anni Trenta in qua e contrassegna ancora oggi in buona misura la cultura sovietica. Scorrendo un libro come *Poesia sovietica degli anni 60* (a cura di Cesare G. De Michelis, Mondadori, maggio 1971), si ha anzi l'impressione che la dimensione del compartimento stagno agisca adesso anche all'interno della stessa letteratura russa o sovietica. Intanto, resta netta la separazione tra i poeti « ufficiali » e quelli « clandestini »; è ben vero che qualcuno, come Okudžava, come l'Achmadulina, pur facendo parte del gruppo dei poeti « autorizzati » (iscritti cioè all'Unione degli scrittori, e ammessi pertanto a pubblicare presso le case editrici di stato), ha avuto in passato qualche contatto con il *samizdat*. Ma si legga da un lato Evtušenko, o Voznesenskij, o Roždestvenskij, e dall'altro uno Chvostenko o un Brodskij, e si percepirà subito lo iato netto, e stilistico e tematico, che al di qua delle differenze individuali ne fa due distinti gruppi. Sembrano, sono due letterature diverse. Non solo, ma solchi profondi corrono anche secondo altre direttrici: se alle spalle di un poeta come Saggir si avverte una tradizione addirittura non-russa (ebraica e media-

tamente veterotestamentaria); se un Kušner, ignorando molta parte della poesia russa moderna, si rifà ai modi lievi e « sentimentali » del settecentista Karamzin, dall'altro lato troviamo i figli, anzi ormai i nipoti di Majakovskij, pressoché ignari a loro volta degli altri grandi eventi che hanno pur fermentato la poesia russa di questo secolo: sembra che tra Majakovskij e la generazione dei Roždestvenskij non ci sian stati un Gumilev, una Achmatova, un Mandel'štam (e non a caso del resto, se tanto è stato fatto dalle preposte autorità per revocare nel non esistito questi e tanti altri autori).

L'antologia di Mondadori (la collana è lo Specchio) ha, tra l'altro, il merito di ristabilire, anzi di stabilire più giuste proporzioni di valore tra tanto diversi rappresentanti di questa recente poesia russa. Se finora il nome più cospicuo tra essi era probabilmente quello dell'ex « arrabbiato » Evtušenko, in virtù anche delle sue molteplici risonanze più di cronaca che propriamente letterarie (è pur recente la notizia di un suo « poetico » intervento in appoggio alle tesi sovietiche nella polemica anticinese), ora il panorama viene ad allargarsi e forse altri nomi gli verranno preposti.

Ampia è la scelta, e abbastanza ben rappresentata la produzione dei singoli autori. Qualche appunto, è vero, si potrebbe anche avanzare nell'un senso e nell'altro. Per esempio, dei due poeti più anziani che aprono l'antologia, Okudžava e Vinokurov (nati rispettivamente nel '24 e nel '25, mentre le date di nascita degli altri otto vanno dal '29 al '40: lo stacco conta), il primo ha esordito piuttosto

tardi, nel '56, e ha conseguito notorietà, soprattutto come *chansonnier*, nel decennio in questione, e di esso è a suo modo protagonista; ma l'altro appartiene semmai, come uno Sluckij, come un Samojlov, a quella generazione detta dei « combattenti », o reduci che siano, già emersa nei primi anni Cinquanta, e la sua inclusione nella silloge potrebbe anche essere discussa. Ma non staremo a far questioni generazionali, visto che lo stesso curatore si è preoccupato di « farsi condizionare il meno possibile dagli schemi ottocenteschi che catalogavano la letteratura russa per decenni ». Così per un poeta come Genrich Saggir sarebbe stato magari utile disporre di una più variata esemplificazione che non sia quella fornita dai suoi *Salmi*; si tratta però di un poeta del « sottosuolo », e si sa quanto sia malagevole procurarsi testi, e testi attendibili, di questa categoria di autori. Ma insomma l'antologia è firmata da un curatore, e riflette i di lui criteri. Criteri che, tutto sommato, ci paiono accettabili e ben realizzati. E vediamo piuttosto che cosa ci offre il libro così com'è.

Una chiave in cui leggere questa raccolta ce la fornisce lo stesso prefatore, cioè il De Michelis, quando scrive che « un discorso per decenni, in poesia, può essere condotto solo sul "caratteristico", non sui "valori" ». Ora, fermo restando che a noi, in definitiva, in poesia interessano comunque più i valori del caratteristico, ci sembra che anche sotto questo riguardo uno spartiacque abbastanza delineato aiuti a discernere questo da quelli. Se il « caratteristico » del decennio in questione, i suoi protagonisti insomma, sono gli arrabbiati-impegnati (e l'accostamento non è contraddittorio, indicando solo evoluzione nel tempo dall'uno all'altro dei due atteggiamenti), allora diciamolo francamente: il loro attivo poetico non pare, alla fine, di gran rilievo. Ma consideriamoli pure nella veste a loro più congeniale, quella del poeta civile: il bilancio risulta ancor più deludente. Trascorsa la bella stagione delle declamazioni in piazza, superati i giovanili tentennamenti, rientrati i prudenti anticonformismi, questi arrabbiati si ri-

trovano, come Evtušenko, a fare i conti con la difficoltà di conciliare la coltivazione del proprio successo e una insistente aspirazione al quieto vivere: « Darò la gloria in cambio del disdoro, / ecco, una sedia nel praesidium, / per un cantuccio al caldo nel fossato, / dove mi assopirei profondamente ». Citiamo da *Scherzo* (p. 171 dell'antologia), del 1967. Giova ricordare che nel gennaio '68 altri poeti o intellettuali, più o meno coetanei del nostro, Ju. Galanskov, A. Ginzburg, A. Dobrovol'skij, V. Laškova, per citare un caso fra i tanti di quel torno di tempo, venivano condannati, per aver redatto una rivista letteraria clandestina, a complessivi 15 anni di carcere. Sempre nel '67, rivolgendosi alla propria ribalta, Evtušenko si giustificava: « Indubbiamente sarà chiaro ai posteri / che io - ahimè - non sono certo l'ideale, / eppure, anche se con rozzezza o tenuità, / col mio canto destavo i buoni sentimenti ». Anche Voznesenskij, come acconciamente osserva il De Michelis, « sembra incarnare... i tratti peculiari della *nouvelle vague* che s'impose all'inizio del decennio in URSS »; ma negli ultimi tempi ha piuttosto accentuato « la propensione per il calembour e il trucco verbale ». Pur dedito a « esperimenti di poesia figurativa » (i famosi *izopy*), non sembra tuttavia aver accantonato una certa concezione dell'esser poeta se, in chiusura del lungo *Dialogo di Jerry poeta di San Francisco*, scandisce: « Nelle risposte non sono ficcati / fato e lacrime. Sta / nella domanda la verità. / I poeti sono domande ». Ma ecco che nel 1970, appena due anni dopo, concludendo un poema, *Longjumeau* (non incluso, questo, nell'antologia), composto e pubblicato per l'occasione del centenario della nascita di Lenin, il medesimo Voznesenskij ha già trovato una più sicura formulazione: « Talvolta siamo in difficoltà. Ma solare, appassionata / arde come viva lampada quella fronte di alabastro. / "Dite, è forse in noi calata la temperatura delle idee?..." / E Lenin risponde. AD OGNUNA DELLE NOSTRE DOMANDE RISPONDE LENIN ».

Senz'altro insistere, ci sembra che questi poeti — dei quali il lettore saprà comunque scoprire anche i momenti più felici — tradiscano non di

rado una sorta di carenza comune, una perdita collettiva verificatasi molto prima del loro esordio. Curata a suo tempo da medici troppo energici, la letteratura russa ha perduto nel corso della cura — e la perdita si fa ancora sentire nei suoi esponenti « caratteristici » — qualcosa che forse era indispensabile al far poesia, qualcosa di simile alla problematicità del bene e del male, al terrore dell'ignoto, al senso della vertigine. E restano al più praticabili due strade: i toni netti e costruttivi della passione civile (quelli, per intendersi, del *Roždestvenskij*), oppure il ripiegamento sulle piccole cose, l'idillio, la garbata autoironia (e sono le graziose speculazioni in minore di un Kušner, o gli ammiccanti narcisismi di un Evtušenko).

Fra gli altri poeti, quelli che meno « caratterizzano » il decennio in oggetto, il discorso dovrebbe farsi partitamente. Genrich Sapgir, poeta ebreo e clandestino, spiega nei *Salmi* un suo aspro e corrucciato talento: i *Salmi* di Sapgir sono forse, di tutta l'antologia, i versi che meglio si valutano pur nella traduzione italiana, data la loro struttura scarsamente articolata e la facile trasponibilità dei richiami biblici.

Il discorso dei valori s'incentra però soprattutto sull'Achmadulina e su Brodskij. La poetessa già moglie di Evtušenko non era ignota in Italia, ma certo la sua ampia presenza in questa antologia contribuirà a far meglio conoscere da noi questa genuina voce poetica. Per esempio si legga (piano) il *Capitolo di poema* dedicato a Pasternak, in cui l'incontro con il grande di Petedelkino è evocato con sospeso incanto, come una magica epifania, con quel magistrale recitativo (« Sbuò improvviso dal rado boschetto... ») inserito a mo' d'intermezzo (ed è un vero peccato che la traduzione abbia inflitto a questo pezzo, così schivo e somnesso, versiciattoli come « piuttosto piccolino, eppure grosso » o, per far rima con « mondo »: « dei nostri corpi trasferì il pondo »).

Della cospicua statura poetica di Iosif Brodskij si mostra ben consapevole lo stesso curatore, il quale con molta proprietà ha individuato la propensione neo-barocca, e, nei momenti più alti, le solenni, polifoniche movenze del giovane poeta

leningradese. Per parte nostra, vogliamo almeno riportare, da *Alla memoria di T. S. Eliot*, un'ottava particolarmente illustrativa del modo di Brodskij: « Non Iddio più; ma il Tempo, il Tempo / a sé lo chiama. E dell'onde giganti / la giovane stirpe, il peso movente / all'orlo estremo della frangia fiorente / leggera innalza. Poi, detto addio, si schianta / sul bordo della terra e, per eccesso di forze, canta. / Sulla terraferma dei giorni, dove noi restiamo / in gennaio, l'insenatura sua avanza ».

Si è già fatto occasionale accenno alla traduzione italiana di questi versi. Ci dispiace dirlo, ma l'opera dei tre traduttori lascia a desiderare. È arcinoto quanto difficile sia tradurre poesia, e quanto precari per natura di cose ne siano i risultati; né è questo il luogo per riprendere la tanto vessata questione. Ma qui si tratta di ben altro. Intanto, nello sforzo di adeguarsi, quando potevano, al metro e alla rima russi, i traduttori hanno troppo spesso disinvoltamente stravolto il senso dell'originale. Ma sarebbe ancora poco. Il fatto è che non si contano i banali equivoci di lessico (a p. 75 un certo verbo che significa « esser roseo » è stato scambiato per un altro, un poco simile, che vuol dire invece « star spalancato »; a p. 109 una parola che vuol dire « caldaia » è stata resa con « caldana », ecc.), né son rare le manipolazioni del tutto arbitrarie (come a p. 341, dove *svjatye umalyšennye*, lett. « santi mentecatti », vien tradotto « Beati i poveri di spirito », quando ci voleva poco per verificare che nella vulgata russa le celebri parole di Mt. V, 3 suonano ben diversamente). Il colmo viene quando, nel *Sospettoso* di Chvostenko, a p. 328, l'espressione *Svjataja morda milicionera* (« Santo muso del miliziano » o giù di lì), viene reso con « Santa è la ghigna del miliardario ». Resta solo da congetturare che le versioni siano state condotte su testi diversi da quelli a fronte pubblicati.

A parte ciò (ma certo non è poco), il volume si raccomanda e per l'accorto inquadramento critico del De Michelis e per la gamma di personalità poetiche, alcune nuove, alcune di sicuro valore, che vengono rese accessibili al lettore italiano.

L'epoca e i lupi.
Le memorie di Nadežda Jakovlevna
Mandel'stam

Inedito in patria, Osip Emil'evič Mandel'stam emerge tuttavia in questi anni come uno dei massimi poeti russi del nostro secolo. Era nato a Varsavia, nel 1891, da famiglia ebraica. La sua generazione è dunque quella di Pasternak e della Achmatova. Partito, come quest'ultima, dall'esperienza simbolista, venne in seguito sviluppando un suo linguaggio poetico che è parso a molti classicheggiante, « latino », apparentato alle forme dell'architettura. « Poeta per poeti » lo definisce il Lo Gatto, riferendosi al suo stile spesso ermetico e intriso di implicazioni culturali. L'epilogo tragico della sua vita porta il segno del tempo in cui visse: arrestato nel 1934 per aver letto in una cerchia di amici dei versi compromettenti su Stalin, subì allora solo una condanna al confino, grazie a uno di quei gesti di clemenza verso gli intellettuali di cui talvolta si compiaceva il dittatore georgiano (un episodio simile figura, come è noto, anche nella biografia di Bulgakov). Ma, sopraggiunta l'epoca delle « purghe », anche lui fu travolto: morì nel 1938 in un lager siberiano. Si sono invece salvate in gran parte le sue opere, prima dalle persecuzioni e dalle confische, poi dalle manipolazioni che inevitabilmente comporta la diffusione manoscritta, consueta in Russia per gli autori rifiutati dall'editoria ufficiale. Ciò si deve soprattutto alla vedova, Nadežda Jakovlevna, che vive ancora a Mosca. Riuscendo a preservare dal duplice, seppur diverso, pericolo un grande retaggio poetico, questa donna coraggiosa ha acquisito perenne merito nella storia della letteratura russa. Le sue « memorie », anch'esse inedite in URSS, sono ora pubblicate in italiano (dopo l'edizione americana del 1970) da Mondadori, nella traduzione di Giorgio Kraiski e con una breve introduzione di Clarence Brown. Assai utili le note informative aggiunte dal traduttore; un poco fantasioso il titolo, *L'epoca e i lupi*, cui l'editore nostrano è stato forse indotto dal fatto evidente che queste memorie non sono propriamente tali. Di sé l'autrice parla poco, e solo in quanto la sua vita fu tutt'una con quella del

marito. Né ha inteso scrivere, Nadežda Jakovlevna, una biografia del poeta. Materia del libro è il resoconto dei pochi anni trascorsi tra il primo arresto e la morte di Mandel'stam. Un resoconto denso di avvenimenti, mosso da continue digressioni, folto di personaggi diversamente celebri, come la Achmatova, che al poeta fu legata da profonda amicizia, come Bucharin, che ne fu, fin quando poté, benevolo protettore, come Pasternak, Erenburg e tanti altri. Ma, al di là degli eventi e dei personaggi, l'evocazione dell'autrice mette a fuoco ciò che più conta, per noi, nella vita di un poeta: il suo far poesia. Così Nadežda Jakovlevna dà opportunamente risalto alle occasioni in cui certe poesie furono concepite, registra i temi, le parole-chiave, rivela episodi anche minimi, oggi essenziali per l'interpretazione di un verso o un'immagine. Significativo un passo come il seguente: « Non mi sono completamente chiare le parole di Osip Emil'evič, nel *Viaggio in Armenia*: " Nel mondo, un albero è un avvenimento clamoroso, come una freccia, e non un noioso barbuto sviluppo ". ...Comunque, Mandel'stam distingueva due specie di fenomeni: una serie positiva e una negativa. A quella positiva si riferiscono la tempesta, l'avvenimento, la formazione dei cristalli. Egli applicava questi concetti anche alla storia e all'arte, e persino alla formazione del carattere umano. La serie negativa era costituita da tutte le forme di movimento meccanico: quello della lancetta dell'orologio, lo sviluppo, il progresso. Vi si può aggiungere il succedersi delle inquadrature cinematografiche, che nel *Discorso su Dante* Osip paragona a una " metamorfosi da tenia ". In questo paragone c'è un attacco alla magnificenza logica di un Eizenštejn, tanto di moda ai giorni nostri, un attacco alle sue bellezze meccaniche. Per Mandel'stam un movimento del genere equivaleva all'immobilità, al buddismo, inteso alla Vladimir Solov'ëv, all' " avanzare delle orde barbariche ". Proprio per questo egli definì buddista la Mosca del suo tempo: " Sono tornato, no, mi han fatto tornare nella Mosca buddista " ». Un'ampia scelta di versi di Mandel'stam verrà presto pubblicata presso lo stesso editore: allora, accostandosi direttamente al poeta, converrà riprendere in mano *L'epoca e i lupi*

come illuminante guida alla lettura dei suoi splendidi, ma non sempre facili versi. Intanto, però, questa testimonianza di prima mano sull'opera e la vita di un grande poeta è da leggersi, in più ampia prospettiva, come un vivido documento degli anni più oscuri e spietati di tutta la storia russa. Vi trovano eco i contrasti, le angosce, le grandezze e le abiezioni, tutta l'atmosfera della società sovietica degli anni Trenta. E riaffiorano a tratti in queste pagine, nella rievocazione del pensiero di Mandel'stam o nelle riflessioni della stessa autrice, i grandi motivi della tradizione culturale russa. Come in queste parole, che in qualche modo ci ricordano Dostoevskij e il messianismo degli slavofili: « Quel che abbiamo passato servirà a tenere lontani per molto tempo gli uomini da tutte quelle teorie, a prima vista seducenti, che affermano che il fine

giustifica i mezzi... Mandel'stam mi ha abituata a pensare alla storia come al banco di prova del bene e del male. Noi abbiamo già sperimentato le vie scelte dal male; non credo che torneremo indietro... Tutto ciò è stato possibile perché probabilmente questi valori si fondavano solo sull'esaltazione dell'intelletto umano: penso che oggi debbano ricevere un fondamento migliore. Senza volerlo oggi stiamo riesaminando la nostra esperienza, vediamo tutti gli errori e i crimini del passato, dissacrando quelli che sono stati i suoi miti. Un tempo la Russia ha salvato la cultura cristiana dai tartari, ora l'ha salvata dal razionalismo e dalle sue atroci conseguenze, e questo le è costato grandi sacrifici: come potrei pensare che siano stati inutili? ».

ANTON MARIA RAFFO

STORIA E CULTURA

Il Giovanni Giolitti di Nino Valeri

La storiografia italiana, è risaputo, non ha mai dimostrato entusiasmi eccessivi per il genere biografico. E tuttavia, in tempi recenti, ed oltre al sistematico lavoro di scavo e di sistemazione intrapreso da Franco Venturi su protagonisti e comprimari della vicenda politica ed intellettuale del nostro Settecento, sono venuti comparando i primi volumi di opere di vasto respiro, sostanziate di nutrita erudizione e di solido impianto analitico, che hanno pur contribuito a rendere più variegato, e più ricco, il panorama. Ci si riferisce ai tre tomi dedicati da Renzo De Felice a Mussolini, al massiccio volume laterziano di Rosario Romeo sulla giovinezza di Cavour, alla spessa introduzione di Ernesto Ragionieri per il primo volume delle *Opere* di Palmiro Togliatti. Né si può dimenticare che proprio la collana nella quale è ospitato il volume di cui si parla, « La vita sociale della nuova Italia » diretta per conto della UTET per l'appunto da Nino Valeri e pervenuta con questo *Giolitti* al

suo 19° numero, venne concepita circa dieci anni orsono, e lungo tali direttrici si è poi costantemente mossa « ...per documentare la storia della nostra società nazionale a partire dal compimento dell'Unità attraverso le biografie di personaggi scelti fra i più rappresentativi in ogni campo della civiltà... ».

Valeri — e la frase or ora citata è probabilmente da attribuirgli — può essere considerato fra i nostri storici di più solida ed articolata formazione come uno dei maggiormente sensibili ad impostazioni siffatte: se non altro perché questa di Giolitti rappresenta la sua terza fatica biografica seguendo quelle, ormai abbastanza lontane, riguardanti Facino Cane e Pietro Verri. D'altra parte, dopo una rassegna di studi giolittiani pubblicata nel 1951, egli fu l'editore, antepoendovi un lungo, importante saggio, dei *Discorsi extraparlamentari* dell'uomo politico di Mondovì e l'autore di un prezioso libretto, *Da Giolitti a Mussolini* (che uscì nel 1956 e venne poi riedito nel 1967 con ritocchi ed aggiornamenti). Un suo lavoro intorno alla vita ed all'azione politica di Giolitti così, tutto

può aver costituito fuorché una sorpresa per chi seguiva e segue con una qualche attenzione le cronache, non sempre sgradevoli, degli studi di storia in questo paese.

Esteriormente l'opera di Valeri presenta i caratteri di una narrazione diluita e sommessa che segue la tormentata parabola giolittiana dalle prime esperienze nella pubblica amministrazione sino alla fine della milizia politica. Si ingannerebbe però chi non vedesse in tale scelta qualcosa di più e di diverso da una tecnica, da un modulo espositivo particolarmente congeniale all'Autore anche se, si badi bene, ciò non pare pregio da trascurarsi, essendo vero in più di un caso che scrivere « semplice » e « piano » riesce più arduo del suo contrario e presuppone per l'appunto una conoscenza, e una padronanza, dell'argomento, ben altrimenti consistente, penetrante e di estrema duttilità. In realtà, come appare con la massima evidenza ad una lettura non distratta, il saggio di Valeri è assai di più che non il racconto scorrevole, puntuale ed informato della vita del personaggio Giolitti, magari ispirato e sorretto da precedenti, personali sondaggi e conclusioni. Perché, se non è difficile avvertire una evidente e pur plausibile continuità di impostazione e di giudizio (« l'empirismo » ed il « buon senso » dell'Uomo, la sua capacità di intendere il percorso « lungo il quale la società italiana doveva muovere per trovarsi sulla linea di sviluppo storico delle forze in movimento... ») nella trama finemente intessuta ed organizzata di fatti, notizie, citazioni e richiami, altrettanto facile risulta cogliervi una positiva, serena attenzione verso contributi e studi ben diversamente ispirati e verso opinioni critiche rivolte, anche in maniera esplicita, alla sua introduzione ai *Discorsi extraparlamentari*. Penso per esempio e indicativamente ad una attenta rassegna di Franco De Felice — che Valeri mostra esplicitamente di apprezzare, relativa a quella che in maniera troppo semplificata viene definita « l'età giolittiana » — nella quale si svolgeva un discorso volto a prospettare la necessità di indagini non solo più accurate ma anche ed in primo luogo diversamente orientate sul primo quindicennio del nostro secolo, di indagini insomma nelle quali la comprensione del « sistema »

non fosse subordinata alla comprensione dell'uomo Giolitti.

Da questo complesso quanto fecondo e personissimo impegno è venuto fuori un libro che, proponibile senza difficoltà veruna ad un pubblico di lettori aperti alle questioni della storia politica e civile del paese, segna al tempo medesimo un punto di riferimento non eludibile anche da parte di quegli studiosi che vorranno d'ora in poi cimentarsi — com'è augurabile che accada con sempre crescente sistematicità e sensibilità problematica — nella ricerca e nella riflessione su un periodo per molti versi cruciale nella formazione dell'Italia contemporanea. Un libro vivo, insomma, di uno storico vivo ed avvertito.

Popolo e movimenti popolari nell'Italia del '300 e '400 di Victor Rutenburg

Carlo Cipolla, uno di quegli storici della seconda metà dell'800 ai quali il Croce rimproverò, cordiale ed acido ad un tempo, imperdonabili *peccata philologiae*, affermò nella sua *Storia delle Signorie italiane* che il fiorentino tumulto dei Ciompi doveva ritenersi nient'altro che « un fatto isolato ».

Il pregio essenziale di questo lavoro del Rutenburg, accreditato storico di Leningrado, non nuovo allo studio del tardo Medio Evo italiano — sono oltre 30 anni che se ne occupa — consiste a nostro avviso nel radicale ribaltamento di una impostazione del genere. Già le prime righe della sua introduzione sono, in tal senso, inequivocabili. Leggiamole insieme: « ...Il xiv e gli inizi del xv secolo sono tempi di grandi sommosse contadine e cittadine. Già al principio del '300 era scoppiato nel Nord dell'Italia il primo di questi movimenti popolari: la rivolta di Dolcino. Nella seconda metà del secolo i fuochi delle *jacqueries* illuminano l'Europa feudale; in Inghilterra, per la prima volta nella storia, un'armata contadina occupa la capitale; i contadini dell'Italia settentrionale che si erano ribellati, i *tuchini*, costringono il duca di Savoia a sottoscrivere un compromesso. Nello stesso periodo si hanno importanti movimenti cittadini quali la sommossa di Etienne Marcel a

Parigi, dei Ciompi a Firenze, dei tessitori a Gand e a Bruges, degli *Zeloti* a Salonicco, e — aggiungerà più avanti — l'insorgenza dei lavoranti della lana a Perugia e la cosiddetta "sommossa del Bruco" a Siena, che precedono di poco il moto fiorentino. Un tale violento acutizzarsi della lotta di classe — conclude il Rutenburg — si spiega con i mutamenti profondi che si stavano verificando nell'intimo dell'economia europea, la quale, in quel tempo, già recava in sé gli elementi fondamentali per la disgregazione dell'edificio feudale... ».

Questo è insomma il quadro di riferimento del volume al cui centro campeggia, d'altronde non esaurendolo, il tumulto dei Ciompi che il Rutenburg ricostruisce con acribia, quasi con puntiglio diremmo, seguendo passo passo i fatti di quella drammaticissima estate fiorentina del 1378: erano passati poco più di 30 anni dalla « peste nera » e dai grandi fallimenti dei Bardi e dei Peruzzi, Boccaccio era morto tre anni prima, la città si trovava in lotta con il papa allorché, come si trova scritto: « ...Fu in Firenze un gran rumore in giugno per modo che tutto il popolo trasse all'armi... ». La guerra contro Roma aveva rotto l'incerto equilibrio di potere che trovava la sua espressione in parte guelfa, fra i grandi (nobiltà feudale) ed il popolo grasso (arti maggiori). I primi parteggiavano per il papa, i secondi volevano la guerra ad oltranza. Entrambi miravano in ultimo a stabilire la propria supremazia sulla città. Il 22 scoppiò la sommossa armata. Le milizie corporative e, fatto determinante, il popolo minuto, la « mala gente », ossia la massa di lavoratori senza proprietà veruna, privi di ogni diritto ed esclusi dalle arti, i « Ciompi », insomma, si dettero ad assaltare ed incendiare le case dei grandi: il popolo grasso che aveva ispirato il moto anche mercé l'accorta politica di Salvestro de' Medici, poteva cantare vittoria. « ...Ma la grande, quando è mossa — annotò Ser Nofri di Ser Pietro delle Riforma-

gioni — ispesse volte non ristà a posta di chi la move... »: neppure un mese dopo « la mala gente » — e con essa le arti minori ed i « membri minuti » del e maggiori — occupava il Palazzo del Podestà e quello dei Priori. Michele di Lando era nominato gonfaloniere — poi tradirà i suoi, ma Rutenburg è del parere che già prima egli fosse nelle mani del popolo grasso. Vennero subito costituite tre nuove arti, ed una di esse fu quella dei Ciompi; si ripudiò il debito pubblico; fu varata una imposta progressiva. Il « popolo di Dio » aveva realizzato il sogno del suo martire, Ciuto Brandini, giustiziato nel 1345. Il 31 agosto quel sogno era già finito. Gli intrighi degli spodestati, l'incertezza politica dei nuovi capi, l'inatteso voltafaccia di Michele di Lando, la difficoltà a mantenere unito uno schieramento eterogeneo tanto poterono.

500 anni più tardi, come risulta dagli appunti conservati in un archivio di Mosca, Karl Marx trascrisse dalla *Storia della Repubblica di Firenze* di Gino Capponi, attentamente studiata, il seguente brano: « ...Col tanto ampliarsi delle industrie già il capitale era ogni cosa, e la ricchezza imprimeva il moto a una gran macchina di lavoro, della quale erano gli operanti come pezzi che non avevano vita politica di per sé. In questo secolo xv le Arti maggiori e le minori e i loro Consoli e le Capititudini già nei congegni della Repubblica erano fatte un nome vano; più non v'erano altro che ricchi e poveri... ». Segno indubbio di quella « disgregazione del mondo feudale » della quale parla il Rutenburg, ma anche anticipazione realistica di un futuro lontanissimo che né i « preproletari » di Camaldoli e di S. Frediano, di S. Pier Maggiore e di S. Niccolò, migliaia in una città di circa 50.000 abitanti, né i loro padroni e nemici — protagonisti di quelle vicende — erano in grado di immaginare, e che si verrà poi svolgendo in terre lontanissime dalla loro Firenze.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

La mostra di Dürer a Norimberga

Durante l'estate a Norimberga una grande mostra è stata il punto centrale delle manifestazioni che, in tutta Europa, hanno commemorato l'anno düreriano. Basata su un perfetto rigore scientifico e tendente a ricomporre il tessuto storico in cui si sviluppa l'arte nuovissima di Dürer con le indicazioni più precise dei precedenti formali e culturali, la mostra faceva giustamente largo spazio alla parte grafica dell'opera düreriana, esaurandone praticamente la ricognizione, cosicché la presenza ridotta, nel confronto, delle opere di pittura veniva quasi ad assumere un valore critico. Grande pittore, non è dubbio, Dürer; ma di fronte alla profondità di quel cosmo chiuso e ricchissimo che è la sua opera grafica non sembra che la pittura possa allargarne di molto i confini.

Così dalla mostra risultava nel modo più chiaro tutta l'estensione dell'artista come fondatore dell'arte tedesca. Dürer con la sua opera dà immagine concreta e definitiva allo spirito tedesco, e non soltanto raggiunge un culmine da cui quell'arte prende un grandioso inizio, ma in essa ne contiene già tutto lo svolgimento successivo fino ai nostri giorni. Questo è vera fondazione e spiega perché quest'uomo appassionato e doloroso, che visse tra il Quattrocento e il Cinquecento, è diventato, alla stregua di pochi altri, il genio simbolico di un popolo. Perché Dürer compie una immane impresa: raccoglie e riassume tutta la cultura e lo spirito medioevale e spalanca una grande apertura, un drammatico flusso verso il romanticismo. Di fronte a tale impresa non c'è nulla che più emozioni di leggere una dichiarazione del suo diario: « La menzogna è nella nostra intelligenza, e l'oscurità è così fermamente radicata nella nostra mente che anche la nostra affannosa ricerca fallirà ».

Infatti, come si vede, Dürer non è un uomo rinascimentale. E i due viaggi in Italia, paralleli del resto e simili di significato, al viaggio nei Paesi Bassi, non dimostrano affatto la sua dipendenza ideologica dal Rinascimento italiano; anche

il modo di concepire la prospettiva, come un segreto di cui dover cercare e scoprire la chiave, ha poco a che fare con la chiarezza ideale e intellettuale in cui essa si costituiva negli artisti italiani, e si accorda invece con la ricerca alchimistica, che era senza dubbio uno dei centri dell'attività di Dürer.

Che Dürer fosse un grande alchimista, come ha sostenuto Calvesi partendo da una nuova interpretazione della « Melancolia », non mi sembra dubbio; era anche un grande naturalista, nel senso originario, pre-scientifico, di ricercatore e studioso dei fenomeni naturali e delle leggi che li governano. Fissava il suo occhio acuto, discriminatore e allucinato, su ogni particolare, dai fili d'erba contenuti in una piccola zolla ai peli di una lepre, dalle chele di un granchio ai capelli dorati di una donna, dai cavalli all'uomo, catalogava ogni cosa, disegnava le pieghe di un cuscino e la testa di un leone, correva a una costa lontana dove s'era arenata una balena, o in un prossimo villaggio dove era nata una scrofa con otto gambe, doveva nutrire ogni giorno la sua insaziabile curiosità, scambiava una serie stupenda delle sue incisioni con una raccolta di conchiglie rare.

Trasferiva poi i fenomeni molteplici della realtà sul foglio bianco, sul blocco di legno, o sulla lastra di metallo; e così compiva il processo di sublimazione dalla materia all'opera; la ricerca alchemica diventava tutt'uno con la ricerca artistica; il suo cammino era verso il centro di un mistero insondabile e inconoscibile; « che cosa sia la bellezza assoluta, io non lo so » diceva. Ma lungo questa via che conduceva alla realtà si annidavano le oscure spire del pensiero simbolico, per cui un oggetto non è mai solo se stesso, ma è il segno, il simbolo di qualcosa d'altro o addirittura di molte altre cose in una volta, secondo un processo di sovradeterminazione.

« Dürer », scrive Panofsky, « concepiva la realtà come qualcosa di infinitamente enigmatico, che conteneva una sorta di segreto che doveva essere "estratto". Secondo la sua concezione la verità

era "nascosta" o, con espressione più significativa, "seppellita" nella natura ».

Su queste basi l'opera di Dürer è cresciuta in una grandiosa unità, presenta cioè i moltiplicati aspetti di una unificazione spirituale, per cui ogni sua esperienza era sempre la stessa; ma all'interno di questa sfera uniforme si agitava l'unione contrastante dei principi diversi: tra il reale e l'immaginario, tra il quotidiano e il fantastico, tra la lettera e lo spirito, tra l'oggetto come cosa in sé e l'oggetto come simbolo, tra chiarezza e mistero, si istituiva un rapporto dialettico che, stabilendo l'unione dei contrari, determinava la perfezione inquietante dell'opera, e da questo grande iniziatore passava poi a scorrere lungo tutta la tradizione dell'arte tedesca.

La mostra di Burri a Torino

« Le parole non significano niente per me; esse parlano intorno alla pittura » ha dichiarato Burri nel 1954; le parole cioè non parlano dentro, al centro, della pittura, nel profondo degli spessori, esse volteggiano sulla superficie di quella massa omogenea e chiusa che è l'opera, come uccelli ciechi, disorientati, privi della necessaria forza di penetrazione. Era un modo per Burri di negare il discorso critico e chiedere che l'opera fosse lasciata, come « presenza irriducibile » e insondabile, a parlare da sola.

Ma un discorso è pur necessario, fa parte del nostro modo di accostarci all'opera, di istituire con lei dei rapporti; tanto più che la Mostra di Burri che si è vista alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, se da un lato, per la perfezione con cui è articolata e disposta e la presenza di opere assolute e fondamentali, blocca lo spettatore e lo costringe di colpo a una muta contemplazione, dall'altro, e in un tempo successivo, provoca il sorgere fitto e intricato di pensieri, di intenzioni critiche, di tentativi di chiarimento, cioè di parole.

Proprio l'opera di Burri infatti, che per la sua natura sfugge a una precisa definizione del significato, ha suscitato lunghi discorsi, intesi a decifrare l'immagine, a trovarvi il corrispettivo esistenziale, l'altro polo della metafora; così si è

parlato di ferite, di crateri, di carne viva, di orizzonti, di soli, di suture chirurgiche, ecc.; quasi sempre poi ci si è riferiti alla simbologia di una condizione umana drammatica e ferocemente destituita.

E certo tutto questo sembra esserci nella pittura di Burri, e anche nell'altro, poiché l'ambiguità dell'immagine non è mai del tutto esaurita; ma di fronte al fascino violento, misterioso e inesaurito che ognuna di queste opere emana bisogna porsi in una forma di recezione intellettuale un po' diversa e intendere subito che l'elemento fondamentale che esse esibiscono, cioè la materia, non ha intenti allusivi o simbolici, ma trova il suo fine in se stessa; essa appunto presenta come sua caratteristica ciò che alcuni linguisti chiamano « l'autotelismo dei materiali », cioè una completa autonomia, un rimandare solo a sé; Jakobson scrive che « la pittura è messa in forma del materiale visivo a valore autonomo ».

Accettare questa posizione può essere a prima vista tanto più difficile per l'opera di Burri, quanto più in essa la materia sembra abbandonata alla sua corporeità più esteriore, alla sua inerzia bruta. Ma si tratta di una illusione superficiale; la materia subisce invece, durante la sua messa in opera, una totale trasformazione: essa cambia la sua natura, muta la sua essenza, dal mondo fisico passa al mondo spirituale, diventa da inerte morale, trasforma la sua spoglia in verità: essa non raffigura niente, cioè non offre nessuna « figura », perché il suo fine è in se stessa, al di fuori di ogni simbolo o metafora; nel cammino dalla sua brutalità alla sua sublimità si carica di quegli elementi che la rendono se stessa in profondo, cioè se stessa come poesia, se stessa come immagine del mondo. Questo processo, che per Jakobson è tipico soprattutto del linguaggio poetico, nell'opera di Burri, a superare appena la superficie, si mostra con evidenza e si può quindi considerare come una delle ragioni del suo fascino e della sua misteriosa presenza.

Andiamo avanti nel discorso sulla materia: proprio considerandola nella sua continua variabilità (il successivo cambiamento dei materiali, sacco, legno, ferro, plastica, ecc.) e in quella sua

avventura di darsi come materia per venire immediatamente annullata nell'immagine, possiamo raggiungere il senso profondo dell'opera di Burri, che è di svolgersi come una grandiosa immaginazione della materia.

Tentiamo un'interpretazione che quest'opera, come si è presentata finora, sembra agevolare: immaginazione della materia vuol dire movimento fantastico e creativo sulla base dei quattro elementi materiali primari; si trapassa così dalla materia pittorica alla materia naturale o cosmica, poiché quella è diventata immagine, cioè sublimazione, di questa. Ammettendo che « i sacchi » corrispondono alla terra, « le combustioni » al fuoco, « le plastiche » all'acqua e le bianche distese luminose degli ultimi quadri all'aria, potremo dare un nuovo senso a queste immagini, seguirle nel loro pas-

saggio da un elemento all'altro e nella ricchezza di combinazioni tra più elementi e avremo una indicazione delle radici cosmiche di quest'opera; ci saremo così ancora un po' inoltrati nel chiarimento della fascinazione istintiva che essa esercita e dell'ambivalenza che in essa si crea tra assolutezza e materialità dell'immagine.

Così l'opera di Burri, pur nel variare degli episodi, trova un fondamento che la mantiene stretta nella logica unitaria del suo percorso; come appare molto bene dalla Mostra di Torino, in cui la scelta rigorosa delle opere rende conto, nello stesso tempo, delle due cose apparentemente contrastanti, cioè del massimo di escursione agli estremi, nell'ambito di un solo concetto omogeneo e circolare, di un'unica immaginazione.

ROBERTO TASSI

TEATRO

I due *Macbeth* a Verona

A Verona, quest'estate, mentre all'Arena davano il *Macbeth* di Verdi, al Teatro Romano davano quello di Shakespeare. C'è stata pure una tavola rotonda sui due *Macbeth*, dalla quale è risultato, a quanto pare, che tra essi non c'è alcuna affinità. Pure, a me sembra che qualche affinità ci sia, e profonda. C'è una cosa, per esempio, che è tipica di Shakespeare e che Verdi recepisce con destrezza, ed è l'azione di un personaggio resa esplicita da un altro personaggio che sulla scena quell'azione vede e descrive: guarda, nell'*Amleto*, Laerte che descrive uno per uno tutti i movimenti della sorella impazzita; guarda, nel *Macbeth*, il dottore e la dama di compagnia che seguono Lady Macbeth nel sonnambulismo e ne denunciano atti e parole. Sono scene tipiche, s'è detto, in Shakespeare le quali tecnicamente ci additano la elaborazione che il Drammaturgo fece del cosiddetto racconto indiretto (di quel racconto, cioè, che un personaggio fa di un'azione avvenuta) commutandolo in quello che poi s'è chiamato « teatro nel teatro ».

Il racconto indiretto concerneva un'azione già avvenuta: il racconto del sonnambulismo di Lady Macbeth — che, come il racconto indiretto, ha la funzione di portare ad un « riconoscimento » della realtà — concerne invece un'azione in atto, che l'attore compie senza sapere d'essere visto, al cospetto di altri attori che, pur mutandosi in spettatori, restano tuttavia attori. Tanto è vero che restano attori, che — come negli esempi addotti — non capiscono il senso di ciò che vedono; lo riferiscono soltanto. Laerte non capisce ciò che dice e che fa Ofelia; il dottore e la dama di compagnia non capiscono alla prima ciò che fa e che dice Lady Macbeth; e non lo capiscono proprio per una inclinazione psicologica, perché amano la persona che vedono e al tempo stesso sono estranei agli intrighi della vicenda. Ed ecco perché ho detto che Verdi recepisce con destrezza queste innovazioni del teatro di Shakespeare: perché, raccogliendo le motivazioni liriche delle azioni e delle reazioni (concernenti le une e le altre attori ben presenti e attivi sulla scena), può far cantare contemporaneamente, concertandole

fra di loro, voci affatto autonome e indipendenti: nel che — si sa bene — egli è maestro. Nessun musicista, al pari di lui, riesce a concertare con tanta intensità, intrecciandone il canto dal profondo delle rispettive ansie segrete, voci tra di loro indipendenti. Tant'è che, giusto in questa scena del sonnambulismo, il *Macbeth* di Verdi all'Arena a me è parso più shakespeariano dello shakespeariano *Macbeth* al Teatro Romano.

Ma parliamo ora di questo. Regia di Franco Enriques, su ottime scene di Luzzati, il quale s'è valso astutamente di gran parte dello scenario naturale del Teatro Romano. Primi attori: Glauco Mauri e Valeria Moriconi.

Ebbene sì, quanto s'è ora detto sulla scena del sonnambulismo e sui verdiani concertati di voci può servirci forse da chiave per capire questa regia di Enriques. (Restiamo sempre sul tema dei concertati, ma che si fanno qui più profondi: diventano inestricabili nodi d'anime).

Se Shakespeare può trasformare la tecnica del racconto indiretto in quella del teatro-nel-teatro, è *pour cause*. Perché effettivamente s'è in lui trasformata l'idea del teatro. Il rapporto tra attore e spettatore (gli attori di solito tutti di qua, sul palcoscenico; gli spettatori tutti di là, in platea), rapporto che è fondamentale in teatro, s'è trasferito, nel teatro di Shakespeare, non solo sulla scena (anche in Grecia è avvenuto questo: basterebbe pensare al *parodos* del coro, spettatore collettivo che non solo vede, ma prevede e condanna), ma addirittura nel seno stesso d'ogni singolo agonista. Attore e spettatore coesistono irrequieti nell'ambito del medesimo personaggio. Lady Macbeth vive tutta insinuata nella coscienza del consorte, quanto questi vive tutto insinuato dentro di lei.

Ora, che Lady Macbeth fosse tutta insinuata in Macbeth, si è sempre detto, e le passate interpretazioni ne hanno per lo più dato atto. Ma è che Enriques ha mirato proprio a vincolare l'uno all'altro i due personaggi, mostrandoli reciprocamente attivi e passivi. In altri termini, egli non ha puntato decisamente su questo o su quello, ma sull'intreccio appunto fra i due, il quale s'ingarbuglia e cresce nell'intimo di ciascuno di essi.

E osservò acutamente in proposito Glauco Mauri, alla predetta tavola rotonda, che non è Lady Macbeth la ispiratrice dei futuri crimini del marito, ma è ben questi che li presagisce per primo e ne informa la consorte per trarne quel coraggio che non ha, e che lei gli dà in eccesso. Insomma, i due personaggi sono intrecciati. Chiamate pure questo intreccio connivenza: Enriques ce l'ha mostrata con agile mano, specialmente all'inizio, quando i due coniugi appaiono insieme per la prima volta e saltano l'uno fra le braccia dell'altro, con un impeto quasi fanciullesco, come a saldarsi in un medesimo corpo.

Quando però la connivenza cessa e i due si perdono, nel delirio ancor prima che nella morte, l'intreccio non si scioglie, resta bensì sigillato nell'animo segreto di ciascuno di essi come una fatalità irreversibile che li ha separati dal consorzio umano. Diversamente, nello spettacolo di Enriques, col cessare della connivenza cessa anche l'intreccio, e allora quel tanto dell'«altro» che resta in ciascun personaggio, e che è poi lo «spettatore» che — nella chiusa coscienza di ciascuno — continua a guardare in faccia l'«attore» e a condannarlo, non suona più, tace, e questa assenza di suono genera una sorta d'alleggerimento dei due personaggi, come se perdessero di spessore e incominciassero a ripetersi non sapendo dove approdare, quando invece dovrebbero sparire come due lucertole, calpestati dall'umanità che avanza — simile a una selva in cammino — e neppure si cura di loro. È l'intreccio giusto, in altri termini, che riprende quota nella sua necessità incontrovertibile: l'intreccio giusto che lega dialetticamente uomo a uomo che agiscano liberamente, e non arbitrariamente, come hanno agito Lady Macbeth e consorte tenendosi stretti al loro esclusivistico e malefico legame. Il quale legame continua perciò ad esserci, malgrado essi si disuniscano, e continua ad esserci proprio a conferma e a condanna della loro assurda disunione dagli altri.

Ora, Franco Enriques era forse sulla strada per arrivare a questo. Lo si può indurre dal rilievo dato all'ultima scena, quella dell'ascesa al trono di Malcolm, che sembra avere proprio la funzione

di svilire la scena precedente della morte di Macbeth. Però non ci è arrivato. Di Macbeth e della sua consorte, già da prima delle loro morti, non si avverte più la presenza. Di modo che neppure il loro sparire come due puntini incalcolabili nello spazio s'avverte più. E non si avverte proprio perché a tale incalcolabile sparimento è mancato il contrapposto di una ben corporea ed evidente antecedenza drammatica. Perché, in altri termini, l'intreccio dei due personaggi, che così sagacemente aveva costituito l'impostazione della regia tenendola salda per tutta la prima parte (i primi tre atti), è poi venuto meno nella seconda parte, lasciando i due funesti sovrani in balia delle loro scemate sembianze.

Il *Re Lear* del Prospect Theatre di Londra

Niente scene, niente artifici, niente sorprese « registiche », niente. Direi che neppure i costumi avessero alcunché di caratterizzante o di sorprendente. Solo le voci e i gesti degli attori, i loro portamenti, la misura dei loro movimenti. Solo all'attore, insomma, incombeva il compito di rappresentare il *Re Lear*, che il Prospect Theatre di Londra ha portato sulle scene della Fenice di Venezia in occasione del 30° Festival internazionale del teatro di prosa. Alla prima, qualcuno ha potuto credere che si trattasse di una sorta di lettura con le parti imparate a memoria e in più i gesti. Altri ha potuto pensare che dietro a tanta nudità di rappresentazione non ci fosse nemmeno una pallida idea di regia, come dire nessuno sforzo interpretativo. Eppure, a mano a mano che lo spettacolo veniva svolgendosi, anzi proprio alla fine, quando re Lear esce col cadavere della figlia sulle braccia e il ritmo (il meraviglioso ritmo, che è la chiave segreta di questo spettacolo) si rallenta e lo sventurato re compie in silenzio il giro completo della scena, come fa il sacerdote intorno alla salma in un rito funebre, oh allora, e oserei pensare proprio in quel punto che — si può dire — conclude la tragedia, quelle persone hanno certo cambiato parere, convincendosi che di regia ce n'era e come! e che solo arrivando alla fine si

sarebbe potuto capire il tutto, di un'opera così torrenziale come il *Re Lear*. Quanto sto per dire, dunque, su questa tragedia, è ciò che ho appreso dalla regia di Toby Robertson.

Di solito, è un personaggio negativo che viene a ritagliarsi sul positivo: Tartufo, per esempio, ritaglia la sua figura sui modelli positivi che la situazione gli offre, al fine di dominare questa. Ma in base a che, giudicarli positivi, quei modelli? Non appariranno poi, alla fine, smascherati anche essi, dacché sarà smascherato lo stesso Tartufo che, proprio nel dissimularli, ne prova tutta la falsità latente? Il teatro moderno, del resto, nasce da un sistema consimile, per il quale una cosa si dimostrerà falsa attraverso un'altra — dichiaratamente tale — che le somigli. È questa la tecnica della demistificazione, dove tuttavia si parte da un dato che si ritiene positivo.

Ben diveso è il caso del *Re Lear*, dove, all'opposto, si parte dal negativo per giungere al positivo. *Re Lear* è un personaggio positivo, che viene a ritagliarsi sul negativo. Quanto dire — in altri termini — che il bene è la negazione del male e non viceversa, come di solito si dice. A principio, anzi, lo stesso re Lear è negativo. Ci ha dalla sua soltanto la vecchiaia e la stanchezza: non se la sente più di governare, e si accinge a nominare gli eredi. Ma qui, appunto, la sua negatività: eredi saranno quelli che gli sciorineranno le più lusinghiere dichiarazioni d'affetto. Un capriccio inaudito (come se l'amore si potesse dimostrare con le parole), che ovviamente avrà le sue conseguenze nefaste. Delle tre figlie, due fanno a gara su chi conterà le più belle frasi d'amore; la terza invece, la candida Cordelia, non dirà nulla. Nulla più di ciò che è: che gli vuol bene. E sarà per questo diseredata.

L'amore non solo non si dimostra con le parole, ma consiste in un unilaterale atto che rifiuta ogni forma di contratto. L'amore è *amare* senza desiderio di ricompensa. D'accordo, la positività di questo criterio s'intravede sin dall'inizio della tragedia, nella presenza appunto di Cordelia (questo sembrerebbe contraddire quanto andiamo sostenendo), ma apparirà tuttavia nella sua pregnanza solo alla fine, dopo un atroce succedersi

di violenze, allorché Cordelia morta ricomparirà sulla scena tra le braccia del padre. Come può, del resto, un criterio di questo genere, che è tutto confidato in un'azione affatto singolare, libera e irripetibile, e che richiede una continuità senza interruzioni di sorta (tale è in effetti la *inimitabile* legge dell'amore), come può un criterio simile concepirsi come un dato? Librato sul ritmo di un verbo estremamente attivo, l'amore, quale criterio di vita, non può apparire che alla fine, quando ha realmente guidato la vita: nel mentre che esso opera, non si vede, non si coglie, è tutto immesso nell'azione, è l'azione stessa.

Ma torniamo a re Lear che, quantunque negativo all'inizio come gli altri, è in realtà positivo. Tale anzi si fa sempre più, a mano a mano che crescono le sue sventure: cacciato dalle due perfide eredi, impazzito e nudo sotto la tempesta, in mezzo a una natura sconvolta che sembra impazzire con lui... Finché non rincontrerà la sua disconosciuta Cordelia e dinanzi a lei s'inginocchierà e con una forza ritornata giovanile ucciderà chi la uccide e col corpo esanime di lei tornerà sulla scena gridando il dolore della disperazione. È appunto qui, nella riflessione profonda che s'aduna in questo acuto dolore, che il positivo si recupera dal negativo e, diciamo proprio, viene a ritagliarsi su di esso. Proprio questa negatività immensa è, diremmo, la prova di una positività che è stata calpestata. Il dolore è qualificato dalla disperazione e la disperazione si mostra come il calvario della speranza, come una ricognizione quasi assurda delle infinite cose da sperare di cui è sostanziata la fede. All'opposto di una tecnica della demistificazione o, forse meglio, ad integrazione e compimento di questa, dovrebbe parlarsi qui piuttosto di una tecnica della restaurazione di ciò che è stato demistificato fino all'estremo. E chi, più di Lear, è capace ora di demistificare l'ingannevole positività delle apparenze? Chi più di lui ha toccato il fondo della falsità e dell'errore? Chi più di lui consapevole dell'immane catastroficità di un iniziale atto d'arbitrio? Ecco perché una tragedia, pur così collettiva, in cui le azioni dei tanti personaggi sembrano via via raddoppiarsi quasi simmetricamente, si somma e concentra tutta in lui,

che è stato la condizione di tutto e che di tutto ha subito il ferale esito e di tutto ciò che è accaduto sembra alla fine, con Cordelia morta sulle braccia, essersi addossato la pesante responsabilità. Ma non sarà, una responsabilità così schiacciante che affonda le radici nelle ceneri di tanta dissoluzione, non sarà essa un segno di quella pienezza di cui ci parla San Paolo, che si conquista via via e si raggiunge attraverso una disponibilità alla sofferenza che è al tempo stesso, e ben più, una intelligenza progressiva delle cause del soffrire?

Dal *Re Lear* raccogliamo, insomma, l'unico significato davvero possibile del positivo, del buono, anzi, del bene. Un significato — s'è visto — ottenuto quasi per esclusione: per riduzione. Un significato profondo come l'essere, ma anche, in realtà, inesistente come l'essere, della possibilità del quale sarà pur sempre e solo l'esistente — nella sua irriducibile negatività — la condizione. Ebbene, questo significato, rivelatoci — come s'è detto — dal soffrire, dal dolore della negazione, è proprio il significato di alcune parole che sono essenziali al teatro: attore, libertà, natura, giustizia. Il teatro è costitutivamente azione, e l'azione è naturalmente libera: sarà altrettanto giusta? Di questa ambigua eventualità vive il teatro; a questa ambigua possibilità è sospesa la sorte dell'attore. Ho ripetuto più volte che attore è colui che, in quanto agisce, non si vede, ma è nondimeno visto e giudicato. Perciò la sua sorte è quella di un imputato — anche quando non sa di esserlo: e in realtà non lo sa mai, perché non si vede —, che però è pronto al giudizio e disponibile al sacrificio, « paratus ad mortem ».

Questa è anche la definizione della libertà, la cui misura è data proprio dall'assumersi la responsabilità del proprio arbitrio: ossia, appunto, dalla disponibilità a farsi giudicare, dalla disponibilità al sacrificio. Ma è anche la definizione del povero dei Vangeli, il quale è lo spiraglio della giustizia, in quanto è per questa perseguitato e ridotto allo stato di bisogno. « Chi è proprio a terra, reietto e scarto di fortuna, vive ancorato alla speranza e non ha paura » dice uno dei personaggi del *Re Lear*, e aggiunge subito dopo: « Oh mondo! Se non fossero i tuoi capricci e i tuoi rovesci a farti

così odioso, la vita non si acconcerebbe alla vecchiaia». Questo cenno sulla povertà, che nel suo ancoraggio alla speranza ribadisce un bisogno insopprimibile che uccide la paura e rende plausibile la vecchiaia (si pensi alla vecchiaia di re Lear), è l'argomento più idoneo a dimostrarci come il positivo nasca dal negativo, dacché proprio nel bisogno e nella speranza ci addita insieme un segno di carenza e uno stimolo di azione.

Ma direi che lo stesso concetto di natura (che è poi quello del diritto naturale, quale può desumersi da questa tragedia) si ponga come il positivo che nasce dal negativo: una affermazione, cioè, che è negazione di una negazione: negazione del male. È il caso qui di ricordare Edmondo, il figlio naturale di Gloucester e fratello cattivo di Edgardo: lui, che dovrebbe essere il figlio buono, perché (in quanto è naturale) è il vero figlio dell'amore (e non della convenzione), è divenuto cattivo proprio a causa delle leggi, che lo disconoscono da figlio. Egli è l'analogo di Cordelia, la quale è stata diseredata dal padre, che di quelle stesse leggi si vale: solo che Cordelia (vero pernio — riconoscibile solo alla fine — della positività) non solo non diviene cattiva, ma si pone come la negazione ultima della perfidia e del male.

Questo modo shakespeariano di concepire la natura, la quale sembra precipitare in una negati-

vità senza fine — che è però negazione senza fine di una negazione senza fine — non è lontano da quella che potremmo chiamare la concezione paolina del diritto naturale, appellandoci alla critica della legge contenuta nella Lettera ai Romani. Critica della legge, che è anche critica della forza, nella quale sembra mutarsi la legge, quando assunta come principio di giustizia — mentre ne è soltanto lo strumento — tende a cristallizzare lo *statu quo*, immobilizzando chi non ne è garantito e rendendo tracotante chi ne è tutelato.

Ed eccoci infine alla vecchiaia immortale di re Lear. La vecchiaia di re Lear, se all'inizio della tragedia è stanchezza (stanchezza, di cui è preda la stessa natura: « Dorme, prostrata di stanchezza, la natura » dice Kent), ne risulta alla fine come il segno di continuità della natura umana. La quale (natura) è proprio per continuarsi, e non per dissolversi, per continuare cioè la sua indefettibile unità, che si dispone ad affrontare la varietà e i mutamenti della storia. Udite questa frase di Edgardo: « Un'anima che spregia la sua radice non potrà mai segnare a se stessa un limite certo. Quel ramo che di sua volontà si divide e si stacca dal tronco donde trae la sua linfa vitale è un ramo irrimediabilmente secco destinato a marcire o a consumarsi in cenere ».

NICOLA CIARLETTA

MUSICA

Cinque secoli di vita musicale romana

A Remo Giazotto siamo debitori di molte scoperte e rivelazioni: documentazioni preziose, musiche sprofondate nelle fosse comuni di tante biblioteche, cronache svanite dai ricordi e trascurate dagli storici, sono tornate in luce; ma non si è mai trattato di elencazioni fredde, avulse dalla vita reale dalle quali nacquero. Perché Giazotto impegnato con i grandi del passato presenta i loro fatti e le loro opere nell'ambiente in cui essi

vissero per creare; in tal modo sono nati quadri di epoche lontane e di costumi dei quali si era perduta memoria; scopriamo perché alcune tradizioni sono giunte a noi fino a confondersi nelle abitudini dei nostri tempi: opere e autori del passato, anche di quello remoto, arrivano a noi avvicinati da un cannocchiale potente; grazie ad esso leggiamo a ritroso nel tempo e riusciamo ad estendere i limiti della nostra esistenza fino ad avvertire lo spirito che animò le musiche allora fiorite. Attraverso la familiarità nostra con quelle opere ne conosciamo anche intimamente gli autori,

li vediamo come uomini nella umiltà della loro giornata e ci è facile prendere confidenza con essi.

Ora Remo Giazotto con la *Storia dell'Accademia di Santa Cecilia* traccia il profilo musicale di Roma dalla metà del 1500 ai nostri giorni. Grossa impresa per la ricerca difficile nella profondità degli archivi, ma provvidenzialmente condotta a termine: grazie ad essa Roma appare nella grandezza degli anni del Rinascimento lungo il corso dei secoli che seguirono: comprendiamo cioè l'importanza della sua esistenza nei riguardi della creazione e della divulgazione della musica.

Non ripeterò quanto Giazotto con esposizione larga e documentazione abbondante (ogni fatto è accompagnato da una carta di identificazione che ne assicura l'autenticità) racconta sulla nascita dell'Accademia di Santa Cecilia; a noi infatti interessa soprattutto che Giazotto abbia rivelato le ragioni che sono alla base dei favori che la Chiesa Romana elargì ai musicisti dopo la prima metà del '500 perché la voce della liturgia venisse propagata nel mondo. Dopo il Concilio di Trento la Chiesa rientrò a Roma mutilata non solo dagli scismi ma anche dai sospetti che la libertà rinascimentale e, in contrasto con essa, il conservatorismo formale avevano suscitato nei paesi del nord dove la religione aveva sede nella profondità della coscienza e non già nella esteriorità dei riti sfarzosi. La musica alla quale il Concilio di Trento aveva affidata un'azione di recupero nel mondo cristiano, fu sottoposta a norme che dovevano garantirne l'austerità: ma da esse non subì alcun danno perché ebbe la grande ventura di cadere nelle mani di Pierluigi da Palestrina che sostituì l'austerità generica con la drammaticità cui il linguaggio polifonico aveva già attinto dai « Vangeli » e dalle « Passioni » nei quali essi si concludono. Le messe e i mottetti di Palestrina e dei principali direttori delle Cappelle romane tendono a diventare rappresentazioni vocali di scene e di passioni umane. Basta ricordare i « Credo » delle Messe più famose per avvertire l'incupirsi della atmosfera nel momento dei « Crucifixus », e la luminosità gioiosa dei « Resurrexit », nonché la grandiosità delle voci che risuonano sotto le volte e le cupole delle Basiliche romane allorché è

annunziata la fondazione della Chiesa. E il contrappunto arriva in quei momenti a prevedere le architetture barocche nelle quali le chiese si composero. Con Palestrina furono anche tutti i grandi maestri che crearono ed operarono nelle Cappelle della capitale del cattolicesimo; e spinsero il senso rappresentativo fino nei mottetti e nei versi dei Salmi.

L'istituzione famosa di San Filippo Neri ebbe alto riconoscimento da Gregorio XIII che le assegnò nel 1575 come sede delle manifestazioni da esso promosse la chiesa di Santa Maria in Vallicella e fu questo l'embrione organizzativo dal quale sorse l'Accademia di Santa Cecilia.

« La situazione musicale a Roma nella seconda metà del XVI secolo » dice Giazotto, « non era né disordinata, né confusa. Negli anni del regno di Gregorio XIII (1572-85) si stavano raccogliendo i frutti della perizia e dell'autorità, ormai quasi trentennale, di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Questi, infatti, nel 1550 circa era il dominatore assoluto dell'ambiente artistico-musicale della città eterna, ambiente che risultava, del resto, da un reciproco scambio di attività pratiche, oltretutto teoriche, comprese la Cappella Giulia in San Pietro, la Cappella Pia in Laterano e la Cappella Liberiana in Santa Maria Maggiore. Nella prima l'influenza di Palestrina era evidente fin dal 1551, l'anno della sua assunzione alla Cappella Giulia, vivente Papa Giulio III. Questa Cappella, forte dell'autorità del Papa, prese subito a svolgere una funzione regolatrice e accentratrice nell'ambito della complessa e ben sorvegliata liturgia musicale romana. Palestrina vi restò per cinque anni circa e poi venne assunto, sempre con la carica di maestro di cappella, a San Giovanni in Laterano dove esercitò la sua professione, perfettamente stabilita e definita, fino al '61, anno della sua elezione alla stessa carica in Santa Maria Maggiore. Come a Venezia per merito del particolare "tipo" d'arte fiammingo willaertiano, così a Roma per merito di Palestrina si stabiliva una dignità professionale, nella musica, la quale creava e condizionava una sorta di comunicabilità tra le attività profane e quelle liturgiche dei maestri compositori e cantori: che poi, in questi anni, e molti di

quelli del secolo successivo, indossavano un medesimo abito mentale perché era difficile, data la particolare concezione della pratica rinascimentale, poter distinguere tra fatto creativo e fatto interpretativo».

Gregorio XIII mirò a stabilizzare la professione musicale, a inquadrala e a definirla mediante la creazione di istituti appositi fino a ideare una congregazione di musicisti: cantori, compositori e strumentisti. Ma già nel 1584 esisteva a Roma una « Vertuosa compagnia dei musicisti di Roma » che godette della protezione di Papa Gregorio. Questo Papa morì nel 1585 e Sisto V che gli succedette, con Bolla del 1° maggio 1585, regolò la vita del nuovo istituto. I musicisti cantori delle Cappelle romane aspiravano evidentemente a un riconoscimento di altra natura se, con una punta di dispetto, crearono la « Congregazione dei cantori delle Cappelle pontificie » imponendo ai propri appartenenti di non aderire « per molte ragioni » e a non iscriversi ad « una certa compagnia di recente eretta »; e non è chi non veda il tono dispregiativo che rivela un contrasto almeno professionale abbastanza profondo.

Fu certamente intorno al 1584 che l'Accademia di Santa Cecilia nacque come « confraternita ».

Come ho già detto, questa storia dell'Accademia è praticamente un quadro della vita musicale a Roma, ma quadro che si estende ad altre città perché la musica era allora base di rituali comuni a tutte le chiese.

Il cammino dell'Accademia è stato lunghissimo e fa piacere apprendere che i musicisti maggiori da allora fino ad oggi hanno sempre aspirato a

farne parte sicché essa fu presente anche in altri organismi musicali perfino nel teatro al quale diede nel 1700 apporti rivelatori non fosse altro di un interesse profondo.

L'Accademia dal 1651 tramanda gli elenchi dei suoi soci e dà notizia dell'assistenza che essa forniva e fornisce ad essi in caso di bisogno e di malattia.

Arriviamo ai nostri giorni e leggiamo, come scolpito in una lapide celebrativa, quanto fece il conte Enrico di San Martino per portarla all'alto livello di oggi ed alla grande opera di divulgazione che svolge da oltre cinquant'anni.

Il cammino dei secoli è lungo e quest'opera di Giazotto ha il dono di fornirci un viaggio incantevole nel corso del tempo. Mi sembra tuttavia necessario che opera di tanta importanza venga divulgata fra quanti si interessano di musica: non è certo agevole per tutti scorrere le mille pagine dei due grossi volumi « in folio », ricche di illustrazioni, documenti, indici, elenchi di nomi, ecc. Perché non trarre da queste mille pagine una storia più snella e più succosa, in un solo volume dove i documenti vengano citati e non esposti per esteso, come è necessario che sia in questa grande pubblicazione che è atto ufficiale del grande organismo? Spero proprio che la casa editrice Mondadori benemerita per quanto ha già fatto dia a Giazotto l'incarico di fare ancora uno sforzo per dare conoscenza a tutti di quanto è accaduto negli ultimi cinque secoli della vita musicale romana.

MARIO LABROCA

CINEMA

Faticose truculenze

Circa due anni sono passati da quando il cannibalismo imperversava sugli schermi: basti ricordare, un'ennesima volta, il *Weekend* di Godard e, da noi, il *Porcile* di Pasolini; gli imitatori non mancarono. Era una moda — tutto è moda, oggi — con cui pareva esprimersi una beffarda, feroce protesta contro la condizione umana, ridotta alla impossibilità di convivere in un mondo troppo largo per i satolli e troppo stretto per gli affamati.

Adesso, non so se per la constatata inutilità del grido di allarme, il vento è mutato: e mentre cineasti da dozzina sovrintendono all'imbandigione del sesso piccolo-borghese di sicuro reddito, i bigs, i raffinati, gli avventurosi portabandiera, paiono aver assunto il linguaggio erotico nelle sfere di uno strenuo estetismo. Ma, sia chiaro, la loro cedevolezza al presunto gusto dei mass-media ha un alto prezzo: sesso, sì, però mostruoso, abnorme, auspice Sade in chiave freudiana. Gli esempi più clamorosi di tale operazione li hanno forniti ultimamente Ken Russell con i suoi *Diavoli* e Patroni Griffi con *Addio, fratello crudele*.

Si sa quanto hanno tripudiato i dilettanti di scandali e i moralisti arcigni (spesso due facce della stessa cosa) a proposito di questi benedetti *Diavoli*, prima censurati, poi assolti, forse mutilati. Chi ha familiarità con la cronaca secentesca conosce da gran tempo i fatti di Loudun (anticipatori degli altrettanto famosi eccessi puritani di Salem): fatti che hanno ispirato più di un romanzo e persino tentato la penna pudica di una timidissima scrittrice nostrana, una quindicina di anni fa. Lotte comunali contro il prepotere di un monarca (nella fattispecie Luigi XIII, nel film divenuto, chissà perché, non solo il giovane Luigi XIV, ma Monsieur, suo fratello, noto omosessuale) favorirono l'esplosione di una caccia alle streghe, protagonisti un convento femminile e il suo cappellano, accusato di abusare delle monache e di consegnarle al demonio: sulla vicenda alitava la memoria non lontanissima delle crociate contro catari e albigesi.

Dalla badessa, innamorata del cappellano, all'ultima conversa, nel film tutte le suore, prese da un attacco isterico collettivo, buttano all'aria le sacre vesti e, nude e mingherline, intrecciano danze goffamente orgiastiche mimando urla e smorfie luciferine. L'inquisizione si mette in moto, un esorcista pazzo si scatena interrogando, minacciando; compaiono strumenti di tortura, la badessa invasata è sottoposta alle indagini di una smisurata oscena siringa, sgorga il primo sangue. E, si capisce, il supposto agente di Satana, nella realtà un cinico donnaio, viene accusato, suppliziato, condannato al rogo. Ma non vi aspettate al di sopra delle fiamme una pietosa cortina fumogena: il regista, dopo aver delibato lo strazio sanguinolento delle torture, esige che il suo uomo friga a fuoco vivo, insistendo a mostrarci come il suo viso vada via via coprendosi di gonfie vesciche lievitanti. Intorno, signori e popolo, cavalieri dame e manants giubilano celebrando la sconfitta del demonio: per Ken Russell l'occasione di una parata trionfale della corruzione cattolica in clima barocco. Il colore è torbido: sui volti degli astanti prevale il bianco gessoso chiaramente allusivo alla putrefazione degli animi.

Film non consigliabile a temperamenti sensibili, s'è detto, allo scopo di stimolare curiosità morbose: difatti ho visto più di uno spettatore coprirsi gli occhi quando la vernice rossa colava sui nudi con fastosa abbondanza. Potenza della suggestione! Chi può sottrarsene ed esercitare su quel che vede una critica spassionata, non può a meno di notare che tanto spreco di atrocità risulta talvolta più grottesco che drammatico. « Quando non ce n'è più ce n'è ancora »: il motto francese per chi esagera in prodigalità esibizionistiche torna a capello. Il Russell, insomma, pur dotato di notevoli qualità figurative, somiglia a certi direttori d'orchestra tanto infatuati del proprio mestiere da dirigere sempre ad altissimo registro talché la partitura affonda nel clangore. Comunque prepariamoci a nuove esaltazioni di violenza e all'irrompere di crudele mostruosità. Di questo passo il cinema

arriverà alla veridica storia di Barbablù, al secolo il maresciallo di Francia Gilles de Rais, maniaco sessuale che sgozzava bambini con voluttuosa delizia: come un arcaico Bersekir germanico.

Patroni Griffi, uomo abbastanza colto da non scambiare Luigi XIII con Luigi XIV e non ignorare i ritratti più celebri di Richelieu, s'è contentato di raccogliere dalle mani dell'elisabettiano John Ford una storia d'incesto tra fratello e sorella, finita, come ognuno sa, tragicamente. Ancora un film in costume secentesco, dunque: e vien fatto di pensare che fra tante gratuite riduzioni di testi antichi al costume moderno (né sa qualcosa l'*Amleto*) questo *Peccato che fosse una squaldrina* ci si sarebbe prestato come pochi altri. Senonché il regista avrebbe perduto l'occasione di cimentarsi con una scena truculenta che il nostro tempo non gli garantiva: quattro revolverate o una raffica di mitra avrebbero regolato i conti in un modo troppo asettico per le sue intenzioni. Patroni Griffi dev'essere — posso sbagliarmi — uno di quei miti che per vincere la propria timidezza si buttano allo sbaraglio del tutto osare: così è successo che nella fine di *Addio fratello crudele* si sia impegnato in una carneficina di fronte a cui il testo di Ford impallidisce. D'accordo, anche sulla pagina i morti abbondano né mancano sicari, ma non tutte le *dramatis personae* spirano in un lago di sangue: Florio muore d'infarto, Ippolita e Bergetto di veleno. Nel film invece, al momento che gli invitati siedono al convito ferale, « l'ammazza ammazza » raggiunge un tale rigurgito di crudeltà da far pensare a una scommessa fra ragazzi che giochino a farsi paura. In altri termini, qui siamo in una macelleria e la metaforica figura di Giovanni che presenta a Soranzo il cuore della sorella sulla punta del pugnale con cui le ha squarciato il seno, assomiglia a un giovane norcino che ha frugato nelle viscere di un maiale per offrire al cliente un boccone prelibato. Verniciato di rosso come un toro da corrida, l'incestuoso deve ancora morire: e muore, infatti, addossato al muro, viva fontana di sangue; il regista non ci risparmia neppure il fiotto purpureo che gli esce di bocca prima di crollare. Ultima raccapricciante sequenza — forse la più inutilmente ripugnante — la comparsa del mastino

caro ad Annabella che vaga qua e là fra le tavole, annusando i trucidati prima di leccarne il sangue.

Forse di proposito, prima di questo exploit orripilante, il film si era svolto in un clima di pallida delicatezza, d'immagini sfocate. Il paesaggio, perfettamente orizzontale, di una Padania estetizzante si stende senza ombre né luci, rassegnato all'eterno crepuscolo di un malinconico limbo: simbolici alberi spogli, selve di pali sottilissimi coronati di candidi stendardelli arredano un orizzonte esangue. Più strano che gli interni del castello dove l'incesto è consumato siano di una semplicità grezza, con pareti ricoperte di assicelle appena piallate da un falegname di paese avvezzo a lavorare legni poveri, abete, faggio e simili. Dello stesso legno piatto, decorato d'intagli elementari è anche il letto di Annabella: e si pensa agli arredi di cui le compagnie secentesche di guitti itineranti si saranno servite sui loro palcoscenici di fortuna. Se rievocarli è stata l'intenzione del regista e dello scenografo, la loro trovata non risulta felice e neppure storicamente valida: ricordiamoci la prima grossolana scena dell'*Enrico VI* di Laurence Olivier, da cui scatta, come per incanto, la poesia del dramma rivisitato dalla cultura.

Gli attori fanno quel che possono, ma la leggiera Annabella non sa ridere e Giovanni stanca con quella sua eterna benda di bieco peccatore sull'occhio destro. Molti personaggi, molte scene di John Ford mancano nel film che vuol essere scarnito, ridotto all'osso della passione fatale; altre scene vi sono invece inserite, capricciosamente e una fra le più godibili è un semplice frammento documentario, quello dei cavallini in amore che Soranzo mostra alla sposa per vincerne la presunta castità. L'autenticità del tutto impreveduta di questa estrapolazione cancella la noia languorosa della vicenda a cui è stata aggiunto, del tutto gratuitamente, il soggiorno degli sposi a Venezia, con gondole e laguna.

Ovvio, mi pare, che tanto Ken Russell come Patroni Griffi non hanno raggiunto gli effetti che si prefiggevano: la loro aggressività, la loro violenza tradiscono lo sforzo, il partito preso, il gesto per il gesto, la dimostrazione non richiesta: tutte cose che col vero talento non hanno nulla a che fare.

ANNA BANTI

© 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, Angelo Scattolin, Pasquale Rotondi
PALAZZO LABIA, OGGI**

Sofocle

**LE TRAGEDIE
versione di Enzo Cetrangolo**

**Mercedes Precerutti Garberi
GIAMBATTISTA TIEPOLO**

**ERI
EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO**

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV

Prezzo lire 1.500