

L'APPRODO LETTERARIO

59-60

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 59-60 (nuova serie) - Anno XVIII - Settembre-Dicembre 1972

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 59-60 (nuova serie) - Anno XVIII - Dicembre 1972

CARLO BO		
<i>Ripensando a Ceccardo</i>	pag.	3
BARTOLO CATTAFI		
<i>Poesie</i>	»	23
PIERO BIGONGIARI		
<i>La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy</i>	»	31
GUIDO CERONETTI		
<i>Aquilegia (racconto)</i>	»	43
CLAUDIO GORLIER		
<i>Riflessioni su Ezra Pound</i>	»	51
GIOVANNA BEMPORAD		
<i>Eneide (saggi di traduzione)</i>	»	57
LUIGI BALDACCI		
<i>Per una antologietta di Diego Valeri</i>	»	71
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI		
<i>La « Vita di Castruccio » o la storia come invenzione</i>	»	89
PERLA CACCIAGUERRA		
<i>Un poeta alessandrino: Jude Stefan</i>	»	114
JUDE STEFAN		
<i>Undici poesie (versioni di Perla Cacciaguerra)</i>	»	116
ALDO ROSSI		
<i>Elaborazione dell'ultimo romanzo di Bilenchì: i morti da preservare dal nemico</i>	»	126
ROBERTO BERARDI		
<i>La sepoltura dei morti (poemetto)</i>	»	148
DAVIDE LAJOLO		
<i>Augusto Monti e Cesare Pavese</i>	»	158
AUGUSTO MONTI		
<i>La lezione in morte di Cesare Pavese</i>	»	162
PIERO POLITO		
<i>Posizioni</i>	»	177

DOCUMENTI

<i>Uno sguardo dalla periferia</i>		
Intervista con Andrea Zanzotto, a cura di Pier Francesco Listri con l'inedito <i>Qualcuno c'era</i>	»	185
Da <i>Io e...: 1 - Cesare Zavattini; 2 - Renato Guttuso; 3 - Alberto Moravia</i>	»	194

RASSEGNE

Letteratura italiana - Poesia - Narrativa - Filologia classica - Critica e filologia - Lingue e letterature romanze - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Letteratura russa - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema

Illustrazioni: Scipione, David, Van Gogh, Ingres, De Staël

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

S O M M A R I O

n. 59-60 (nuova serie) - Anno XVIII - Dicembre 1972

CARLO BO	<i>Ripensando a Ceccardo</i>	pag. 3
BARTOLO CATTAFI	<i>Poesie</i>	» 23
PIERO BIGONGIARI	<i>La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy</i>	» 31
GUIDO CERONETTI	<i>Aquilegia</i> (racconto)	» 44
CLAUDIO GORLIER	<i>Riflessioni su Ezra Pound</i>	» 51
GIOVANNA BEMPORAD	<i>Eneide</i> (saggi di traduzione)	» 57
LUIGI BALDACCI	<i>Per una antologietta di Diego Valeri</i>	» 71
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI	<i>La « Vita di Castruccio » o la storia come invenzione</i>	» 89
PERLA CACCIAGUERRA	<i>Un poeta alessandrino: Jude Stefan</i>	» 114
JUDE STEFAN	<i>Undici poesie</i> (versioni di Perla Cacciaguerra)	» 116
ALDO ROSSI	<i>Elaborazione dell'ultimo romanzo di Bilenci: i morti da preservare dal nemico</i>	» 126
ROBERTO BERARDI	<i>La sepoltura dei morti</i> (poemetto)	» 148
DAVIDE LAJOLO	<i>Augusto Monti e Cesare Pavese</i>	» 158
AUGUSTO MONTI	<i>La lezione in morte di Cesare Pavese</i>	» 162
PIERO POLITO	<i>Posizioni</i>	» 177

D O C U M E N T I

	<i>Uno sguardo dalla periferia</i>	
	Intervista con Andrea Zanzotto, a cura di Pier Francesco Listri con l'inedito <i>Qualcuno c'era</i>	» 185
	Da <i>Io e ...</i>	
	1 - Cesare Zavattini; 2 - Renato Guttuso; 3 - Alberto Moravia	» 194

R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 201
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 202
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	» 206
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 207
GIORGIO CHIARINI	<i>Lingue e letterature romanze</i>	» 210
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	» 212
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 215
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 216
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	» 219
ANTON MARIA RAFFO	<i>Letteratura russa</i>	» 222
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 224
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 226
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	» 228
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 234

Illustrazioni: Scipione, David, Van Gogh, Ingres, De Staël

RIPENSANDO A CECCARDO

di

Carlo Bo

Riprendendo a parlare di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi non possiamo non farci una domanda: abbiamo nei confronti del poeta ligure la coscienza tranquilla? La risposta — impietosa per noi — ci viene dallo stato degli studi su Ceccardo e dal poco o nulla che abbiamo fatto per mantenere viva la sua memoria, il che significa per un poeta contribuire a immettere ed a irrobustire la sua voce nella nostra vita. Soltanto di due anni fa è la prima edizione delle opere complete, dovuta alla passione di uno studioso carrarese, P. A. Balli, e ciò significa che l'opera del poeta restava affidata ai volumi originali del tutto introvabili e all'antologia curata nel 1937 dal nostro compianto amico Tito Rosina e alle rare notizie che si possono reperire o in storie della letteratura o in antologie della poesia italiana del Novecento. Accanto allo studio del Rosina che ebbe l'inconfondibile merito di riportare la questione Ceccardo sul tappeto in un tempo che era fortemente preparato all'accettazione della voce stessa della poesia, possiamo aggiungere oggi lo studio recente di Urio Clades, di un altro critico e scrittore legato al poeta da ragioni di patria terrena. Per un lungo periodo di cinquant'anni non è molto, ecco perché Ceccardo continua a pagare nella stagione che l'avrebbe dovuto pienamente riscattare l'antica condanna: è ancora un isolato, è un « tipo », rientra nel libro della vita letteraria minore e periferica, schiacciato fra ombre di poeti che ebbero dalla sorte ben altro trattamento. Ma prima di arrivare all'indicazione di una lettura nuova e finalmente vittoriosa sarà opportuno vedere che cosa ha impedito la sua affer-

mazione, per quali ragioni è stato confuso e tradito, insomma perché Ceccardo non è mai veramente nato come poeta in quel posto e con quella giusta luce che la sua opera avrebbe potuto pretendere.

Siamo sinceri, la prima a tradire la sua poesia è stata l'esistenza che ha condizionato e traviato la vera immagine del poeta. Non occorre ripetere che c'è stato all'inizio un errore, di cui forse lo stesso Ceccardo è stato in parte responsabile. Lo si è voluto leggere e riconoscere come un ribelle e un refrattario, Ceccardo era invece incapace di vivere. Chi studi le stagioni della sua vita — per quel poco che ne sappiamo — non tarda a riscontrare una prevaricazione degli elementi pittoreschi che erano un'alterazione e una contraddizione di certe costanti del suo animo e del suo temperamento. Quando lo si vedeva come una vittima della società, si dimenticava di dire che Ceccardo per costituzione era prima di tutto vittima di se stesso. In effetti l'unica cosa che lo interessava era la poesia, una poesia con la maiuscola, assoluta, quasi una categoria spirituale contro di cui nulla reggeva, niente teneva. Ceccardo auspicava un ritorno all'immagine del poeta come vate ma che cosa intendeva con questa invocazione? Intendeva una libertà che i suoi tempi avevano cancellato dal libro delle umane possibilità, intendeva un poeta che fosse allo stesso tempo libero e guida, interprete della sua gente, della comunità ma era il primo a sapere che tutto ciò non era più consentito a nessuno, tanto meno a lui che per natura era il cantore delle cose più umili, più semplici, degli aspetti meno codificabili della vita. Il vate presuppone una passione totale, tale da riformare l'intera visione della vita e Ceccardo era poeta di frammenti, di voci sparse, di piccole luci, di sottili e preziose sfumature dell'animo. Essere vate era, dunque, la prima denuncia della sua fragilità, era come confessare un desiderio di essere diverso da quello che era, in modo da giustificare la sua presenza fra gli altri uomini. Ora di questo Ceccardo era ben sicuro, ne era cosciente: la pretendeva a vate ma lo faceva con un interrogativo che tradiva tutta la rete delle sue incertezze e subito dopo si fingeva una classificazione, una denominazione per poter affrontare la vita della città alla pari degli altri. Poter esser considerato giornalista o soltanto come incaricato di scuole medie (questo si legge sul biglietto da

visita che si era fatto stampare al tempo brevissimo dell'insegnamento di Senigallia), gli sarebbe bastato questo pochissimo per non sentirsi un intruso in una società intenta a ben diverse occupazioni, insomma per non giudicarsi quello che era, un « escluso ». E un escluso è cosa assai diversa dal ribelle, una categoria questa del ribellismo per cui gli mancavano le forze, il rigore, l'ostinazione, diremmo la volontà decisa. Escluso, dunque, nel senso che Ceccardo non riusciva a tener dietro alle cose del mondo: gli mancava lo spirito di interpretazione e di continuità. La vita gli offriva soltanto dei pretesti di poesia, dei temi da rovesciare immediatamente in canto. E qui basta aprire il libro delle poesie per accorgersi che i suoi inizi obbediscono a un unico impulso e si riportano a un discorso ininterrotto che è avvenuto al di là delle cose e degli uomini. I suoi inizi sono generalmente evocativi: sono semplici indicazioni che gli consentono di rifugiarsi in un mondo che non è quello degli altri, di chi si era fatto una sua ragione ideale di sopravvivenza. Ora in Ceccardo manca sin dal principio questo ideale, ecco perché andava a caccia di maschere: egli voleva nascondersi, voleva salvare la propria poesia e sapeva che gli altri o non lo avrebbero potuto capire o l'avrebbero capito soltanto col sussidio delle maschere. Perfino la figura del « Generale » apuano, perfino lo strattagemma delle « apuanate » erano delle maschere; per salvarsi Ceccardo aveva bisogno di assumere un aspetto diverso dal suo più vero, di uomo toccato e vinto dalla malinconia delle cose. Direi che è stato più vicino al vero quando si è definito « viandante » ma anche qui che cosa voleva dire? Voleva dire che nulla lo avrebbe potuto fermare e che nella sua vita non ci sarebbero stati avvenimenti traducibili nell'ambito di una realtà quotidiana e comune.

Ceccardo ha conosciuto il morso della « cura » sin dai primi anni: possiamo dire che è stato cresciuto dalle donne e la venerazione che ha dedicato alla madre era qualcosa di più di un atto di riconoscenza e di pietà filiale. La madre rappresentava, per l'appunto, la parte pura della vita, era il segno della sublimazione interiore. Così quando mormorava a sfida e a protesta di superbia: « mia madre traduceva Shelley » voleva far sapere quali erano le sue origini, da dove veniva, quale fosse la sua nobiltà, in tal modo delimi-

tava un mondo che non era quello conosciuto, il mondo della poesia. E nei momenti di più intensa commozione è sempre alla madre che si rivolge, Ceccardo non è mai uscito dalla sua protezione, gli stessi suoi amori non lo hanno aiutato a superare questa prima barriera di affetti: gli amori erano accensioni temporanee, folli quanto si vuole, disperate ma non costituivano un riferimento, non facevano parte dell'eterno discorso. Anche perché la madre veniva identificata nel paese natale. Ceccardo infatti è nato a Genova ma ha vissuto col cuore della memoria a Ortonovo. Se ci potessimo servire di un'immagine, diremmo che gli esseri umani sono stati per lui quasi subito delle ombre, anche quando sembravano costituire il fondo della sua passione, mentre la madre non ha mai perso nulla della sua dotazione di vita. Valgano questi versi del '99:

*Né al tremolar d'una lanterna un pio
serto ti recherò questa profonda
notte d'autunno che la selva sfronda
e persuade ai tumuli l'oblio.*

*Perché tu sei qui dietro me e al desio
dei tuoi occhi riposi con gioconda
quiete, di su i miei anni a una sponda
che è il pianto e il riso del viaggio mio.*

*E tu t'allegri quando in aria canto
come un uccello, e un timido desio
fidando al vento un picciol nido aspetto.*

*E luminosa per il fiero pianto
delle tue notti mi sussurri: al mio
cuore tu metti l'ali, o benedetto!*

Perché tu sei qui dietro me, non c'è stata altra presenza eterna per Ceccardo, si potrebbe dire che se non ha tenuto il posto di Dio, ne ha però rappresentata la forza di protezione. La madre sarebbe stata quella che non lo avrebbe tradito, che lo avrebbe ascoltato e ne avrebbe compreso tutte le reazioni,

anche le più difficili. Ugualmente non è un caso che una delle sue prime preghiere sia rivolta alla madre. Alla madre come interprete del futuro, proprio come Dio:

*Madre, se tu lo sai, dillo al tremante
figlio, che curvo ne la notte aspetta:
— ei te ne prega con le tue più sante
preci che gli insegnasti, o benedetta:*

*te ne prega pei fior di violetta
che un dì colse per te, nel sol balzante,
per te, scesa — di luna radiante
il volto, ne la buca algida e stretta —*

*ei te ne prega: o santa donna, digli
se egli mai su pe' muri, rampicato,
de la sua triste via, coglierà gigli:*

*se mai coglierà bocce di viole:
e se alfin — dopo aver camminato
al buio, avrà sul volto un po' di sole!*

Il viandante, però, camminerà sempre al buio. Non terminati gli studi, un matrimonio infelice, la morte del fratello, un figlio malato e per tutto il tempo della vita l'assoluta incapacità di trovare una sistemazione, di qui l'impossibilità di trovare l'ordine, la pacificazione interiore, un minimo di integrazione. Non c'è — salvo rarissime parentesi — soluzione di continuità fra il giovane Ceccardo che passa le notti all'Acquasola, al riparo di un portone e il Ceccardo vinto degli ultimi anni che bivacca sulle panchine di piazza Corvetto. C'è solo il simbolo della forza e del potere che ritroviamo nelle sue mani, la *cravache*, lo strumento che gli serviva per sentirsi Napoleone, per sentirsi vittorioso e padrone di un mondo che non era suo e di cui soprattutto non avrebbe saputo che farsene. Ma se la sua esistenza è stata una serie di sconfitte e di continue vittorie del male, la madre gli appariva come un

porto, era il segno della memoria e della poesia, il simbolo di tutto ciò che non tradisce. E infatti intorno alla madre Ceccardo è riuscito a circoscrivere una sua terra ideale che per molti aspetti si identificava con i monti, le colline, il mare delle sue abitudini ma per tutto il resto era l'espressione di un regno intatto, non raggiungibile e non corruttibile.

Chi guardi l'evoluzione interna dei suoi temi poetici troverà che in Ceccardo c'è stata una forte tendenza alla semplificazione, diciamo pure alla spersonalizzazione del paesaggio. Fra le poesie dei *Frammenti* e quelle venute dopo si avverte un calo di identificazione con la realtà e ciò vuol dire che aveva il sopravvento il valore assoluto del sentimento. Ceccardo parte dal paesaggio, dalla natura, anzi diremmo che si tratta di partenze obbligate ma non si placa nel quadretto, non si ferma al risultato tecnico. Spesso si ha l'impressione che fosse negato a questo tipo di soluzione ed è così che alle partenze accese, ardenti ben presto seguivano gli arresti improvvisi, le cadute impreviste. Il frammento interveniva direttamente in lui non già come un segno di impotenza ma di eccesso di potenza: la grande novità della poesia di Ceccardo consiste proprio in questo intervento del silenzio. Pochi erano dotati come lui, pochi lo eguagliavano in sapienza tecnica, eppure là dove gli altri arrivavano alla conclusione, Ceccardo si arrestava, si sentiva bloccato, probabilmente sentiva di non poter esprimere tutta la poesia che c'era in lui o non trovava un equilibrio fra la poesia che riusciva a dire e l'altra che gli mozzava la voce dentro.

Diciamo anche che probabilmente Ceccardo non è stato conscio di questo fenomeno, ce lo confermerebbe il fatto che per tutta l'opera si sia affannato a inseguire la poesia su modelli classici e non abbia creduto di rompere con il patrimonio lasciatogli da Carducci, da Pascoli e da D'Annunzio. Sarebbe toccato ad altri in coincidenza con gli ultimi anni della sua vita sperimentare questa rottura ma non c'è dubbio che proprio questi rivoluzionari abbiano imparato da Ceccardo che certe grandi strade erano state chiuse per sempre. Certo, Ceccardo a volte dà l'impressione di essere una statua pronta per declamare un certo discorso e improvvisamente privata della voce necessaria. In altri termini accadeva a Ceccardo poeta un po' quello che succedeva

all'uomo: al gesto non corrispondeva la voce, così come a chi sognava di seguire a cavallo Napoleone mancava la forza di camminare lungo le strade comuni. Ma qui sta la grandezza del poeta, il non aver voluto andare oltre la misura del « frammento » è la riprova della sua profonda onestà, significa che — contrariamente alle sue soggezioni rettoriche — la poesia aveva ragione del poeta, la voce di fondo dei colori e i riflessi delle proprie aspirazioni. Altre volte si avverte quasi un senso di paralisi, il canto non si dispiega, si contrae e ricade nel silenzio: non c'è dubbio che in quei momenti la commozione è al grado più alto e il poeta è fulminato da un senso di stupore. Ripensa al suo nido:

*Cara umiltà del rustico mio nido
su cui l'antico dosso alza Appennino:
quel mio rifugio di tre stanze e un fido
grande camino:*

*e un letto... ...Oh che se April discioglie a' soli
la neve o pioggia Autunno algido verso,
porzion d'acqua che a le grondi coli
entro riversa |*

è un esempio tipico di arresto quasi immediato dopo lo stacco del titolo che tradisce ben altro corso del cuore: la casa, i libri e la pioggia. Il camino. Quasi che il poeta intravedesse in certi fugacissimi momenti della sua esistenza gli oggetti costanti, perenni del suo discorso, della sua palpitazione poetica. Il poeta « cruccioso » secondo la stupenda definizione del suo grande amico fortunato, il D'Annunzio, sembrava vivere calato in una nebbia di pene, di dolori, di delusioni ma ogni tanto l'onda della intima commozione squarciava quel velo e in tutto il loro fulgore gli apparivano gli oggetti del suo amore profondo. Oggetti umili di un mondo quanto mai ristretto: il paesaggio apuano, certe coste liguri, l'Appennino modenese, tutto sta in un triangolo di poche centinaia di chilometri. Ma questo è il paese reale, il mondo geografico della sua esistenza al quale dobbiamo certo opporre l'altro mondo, quello della sua lunga e misteriosa preparazione, della sua educazione di

poeta. Perché — ripetiamolo — questo ribelle è stato un raffinato e squisito alunno delle Muse. Questa resta la parte da scoprire e su cui gli studiosi di domani — se la poesia avrà ancora questa famiglia di fedeli — saranno chiamati a lavorare: in che modo Ceccardo si è fatta la sua voce, in che modo ha messo insieme il suo splendido guardaroba. Noi conosciamo il fallimento dei suoi studi regolari ma, tolte le dirette indicazioni della poesia parnassiana e simbolista, non sappiamo nulla del suo *cursus honorum* in retorica. Sulla scia di Lorenzo Viani la storia letteraria ha indagato la figura pittoresca dell'uomo, meglio dell'apuario (tutto un capitolo che rispecchia la suprema tristezza dell'uomo costretto a cercare delle povere evasioni in rappresentazioni paesane, in recite, in rodomontate o nel disordine, nel vino). Contro questa immagine abusiva e fin troppo abusata resta l'altra segreta dell'uomo di lettere e di studio. Non si traduce così Verlaine o Rimbaud se dietro non c'è una lunga preparazione ed è appunto il traduttore Ceccardo che ci dà la misura delle sue capacità e di queste capacità si deve tener conto quando si analizzi la condanna al frammento. Ceccardo si trova a far poesia fra un Carducci ancora prepotente e i simbolisti lontani ma forse più insidiosi. Se si dovesse rispondere dove sia realmente approdato o nella vicina Val di Castello o nell'immaginaria Parigi ci troveremmo in imbarazzo, comunque non faremmo mai una scelta decisa e resteremmo sempre perplessi sull'identità geografica delle sue più vere ambizioni. Il Ceccardo che fa coincidere il suo Carducci con certa freddezza parnassiana cede — e di molto — a quello degli echi simbolisti: echi di terza o quarta sponda ma ben netti e precisi. Ad ogni modo è stato dilaniato fra queste due postulazioni: guidare, tenere la testa in poesia o, al contrario, lasciarsi portare, dialogare con le ombre delle cose e la memoria degli uomini.

Leggiamo *Una sera d'inverno alla finestra*, una delle cose più alte di Ceccardo. La poesia è datata: 1907, ha un luogo di nascita: Lavagna:

...*Una divina*
malinconia mi bacia, e di sua ombra
mi avvolge. Io sospiro. E il mar, intanto,
già irrequieto, sotto il pallor lento

*de l'ocaso sereno illividisce
e il germe cresce. Quel mutar del giorno
ne la notte, io pendendo a la finestra
immobil seguò e una tristezza eterna
con la disperata illusion ne libò.*

*Alcun forse, guardando, mi potrebbe
creder un sasso, così giunto io sono
al davanzale; o forse un vaso spoglio
di rametti e di fiori, o forse un'ombra,
ma non un uomo: né pensier, né cuore.*

*E il Tirreno s'infosca e giù da monti
il vento con garrir lungo vi spazia;
e già la notte, i promontori, e i golfi
e le riviere oscuramente addensa
a l'orizzonte che s'appressa; e un astro
piange su quel deserto. Ahi! che più vasta
solitudine è il cuor: né vi risplende
balen di stella: sol dubbî e ricordi
vi rimescon lor ansia con un lento
urlo di fiotti su deserto lido,
una sera d'Inverno...*

Guardiamo un momento alla struttura della lirica: intanto sin dall'inizio è un frammento: non c'è passato, non c'è premessa, e c'è una conclusione provvisoria, quale concede l'immagine e il colore dell'ora (una sera d'inverno). La partenza potrebbe suscitare degli echi dannunziani ma subito dopo tale impressione è bloccata da un atto ben preciso: Io sospiro. Al sentimento è sostituita in pieno l'immagine dell'uomo, di un uomo come cosa, come una cosa che faccia parte della casa. E poi c'è subito la correzione: non un uomo, tutt'al più un'ombra. Né pensier né cuore. È uno dei rari momenti di assoluto abbandono del poeta. Ma al lettore è riservata una sorpresa, un completo mutamento di rotta. Dopo aver constatato la supremazia vitale del mare e della notte, di colpo ne registra la limitatezza: ahi! che più

vasta solitudine è il cuor. Quell'uomo ridotto a cosa acquista una maggiore dimensione, viene equiparato al mondo degli elementi, ma se questo ha una sua fisionomia, quello del cuore umano è buio e soprattutto è fatto soltanto di dubbi e ricordi che si gettano urlando sul deserto. Quasi negli stessi anni un grande poeta spagnolo, l'Unamuno, sperimentava un tipo di poesia simile a questa: erano dialoghi fra un cuore solo e il mondo intravvisto o recepito nel silenzio della sua casa di Salamanca. Un raffronto darebbe sorprendenti risultati: da una parte un filosofo « agonizzante », un pensatore che del dubbio costante aveva fatto la sua norma di vita, dall'altra un poeta roso dal tormento della vanità della vita ma tutt'e due intenti a cogliere dalle voci segrete del mondo una risposta o almeno una proposta di conciliazione. Diversi ancora i regimi dei due discorsi: all'infinito quello dello spagnolo, anche se da ultimo gli si sarebbe contratto nella sentenza o nella *agudeza*, smarrito e impotente questo dell'italiano, tramortito dalla paura di sembrare una cosa e dal sentirsi per contro travolto dal senso stesso dell'umano dolore.

La poesia resta anche come esempio della vera misura di Ceccardo, beninteso del migliore, del più consapevole della durata della propria ispirazione visibile. E non soltanto per il rigore della chiusura ma anche per il pudore e la pazienza nella restituzione della voce: da notare inoltre che qui il poeta allude a un registro superiore a quello suo normale ma non lo sciupa, come altre volte gli accadrà. Insomma c'è uno stupendo equilibrio fra sentimento e pensiero, fra quello che sente e ciò che postula su un piano superiore. Di solito Ceccardo manteneva un distacco prudenziale verso quelli che pur avrebbero potuto essere i grandi temi di pensiero: il lettore, in effetti, lo vede passare dalla semplice evocazione all'impennata retorica, in mezzo va registrato un atto cosciente di dimissioni. Per questa ragione il modo evocativo, l'abbandono elegiaco sono i due grandi strumenti della sua poesia. Ceccardo sembra muovere sempre da un atto prepotente, da un gesto: il primo verso è gridato e quasi subito la voce subisce un contraccolpo, per cui il suo arco viene piegato, a volte fino a spezzarsi. Ciò, del resto, rispondeva a uno dei tratti fondamentali della sua natura, il bisogno del grido e — subito dopo — la stanchezza e l'abbandono. La storia dell'uomo ci offre cento conferme di questo regime alterno ma dove il cedimento ha di gran lunga il sopravvento sull'altro dell'esaltazione. Il cruccio, le cure lo domi-

navano e la vita da *bobème* non faceva che confortare ed avallare la sua fondamentale sfiducia in se stesso. Potremmo citare molti casi di questo suo atteggiamento di base: dai fatti di Viareggio al processo di Pavullo, ma preferiamo lasciare da parte l'aneddotica pittoresca del Generale e prendere invece come campione certe confessioni a mezza voce, certi improvvisi trasalimenti. Là c'è un Ceccardo più autentico, il poeta delle folgorazioni che sa capovolgere la situazione di fatto, la realtà e produrre *ex novo* un mondo inedito per dolcezza, venato da un palpito rapinoso di amore della vita.

Si pensi alla trovata della lapide per Shelley e più precisamente alle ultime cadenze: « che da Livorno su fragil legno veleggiando / era approdato per improvvisa fortuna: ai silenzi de le isole elisee ». Anzi si carichi di tutta la luce possibile quella clausola « per improvvisa fortuna » perché è il segno stesso della sua più vera pulsazione. E Ceccardo concludeva nel generale con l'ultima invocazione: « O benedette spiagge / ove l'amore la libertà i sogni / non hanno catene ». Qui c'è la sua vocazione e la storia delle sue cadute, del suo fallimento. La libertà (e si pensi alle prime testimonianze *Dal paese dell'anarchia*), l'amore che resta uno dei due o tre capitoli sicuri della sua poesia e i sogni che stanno a rappresentare il mondo, l'unico mondo della sua realtà.

Un'altra volta e per un fatto che ad altri sarebbe risultato insignificante, la morte di un passero, registrava fra i suoi fogli, alla data del 16 luglio 1916, questa testimonianza: « Stamani il piccolo passero malato si è addormentato quietamente in grembo al piccolo (o grande) Iddio degli uccelli. È morto adagio, senza strepiti, consumando le tenuissime gocce d'olio della sua lampadetta mortale con una lentezza dolorosa, gli occhietti semichiusi, che forse ancora vedevano, quasicché non avesse voluto andar di là della notte, ove anche par che gli uccelli temano che sia solo freddo e ombra. Ora dorme dentro una finzione di nido, che gli apparecchiamo ier sera, quasi presaghi, in una gabbiuzza, per grillo, da solo. Non si sveglierà né più tardi, stasera, né domattina: perché? ».

Non ci sono dubbi sui due volti di Ceccardo, il secondo, questo raccolto e attonito di fronte al mistero della morte è il più vero. Così com'è più vero il Ceccardo delle interrogazioni che non quello delle affermazioni o delle proteste o degli assalti verbali, anche perché la disposizione interrogante corrispondeva meglio al suo « querulo error »:

*Ma dimmi: approda de' mortali il pianto
a l'Ombre? O sol illusion m'esorta
a m'affrettar tra sconosciuta gente,*

*ignoto al borgo de l'antico vanto
e immaginar te su l'avita porta
il mio querulo error benedicente?*

È sempre Ceccardo che parla alla madre o si rivolge al Signore:

O Signore ove siete?

con la ripresa invocante:

*O Signore, io vi prego:
sono un timido uccello,
una foglia, una lucciola*

e la seconda aspirazione:

*Voi avete infinite
praterie, o Signore,
ove tremolan alberi
che fioriscono astri;
ove l'ombre dei sogni
vagano come nubi
mattutine sul mare:
ove le foglie sono
uccelli con un verde
filo legati ai rami:
ove sul ciglio d'aie
cerulæ, tra siepe
e siepe s'apron resti
che cullano entro i letti
di stelle i viandanti:
e Signore, accogliete
quei due timidi bimbi
ne la pace dei cieli!*

e avanti fino al confronto pieno:

*Abi forse voi non siete
Signore! ; e questa nostra
anima è ombra e gelo,
ombra e gelo è la morte!
O Signore, vi prego
ditelo a me, che sono
un uccello, una foglia... ;
ditemi, non è vero!
O Signore, o Signore,
perché non rispondete?*

Una risposta probabile la possiamo ricavare da una poesia di un mese dopo (giugno 1899), sempre indirizzata alla madre:

*Tarda il sentiero in un silenzio d'erba
che ingialla di rammarico, e rinverde
non mietuta, tra un vel d'aridi gambi.
Una rosa selvatica, una stella
di iride azzurra, affacciansi talora
da quel deserto come un sogno... : un sogno
che intende co le pallide pupille
a un altro sogno, lungi, interminato.*

*Un suon di foglia, che sul gambo oscilla,
il vol silenzioso d'una magra
farfalla bianca, il canto d'un uccello ;
o il vento che tra gli alberi viaggia
il monte, con il sole, con le stelle
e con vele di nubi, variando
colloquî d'ombre e immagini di luce...*

*E in aria pende a l'infinito un'eco
di mar che rompa a un'invisibil riva,
o ne la valle o dietro il monte.*

*Ed ora
è questa la tua vita, o madre mia.*

C'è tutto un giuoco di spazi che stabilisce un'armonia fra le umili cose e i grandi sogni, i sogni « interminati ». A badarci bene, in questi versi nasce uno dei grandi strumenti della nostra poesia del secolo, l'oggetto come simbolo, la trasposizione in sentimenti delle cose: il suon di foglia oppure la « magra farfalla bianca ». *Colloquì d'ombre e immagini di luce*, non si saprebbe definire meglio la condizione poetica di questi dieci anni centrali di Ceccardo, fra la fine del secolo e il primo decennio del Novecento. Si nota infine un'altra cosa e, cioè, che pur insistendo in mille forme agli stessi temi della natura questa poesia ignora la monotonia. Nessuno come Ceccardo ha saputo cogliere i fremiti, i passaggi, le metamorfosi della vita della natura. Nulla ancora da spartire con il travolgente ritmo di uno dei suoi maestri del momento, Whitman. Si vedano *Melodia mattutina*, *Meraviglia notturna*, *Filo di immagini* e, su su, fino a quello che molti considerano il suo capolavoro, *Il Viandante*.

Il Viandante potrebbe essere accettato come il compendio di questa lunga esperienza di accadimenti interiori, di questa operazione di metamorfosi della memoria in cose della natura, meglio del suo eterno viaggio. Il tema del viaggio è preponderante in Ceccardo e ha accenti del tutto nuovi. Pensiamo per un momento alla natura di questo viaggiatore che si discosta dal termine classico del Baudelaire e trova nel viaggio non già un'evasione ma piuttosto una conferma morale. Il viaggio è l'etica stessa di Ceccardo, così come l'occhio della memoria è il punto di riferimento di ogni suo momento vitale.

*Così viandante
nel cuor mi crebbi, ed un amor de l'aspra
mia terra azzurra ingentilia quel primo
desio vago di errori, con pensose
illusioni di ricordi.*

Ecco dov'è giunta la grande trasformazione dall'errore desiato, dall'idea del viaggio per il viaggio all'amore per la terra. Una terra che nello stesso tempo è umanizzata e depurata da qualsiasi contaminazione umana, la terra è lo specchio della sua presenza, del suo transito poetico.

O primi

*viaggi a prova, a tarda sera, a mezzo
il verno!; o a' piedi, tra la piovra e il vento,
improvvisi ritorni dagli studi,
per una ragion nel petto ascosa
sì che né pur io lo sapea! Mia madre
da la veglia su un libro, o già tra il sonno,
balzando al noto picchio, impallidia
prima d'aprirmi. In fretta io le annaspava
una favola incerta, e al focolare
seduto, intorno riguardavo come
da un sogno uscendo; o con l'usato passo
continuando a misurar le stanze
le finestre schiudea e m'affissavo
ne l'orto oscuro. Ed Ella con un detto
arguta mi ammonìa: « Oh! sei venuto
a numerar le foglie del ciliegio
o a ricontar le travi? » E il dì seguente
di indugi lusingatomi, a la sera
ripartìa: né valevano richiami
affettuosi ché il mattin novello
riattendessi.*

*Mi chiarì, poi, tardo
tal ragion il cuore: e su quel tempo
irrequieto e gli anni, quindi, torbi,
galoppò il sole come tra ventose
nuvole ne l'Apuane Alpi: o destino
del viandante!*

Un destino fatto essenzialmente di sogni e in parte di « pallidi colloqui dell'ombre » ma da tutte queste visioni reali ed irreali il poeta doveva imparare « un senso confuso », le « leggi de l'Eterno », per amare infine la fortuna della Madre Terra, leventure degli uomini e dei regni. C'è il premio per il viandante attento e paziente:

*È dolce, immaginando,
andar, l'estiva notte senza luna,
tra gli occhi erranti e il cerulo silenzio,
col pensier'irrequieto di un desio,
senza fretta, infinito.*

*Il viandante
ama tal premio: una vertigin lenta
che lo levi sì che, andando, spazi
con il cuor per l'immenso. E a lui nel cuore
fantastico s'irradia da la calma
solitudin de l'aria l'operoso
racconto de le stelle.*

« Una vertigin lenta » e « cuore fantastico » sono due dati preziosi per arrivare al centro stesso della poesia di Ceccardo e intravedere nel giro delle stagioni il ritmo stesso della sua esistenza. La vertigine lenta gli veniva dall'amore per la terra ed era la condizione per toccare le rive dell'immenso, dell'eterno, della favola maiuscola dell'uomo che egli aveva studiato per immagini o per vocazioni o per destini. Il poema che rispetta sempre la formula piena del frammento sta d'altra parte a denunciare il grado altissimo di partecipazione e soprattutto il tempo vero di Ceccardo che è ben diverso da quello delle esaltazioni improvvise e degli appelli veementi. Lo so, non manca di stupende soluzioni l'altro Ceccardo, quello delle confessioni infrenabili, come, per esempio, il celebre *Motivo d'amore*:

*Mattin, col sole ridi
e gridi co gli uccelli
ma più che il sole e i nidi*

*ride e grida l'amore
e il mio dolce desio
sfiorandole i capelli
sorpasa in mormorio
i nidi e gli arboscelli.*

Ci sono per lo meno due Ceccardi: questo dell'abbandono semplice e l'altro della solitudine e della melanconia eroica, secondo la definizione del D'Annunzio. Ma in tutt'e due permane questo « desio » di rapporto con Dio.

Su questo punto la critica si è dovuta muovere con estrema cautela, senza arrivare a una risposta precisa: non c'è la risposta piena, c'è però l'atteggiamento di chi è pronto a confidare il proprio cuore a Dio. Del resto, sarebbe impensabile che una creatura come Ceccardo non si misurasse direttamente con il suo Dio in un atto di passione. C'è al proposito la testimonianza di don Giovanni Biagi che parla di una confessione « sotto la volta del cielo »: « Davanti a me Ceccardo parlò a Dio, parlò agli uomini, parlò alla natura attonita, raccontò tutta la sua vita terribile, i suoi sogni giganteschi, le sue miserie, le sue speranze, i suoi dolori, il suo amore per tutte le creature, per tutte le cose: poi inginocchiatosi ai miei piedi chiese l'assoluzione. Assolto e benedetto mi seguì in chiesa. Non dimenticherò più la sua figura sbilenca, china alla balaustra con le mani congiunte sopra il capo e la grande fronte sul marmo. Meditava? Pregava? Non so: so che quando gli offersi l'Ostia vidi quel volto devastato farsi dolce sereno e quella bocca contorta aprirsi come per un bacio senza fine. Finito il rito, finito anche il sogno!... Quand'egli uscì di chiesa cominciava ad albeggiare. Vidi alla prima luce che il volto era diventato tetro. Mi salutò con la voce alterata: sollevò intorno al collo il bavero della palandrana, cacciò con forza le mani nelle tasche e s'allontanò piano piano da me, per sempre ».

È senza dubbio il momento più rappresentativo della sua vicenda umana ma vorrei che ancora una volta si confrontassero queste due postulazioni contemporanee nel suo animo, la disperazione cupa e l'infinita dolcezza. È il ritmo stesso del suo sangue, il ritmo della sua anima. Che cosa sono a petto di questi momenti le apuanate, lo spirito rissoso, gli improvvisi stacchi nel

nome di Napoleone? Se è impossibile chiedere a Ceccardo lo spirito di conseguenza, è però doveroso riconoscergli che in lui convivevano perfettamente le due ragioni essenziali della sua esistenza. Il viandante nasceva dal ribelle, nasceva dall'incapacità fisica di sostare, di dimorare e di dare alla sua esistenza una compostezza borghese. C'era qualcosa che lo strappava alla pace, alla tranquillità: D'Annunzio parlò di eroismo e l'approssimazione va intesa nel senso che Ceccardo portava al massimo le sue due vocazioni. Il dialogo si svolgeva fra il solitario e il malinconico ed era determinato dal fatto che le cose non avevano potere su di lui: la stessa sua povertà era illustrata dalle poche cose che aveva salvato dal naufragio. Quando sente che morirà il giorno dopo nella sua ultima casa provvisoria di via Marsala a Genova, Ceccardo è pronto: ha misurato tutto il mare dei cuori solitari. Proviamo ad immaginarcelo così come lo hanno visto i nostri vecchi, sulle panchine di piazza Corvetto, fratello di Rimbaud, piccolo cugino di Verlaine, una specie di *pauvre Lélian* di dimensioni provinciali in una Genova che non era certo fatta per dar credito o soltanto per accettare questo personaggio scomodo: quel Ceccardo è uno che intravede nel sole della piazza la vita correre alla sua fine, è un'ombra del Generale, è un sublime pitocco. Ma si sbaglierebbe a pensare che in quell'avanzo d'uomo si fosse spenta la parte — e quanto cospicua — di nobiltà vera, autentica che albergava nel suo cuore. Il Ceccardo dei discorsi improvvisati, degli scatti indomabili è la controfigura del *pauvre Lélian* dei giardini dell'Acquasola, senza contare che è un poeta di frontiera, apparentemente legato alla grande musica del passato, in effetti attonito e « crucciato » di fronte alle nuove voci che stanno per levarsi nel cielo della poesia italiana. I poeti nuovi sarebbero nati diversi anni dopo, Ungaretti, Montale, insomma la grande famiglia della poesia italiana del Novecento appartengono a un'altra generazione ma sarebbe errato pensare che non debbano nulla a Ceccardo, per lo meno gli devono la certezza che la grande musica era finita per sempre e si trattava di ripartire da zero. Se ne avessimo il tempo, ci piacerebbe confrontare le strade diverse percorse da Ceccardo e dal suo coetaneo francese, per metà genovese, Paul Valéry. Probabilmente si sono incontrati per le strade di Genova senza riconoscersi, senza sapere che nei loro animi viveva la stessa condizione di poesia: ma

mentre Valéry proprio a Genova avrebbe deciso di entrare nel silenzio, Ceccardo avrebbe tentato di inventare per la sua poesia un'altra via, trasformare la composizione classica della voce in infinite sensazioni di palpiti, di sottili e fantastiche trasformazioni.

Con Ceccardo non si conclude, Ceccardo resta, proprio come resta l'immagine della poesia o di chi ha camminato soltanto nella luce della poesia. È un miracolo che non si è più verificato, da allora. Certo, ci sono stati poeti più grandi, a Genova stessa ne sarebbero nati altri più importanti per la storia della nostra cultura ma nessuno è più stato come Ceccardo « soltanto poeta ». Chi conosca l'anima di questa terra segreta se lo ritrova accanto tutte le volte che la solitudine del cuore umano faccia sentire la sua voce. Lo ritrova lungo i paesi della Riviera di Levante, nelle soste del treno a Lavagna, sotto il rumore del mare e lo ritrova con la certezza che sessant'anni fa sulle nostre strade ha camminato uno dei poeti più singolari del nostro secolo. Figlio di un altro mondo, rappresentante di una famiglia che sembra non aver più discendenti, Ceccardo è il poeta che meglio ci arriva dentro e ci sappia toccare. Ne rivediamo l'immagine dolorosa accanto a un D'Annunzio ancora forte, lo vediamo piegato e col dito levato in alto, quasi stesse per insegnare qualcosa non solo a chi allora lo comprendeva e lo aveva riconosciuto ma anche a chi è venuto dopo e lo ha incontrato per caso e non sulle strade maestre della nostra letteratura. Che cosa ci può, dunque, insegnare Ceccardo, se mai la poesia debba insegnare qualcosa? Ci ha lasciato in eredità la grande lezione della malinconia, della solitudine: due categorie spirituali che oggi vantano un credito estremamente ridotto presso le nuove generazioni. Ci ha insegnato che la letteratura non vive di vita propria quando le venga sottratto questo retroterra del sentimento, quando la si voglia sradicare dall'infinito deserto del dolore. Ceccardo ha pagato e ha pagato esclusivamente per questo motivo, che voleva dire poi una cosa su tutto il resto: fare della poesia la strada per l'eternità. Tutto quanto della sua vita terrena è stato riscattato rivive, resta, ci parla nel libro dei suoi versi: da questo punto di vista non gli è mancato il successo, o per usare la sua parola, non gli è venuta meno la vittoria.

Ora se si tengono presenti tutti questi motivi, non possono esserci dubbi che il giorno dell'intelligenza stia per accadere anche per Ceccardo. Come il suo fratello più vero, Dino Campana, Ceccardo non appartiene alla storia ufficiale della letteratura ma rientra in un altro mondo, forse più alto, certo più duraturo. Non ha rettoriche né ideologie da offrire e difendere, ha soltanto una piccola voce ma sua, ma intera, irripetibile. Agli altri sarebbe toccato di fondare delle scuole, a Ceccardo è toccato di significare la poesia *tout court*. E forse era questo che voleva dire quando si chiedeva se i poeti del nostro tempo non potessero tornare ad essere un po' vati. Il vate che ci è consentito non è più una guida lanciato alla conquista della verità assoluta, è un compagno e, prima, una vittima che allontana lo spettro delle sconfitte terrene con l'umile mano di chi fa poesia. Questo ci sembra che abbia fatto Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, il più diseredato, il più derelitto e pure il più ricco e tenace dei nostri poeti.

POESIE

di
Bartolo Cattafi

CADUTA

*Memore all'improvviso d'una mia
vita larvale di sotterra
piombai nelle tenebre sull'alto
pino d'aleppo
nel pieno dell'estate
vorticando ad ali irrigidite
caddi di schiena
lontano da ogni eliso
non larva non alato.*

MITI

*Una ragazza sul greto
oleandri macigni fioriti
chiazze d'acqua cariche di vita
un turbine invisibile di polline
e poi non farli tornare
appiattiti incolori sullo sfondo
prenderli con la forza
qui legarli
questi miti della primavera
a rinsecchire e annerire
a mostrare la vera scorza.*

STADIO

*C'era l'assalto ai record
corse in programma
lepri levrieri tartarughe
nell'ovale perfetto dello zero.
E il tempo passa
sul suo volto di smalto
neppure l'ombra lontana d'una ruga.*

QUEST'ARIA

*Quest'aria cattiva
è soltanto abrasiva
non lama esigente
che taglia e ama
il rosso quando diventa dolce
sostanza interiore
il prosciutto nei pressi dell'osso.*

QUESTA NEBBIOSITÀ

*Questa nebbiosità
queste luci sciolte
diffuse nell'aria
ti fanno pensare a quando
incrinandosi il ghiaccio scattano
serpi all'infinito
e tu tronco supino
abbattuto nella taiga
vai flottando sul fiume
da questo cielo a un altro.*

SEGNI

*Nell'alta città d'un tratto saltò fuori
un capriolo a brucare
cassette d'immondizie
nell'aria inclemente appena trattenute
c'erano frane di rocce e boschi
crepacci nel selciato
segni d'un imminente precipizio.*

SPETTACOLO

*In un posto al di fuori
del bene e del male
l'uno e l'altro si enucleano
vengono allo scoperto
il soggetto e l'oggetto
col nucleo palpitante
sul palmo della mano
alla ribalta
sotto il fuoco dei carboni
d'un riflettore a rapida combustione
nella recita del reale.*

IN UNA TERRA DI PIOGGIA

*Dove luna e sole
sono acque
inghiottite in un sorso dalle nuvole
in una terra di pioggia
chiusa all'orizzonte da altre piogge
si vive come un idraulico
senza tubi*

*seduto in mezzo al suo lavoro
come un bianco ammiraglio
enfiato e intenerito dall'ammollo
in atomi d'idrogeno e d'ossigeno
che con la mano a taglio sulla fronte
saluta foglie e tronchi di passaggio.*

RESOCONTO

*La cosa venuta all'improvviso
ha mani o guanti troppo bianchi
da cadavere
non credo a quello che dice
a ciò che ella vide
in un mondo che non esiste
ma lei a suo modo felice
piega il collo e sorride:
aveva nascosto le piste
che portano all'altro mondo
e lo attraversano
con brandelli di questo.*

CRESCITA

*Pensa alla crescita
nello spazio
alle opere e ai gesti
dall'angolo al riquadro
della portafinestra
e oltre
come la linfa che si desta dal sonno
s'inarca e si stiracchia
fervida fluida si butta*

*a capofitto nell'aria
ma non cade inventa
foglie rami e gemme
ipotesi di lavoro
per passerì e ladri.*

UN VIAGGIO

*L'acqua entrava dovunque
dalle falle
avanzi acidi allineati
per i cani randagi
fluttuavano ora alla rinfusa
un viaggio tra baracche
col tetto di bandone ondulato
dove urla il tuono scroscia la pioggia
legno e palle di gomma galleggiano
e a occhi bassi
ci si stringe nelle spalle.*

CAPANNO

*Vorrei mettere in ordine
e a piombo
questa materia grezza
malta fango mattoni
per farmi il capanno degli attrezzi
che poi sono quei quattro
gatti di sentimenti e stilemi
due remi per la barca
e una candida dea
seminuda
con pochissime idee per la mente.*

IMPERO

*Mi piace passeggiare
tra pendule bande nere
in mezzo ad insegne
adorne di tanti sbagli
mentre mi fischiano le orecchie
e proiettili in arrivo
mi chino a saggiare le muraglie
del mio bassissimo impero.*

ALLA PAZZIA QUASI

*Alla pazzia quasi
al dormiveglia o al buio conduce
il loro volteggiare
strisciare zampettare
tra una lastra di tenebra
e un'altra di luce
la loro marcia d'avvicinamento
l'ascesa ai canali
agli afferenti sistemi
ove s'acquattano e s'aggruppano
li intasano
in sé rinchiudono il lume della mente.*

NATURA MORTA

*Ecco un mare che dura di più
secco duro gessoso
con bianche sbavature
orti d'alghe di carta
pesci di terra
cotta e colorata
ficcata a testa in giù.*

A PERDITA D'OCCHIO

*Posati su scaffali
a perdita d'occhio
oggetti opachi
colmi dei nostri mali
lì davanti le prefiche piangono
e piangono davvero
con occhi perduti e ritrovati.*

STRELITZIA

*Becco crudele
testa cieca di gelido uccello
in tropici tinnanti di metallo
su immobili fiumi
sventagliata cresta
lamine colore di croco e di violetto
dall'alto del tuo collo
dal piedistallo
d'acqua e di cristallo
petalo per petalo
seccamente rimbecchi
il fioco marciume della rosa.*

ACARO

*Àcaro bruco bacherozzo
piantatore di denti e unghie
incisore artigiano dei segni del tempo
inàrcati e a testa bassa lavora
su pagine polpose*

*pascoli di cellule perfette
porta la tua macchia che inganna
che sembra dorma senza respirare
e invece sempre più s'alza e s'allarga
ci copre i piedi
ci bagna le mani.*

DOPPIEZZA

*Proverò un giorno un'ombra di diletto
quando raggiunge te
numerato con l'uno e il due
la mano che ti rompe per il lungo
accinga in due filetti.*

COME QUELL'ERBA

*Come quell'erba triste e agra
che non sarà mai biada
che la terra non riuscì ad addolcire
e che se ne sta di traverso
sulla pancia
senza che tu la strappi
senza che se ne vada.*

LA CONGIUNTURA

UNGARETTI - BRETON - REVERDY

di

Piero Bigongiari

Non essendosi studiato abbastanza l'Ungaretti francese de *La guerre e di P-L-M 1914-1919*, ne consegue che nemmeno l'incontro Ungaretti-Breton ha preso risalto nella storia poetica del Nostro, al di là delle notizie biografiche che con diligenza Piccioni ha trascritto, riportando le parole di Ungaretti stesso⁽¹⁾. Eppure in *Raisons d'aimer Breton*⁽²⁾ il poeta ha espresso a tutte note le ragioni di un'amicizia che, cominciata sul finire del 1918, durò senza incrinature fino al '21. Poi subentrarono talune incomprensioni, ma non si che fino alla morte del poeta francese nel 1966 non sussistessero vivide le « ragioni per amare Breton »: « Mes liens d'amitié avec Breton ne furent pas rompus ce jour-là. Nous avons continué à nous envoyer nos livres. Il a continué à m'écrire et récemment, peu avant sa mort, en réunissant pour une collection de poche (sous le titre ancien de *Clair de terre*) ses poésies, dont il élimina certaines dédicaces, il laissa subsister la mienne. Dans la partie française de l'*Allegria* publiée chez Vallecchi en 1919 et où sont incluses des poésies de 1918/1919, j'en avais offert une, *Perfections du noir*, à Breton. Dans *Clair de terre*, le recueil qui portait ce titre en 1923, Breton répondit en m'offrant *Cartes sur les dunes* où il reprenait avec une grande délicatesse dans l'image et l'intention mon inspiration, celle d'un homme né dans un port

(1) LEONE PICCIONI: *Vita di un poeta, Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970, soprattutto alle pp. 83-6.

(2) GIUSEPPE UNGARETTI: *Innocence et mémoire*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1969, pp. 273-9.

d'Afrique du Nord, aux confins du désert»⁽³⁾. Ricordo che quando nel '67 la « Nouvelle Revue Française » volle dedicare un numero a « André Breton et le mouvement surréaliste », e fu il numero di aprile, poi tradotto anche in giapponese, Ungaretti si arrovellava perché voleva esservi presente con qualche riga, ma non riuscì ad arrivare a tempo: sono del '66 le nove poesie di *Dialogo*; il furore amoroso ne invasava la biblica senilità; sicché l'unico italiano che prese parte a quell'omaggio finì per essere chi qui scrive.

In una fase poetica che nell'opera ungarettiana precorre a quella della creazione dell'emisfero della luce (dalla fine del '16 al '17), cioè all'11 marzo 1914 risale nei *Derniers Jours* la poesia dedicata a Blaise Cendrars e intitolata *Roman cinéma*, mediana nel settore *P-L-M 1914-1919*: preceduta da *Perfections du noir*, dedicata appunto a Breton, e seguita da *Calumet*, che porta la dedica a André Salmon. Si deve pensare che *Perfections du noir* appartenga al limite estremo accennato nella datazione complessiva 1914-1919, cioè appunto al 1918-'19, quando il poeta si legò d'amicizia col giovane Breton. È l'epoca succeduta alla grande, essenziale crisi di crescita di questo primo periodo, quella suaccennata che nell'*Allegria* porta le date dalla fine del '16 al '17. Ed ecco, a giustificazione del titolo, la spiegazione del poeta: « Durante la guerra, sostando in un castello sventrato nei pressi di Épernay, raccolsi un manuale seicentesco, nel quale la Corporazione dei tintori dava ai suoi membri istruzioni rigorose affinché la tintura delle stoffe risultasse sempre pienamente soddisfacente. Uno dei capitoli si intitolava *Perfections du noir* »⁽⁴⁾. In èra di *collage* trionfante nei quadri cubisti, ben s'intende che il poeta tinga di un nero perfetto la stoffa che adopera nei suoi *collages* da dedicare al nuovo amico. Tra l'altro il nero perfetto è l'opposizione alla luce in tutta la sua iridescenza, che il poeta ha sperimentato fin lì, dopo che ne ha visto l'immensità senza figure alzarsi fino alla volta del cielo, dopo che ne ha captato il cristallino rutilare all'orizzonte, di cui segna il limite immisurabile come uno zampillo di matasse radiose che spiova in masse sinuose di perle, come dice in *Alba* (verso il 15 febbraio 1917). La luce emerge dall'emisfero acqueo,

⁽³⁾ *Ibidem*, p. 278.

⁽⁴⁾ GIUSEPPE UNGARETTI: *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1970³, coll. « I Meridiani », p. 579. Cito sempre da questa edizione.

è fluida come l'acqua che zampillando rutila in cielo, anzi s'inventa il proprio cielo ricadendo appunto in masse sinuose di perle: non per nulla « Il sole si semina / in goccioline d'acqua » e poi « Il sole si semina in diamanti / di goccioline d'acqua » (*A riposo*, p. 26 e 609); è altresì uno di quei « caveaux de verre » che ha scoperto sotto terra, una di quelle grotte sacre che ha scoperto da bambino nel Moqattam: è insomma la grotta che emergendo dal buio della terra pervade tutto l'arco celeste del suo scintillio sacrale e notturno. Ora il nero perfetto è questa germinalità sotterranea e subacquea della luce, di cui il poeta ripercorre le *fusées* andando con la memoria inventiva, piuttosto che in un presente senza tempo, a ritroso nel suo passato africano, come nel grembo materno dove ha vissuto la vita fetale ad occhi chiusi, a pugni chiusi, crisalide della futura farfalla iridescente non appena, roso il buio della prigione-culla-bara, viene in contatto con la luce: « Come un baco nascosto nel bozzolo / quando gli spuntano le ali / s'inizia al bacio e si logora le sue tenebre » (*Nebbia*, p. 389).

È il romanzo delle immagini cinematiche (quelle sperimentate già in *Roman cinéma*) che cola in un movimento unico verso la luce dell'attualità presente secondo l'esperienza messa in opera primamente da Reverdy in alcuni testi narrativi pubblicati in « Nord-Sud » nel '17 quali *Miroir... poussière* (con lo pseudonimo di Clément Milart) e *Une nuit dans la plaine* e in altri testi poi raccolti nelle *Ardoises du toit*, ma soprattutto nel romanzo scritto e riscritto nelle sue tre stesure durante l'estate del '17 tra Sorgues e Vedène: *Le Voleur de Talan*⁽⁵⁾.

Il « pensiero plastico », come è stato definito, di Reverdy, in questo romanzo raggiunge il massimo della propria fluidità immaginaria in frasi lampeggianti, in notazioni brevi e staccate l'una dall'altra, nel minimo cioè percepibile di una continuità narrativa altrimenti sfuggente, nel grigio di una perdita di colore evidente, spiegabile in area cubista. La frase che contiene una percezione offerta dal fluire indifferenziato della vita, ecco che stacca da quell'indifferenziato una differenza, un'immagine un suono un fatto, che as-

⁽⁵⁾ PIERRE REVERDY: *Le Voleur de Talan*, Avignon, Impr. Rullière (Nord-Sud), 1917. Cfr. l'edizione italiana, *Il ladro di talento*, col testo a fronte e la traduzione di Antonio Porta e con introduzione di Maurice Sallet, Torino, Einaudi, 1972.

sume su di sé i valori continui del fluire e insieme quelli discontinui dell'interrompimento di un tal fluire. Ne nasce un vero e proprio segmento della durata che non interrompe la durata proprio perché ogni segmento, nella sua ripetitività, opera al livello di essa: gli interrompimenti sono piuttosto variazioni di tono che stacchi di materia; neanche di materia verbale che pare riempirsi di significato proprio e solo per stacco tonale. Il significato è dato dalla differenza provocata da una ripetizione che non appartenendo al livello organico della natura bensì a quello inorganico dell'opera, non è mai uguale; e quindi dissimila la materia linguistica in un significato che si fa per ragioni additive, inconsciamente. Esso risulta da una continua somma di differenze, nelle similitudini. Reverdy opera una scelta a livello minimo della struttura vitale e ce la riporta sulla pagina così come gli amici cubisti riportavano sulla tela, degli oggetti e delle figure, i tasselli strutturali che costituivano, di essi oggetti e figure, insieme il loro tutto tondo sul piano bidimensionale, cioè la loro stabilità oggettiva e la loro instabilità soggettiva. In un quadro cubista, vi è sì solidificazione mentale dell'impressione, ma vi è altresì fluidificazione di quello che impressione non è: e che è la dinamizzazione delle strutture, intese come funzionanti dinamicamente tra loro in un tutto, in un sistema che si rivela statico, in quanto è in realtà dotato d'un dinamismo strettamente omogeneo, d'un dinamismo, a puri fini interni, dei rapporti reciproci. Il significato a livello minimo, il significato dei *petits faits*, esalta il valore metaforico di ogni segmento di quella durata narrativa: i mezzi reverdyani « qui provoquent l'émotion », nel suo, successivamente così precisato, *Essai d'esthétique littéraire*⁽⁶⁾, sono in verità non troppo lontani dalla braquiana « règle » « qui corrige l'émotion »: è ancora un controllo sull'emozione ottenuto tutto attraverso i mezzi metaforici mediante cui l'emozione, sia che ne sia provocata, sia che ne sia corretta, deve passare come in un vero e proprio ciclotrone: è pur sempre « une aventure méthodique », che unisce il poeta al pittore. Come che sia *Le Voleur de Talan* parla dell'incontro del giovane Reverdy con l'« oscuro colore / di pianto » che, per dirla con Ungaretti, « su Parigi s'addensa », sulla Parigi d'anteguerra in cui il

(6) « Nord-Sud » 4-5, juin-juillet 1917.

poeta scendeva dalla provincia natale. E comincia l'avventura metodica di dire piano quello che ha il diapason di un grido: questa segmentazione di enunciati adempie a una tale funzione. Ora Ungaretti che viene da un'esperienza del sillabato la quale adempie a una consimile funzione (non uguale: il sillabato fruga nel livello fonemico come in un abisso, alla ricerca della parola originaria), proprio in *Perfections du noir*, cioè nella lunga, splendida e misteriosa poesia dedicata a Breton per l'uscita del suo primo libro di versi, appunto il *Mont de Piété* del 1919, si accosta a quel tipo di racconto che Reverdy ha inventato, anche nella disposizione tipografica. Scrive Maurice Saillet nella *Cronaca del « Voleur de Talan »*: « In versi P. R. va a capo ogni volta che la punteggiatura lo richiede. Iniziale maiuscola per distinguere un verso dalla fine del precedente. Nessun'altra partizione a cose fatte. P. R. prende il verso come viene e non si pone alcun problema di punteggiatura. Non è stato così per la disposizione tipografica "a zig-zag" (*en chicane*) o "a feritoia" (*en créneaux*) (P. R. rifiuta questi termini) che appare quasi nello stesso momento nel *Voleur* e nelle *Ardoises du toit*. Fino alle *Ardoises* i versi di P. R., come tutti i versi liberi del tempo, sono allineati a sinistra e, a destra, si presentano a "denti di sega" più o meno sbrecciati ». (7) Ebbene, mai Ungaretti è stato così vicino al respiro della parola nascente come in questa *chicane*, in questo zig-zag che ha una sola regola, di dividere in due colonne, attraverso la verticale, quando occorre, la pagina, allo stesso modo adottato dal Reverdy del *Voleur* e meno sistematicamente e meno chiaramente nelle *Ardoises* (8). « Bisogna spezzare tutti i ceppi e partire / con le mani avanti » si era proposto fin dall'inizio del suo romanzo Reverdy. Anche Ungaretti, spezzati tutti i ceppi, era partito con le mani avanti; arrivato « si loin / de tout », vuol ora segnare, *chicaner*, « des échos / de bruits » che « nous arrivent / parfois ». Vorrebbe, alla fine di *Perfections*, « m'éteindre / comme un réverbère / à la première lueur / du matin ». Ma intanto il riverbero, ottico-acustico, funziona come eco da un capo all'altro del *poème*. Poesia di riverbero,

(7) Vedila appunto come introduzione a *Il ladro di talento*, trad. it. cit., e vedi alle pp. 13-4.

(8) Qualcosa permane di questa *disposition double*, passata integralmente dal visivo al vocale, dopo il canto monodico del *Monologhetto*, nel tardo *Canto a due voci* del 10-14 maggio 1959, ma come un sottofondo, l'« altra voce », di coscienza rimordente.

la parola brucia al calor bianco, stretta al suo nucleo metaforico come non mai, mentre, allo stesso tempo, il comportamento del poeta è quello della violenza d'intervento (« avec mes dents / j'ai déchiré / tes artères ») e della violenza di espulsione (« mettez donc de côté / cet objet / perdu »): e « le ciel se fait aride / comme l'acier », « et le désert sonnait / comme l'airain ». Ma intanto il riverbero emana dalla fusione metaforica: la poesia è colma di notizie, di temi che altrove passeranno enigmatici, ma che qui sostano vorticiando nella metafora e nella sinestesia che la sostiene nella sua vicenda traslativa: « l'albâtre des minarets / laisse à l'air / un roucoulement / de jasmins », « leurs corps s'écoulaient / comme une huile / ils laissent leurs formes / à des caveaux de verre ». Ho accennato al valore anticipatorio di questi « caveaux de verre », fino al « vetrato / cupolio » di *Tepida vaga mattina* (Bulciano il 22 agosto 1917); « l'albâtre des minarets » lascia a un altro « albâtre », altrimenti inspiegabile, la sua spiegazione di riverbero: « quand il te fallait / t'envoler / et ton souffle répandait / les antilopes joyeuses / les mille yeux revenants / l'albâtre et la soie / ta fièvre frileuse / ô nuit nue » (IV di *Roman cinéma*), dove anche « les antilopes joyeuses » ritornano, quando già in *Perfections* « sur tes mains / qui troublent / des antilopes ont appuyé leurs reins / et s'envolent », prodromi di tutti gli attributi che toccheranno a Dunja. Dalla « pantera » dionisiaca di *Giugno* alla cerva-leoparda-pecorella-puledra di Dunja tutto l'arco è teso dal dionisiaco all'apolloineo. Ma d'altronde Moammed Sceab, non nominato, è nel V di *Roman cinéma* « un roi du désert ». Se Moammed è l'alter ego di Ungaretti, quello che non ha saputo sciogliere il canto del suo abbandono, è da dire che Ungaretti, verso la morte, e sciolto tutto il canto del suo abbandono, sentirà, in un rovesciamento interno della propria identità differenziata, con la solita antitesi propria della sua favolosità popolare, crescere in sé e schiavitù e regalità: che gli è data, nella prossimità della morte, proprio dall'amore: « Capricciosa croata notte lucida / Di me vai facendo / Uno schiavo ed un re. // Un re? Più non saresti l'indomabile? ».

È ormai « un gouffre » questo ripresentarsi segmentato e sintagmatico dell'« abbandono »: sicché « il ne reste / d'immobile / que de rangées de lumières / au fond du gouffre / et des sifflements / qui reviennent »; poiché egli sapeva che l'abisso della parola era mobile, la parola presente era anche

la parola nascente. Il significato rimaneva là, inchiodato « au fond du gouffre », ma i lucori di quelle « rangées de lumières » « et des sifflements » « reviennent »: ritornano come atto della presenza assoluta del linguaggio. Tutta l'*Allegria* è questo grande atto di presenza di un significante — attraverso una immersione nel significante-mare — che non s'è ancora preoccupato di razionalizzare il modo di andare incontro al proprio significato, essendo così vicino, attraverso il suo allitterare, ch'è segno mutuante della centralità originaria dell'essenza linguistica, piuttosto all'indifferenza sorpresa della nascita che alla differenza acuita della ripetizione.

In questi anni intorno al 1917 Pierre Reverdy, come s'è visto, mentre vuole scrivere un romanzo, afferma che « scrivere non è necessariamente *raccontare* ». « E per creare, per esempio, un racconto che sia prima di tutto un'opera peculiare in questo senso, così come una poesia deve essere innanzi tutto una *poesia*, vale a dire un'opera creata con mezzi che [liberano come risultato un sentimento poetico] provocano l'emozione, occorre trovare i mezzi propri di questo genere e farli concorrere [al] a questo risultato. [Qual è?] Affermiamo [in primo luogo] che scrivere non è necessariamente *raccontare* »⁽⁹⁾, dice Reverdy stesso riprendendo e correggendo il suo *Essai d'esthétique littéraire*. Un tale processo di denaturalizzazione del racconto s'accompagna in Reverdy alla costituzione della sua poetica emozionale che nell'articolo ulteriore su « Nord-Sud », intitolato appunto *L'Émotion*, avrà ulteriore conferma. Qui « la pièce presque nue » di Reverdy, rue Cortot, gioca da vero anello di congiunzione tra l'*émotion* reverdyana e il *lyrisme* bretoniano. Ecco una dichiarazione inequivocabile dello stesso Breton in uno dei suoi *Entretiens*: « Ce qui se prête bien mieux à notre réunion, c'est la pièce presque nue où nous reçoit Pierre Reverdy, généralement le dimanche. Il habite au haut de Montmartre, rue Cortot, à quelques pas de la rue des Saules. L'étonnant " climat " qui règne ici, rien ne peut en donner idée comme cette admirable phrase de Reverdy lui-même, qui ouvre *La Lucarne ovale*: " En ce temps-là le charbon était devenu aussi précieux et rare que des pépites d'or et j'écrivais dans un grenier où la neige, en tombant par les fentes du toit, devenait bleue " ».

⁽⁹⁾ « Nord-Sud » 4-5, juin-juillet 1917, art. cit.; e vedi per queste correzioni, qui riportate sul primitivo testo messo tra parentesi quadre, MAURICE SAILLET: *Cronaca del « Voleur de Talan »*, cit., p. 19.

Une telle façon de dire n'a pour moi rien perdu de son enchantement. Instantanément, elle me réintroduit au coeur de cette magie verbale, qui, pour nous, était le domaine où Reverdy opérait. Il n'y avait eu qu'Aloysius Bertrand et Rimbaud à s'être avancés si loin dans cette voie. Pour ma part, j'aimais et j'aime encore — oui, d'amour — cette poésie pratiquée à larges coupes dans ce qui nimbe la vie de tous les jours, ce halo d'appréhensions et d'indices qui flotte autour de nos impressions et de nos actes. Il taillait dedans comme au hasard : le rythme qu'il s'était créé était apparemment son seul outil mais cet outil ne le trahissait jamais ; il était merveilleux. Reverdy était beaucoup plus théoricien qu'Apollinaire : il eût même été pour nous un maître idéal s'il avait été moins passionné dans la discussion, plus véritablement soucieux des arguments qu'on lui opposait, mais il est vrai que cette passion entrainait pour beaucoup dans son charme. Nul n'a mieux médité et su faire méditer sur les moyens profonds de la poésie. Rien ne devait, par la suite, avoir plus d'importance que ses thèses sur l'image poétique. Il n'est, non plus, personne qui, de la longue ingratitude du sort, ait montré un détachement plus exemplaire ». « “ Quelles sont donc, en résumé, les préoccupations qui vous sont communes en ces derniers mois de guerre ? ” — Nous entrons là, je m'en excuse, dans le domaine technique. Ces préoccupations sont celles qui tendent à l'élucidation du phénomène *lyrique* en poésie. J'entends à ce moment, par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée. Je me persuade que ce dépassement, pour être obtenu, ne peut résulter que d'un afflux émotionnel considérable et qu'il est aussi le seul générateur d'émotion profonde en retour mais — et c'est là le mystère — l'émotion induite différera du tout au tout de l'émotion inductrice. Il y aura eu transmutation. Les plus hauts exemples que je m'en donne tiennent chez Lautréamont dans l'exubérance des “ Beau comme ”, dont l'exemple le plus souvent cité est celui-ci : “ Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ” ou encore dans les défaillances de mémoire qui, à la fin du chant IV de *Maldoror*, entourent l'évocation de *La Chevelure de Falmer*. Chez

Rimbaud, il me semble que les cimes sont atteintes dans *Dévotion* et dans *Rêve* »⁽¹⁰⁾.

Il « superamento in qualche modo spasmodico dell'espressione controllata », mentre è in nuce nella poetica emozionale di Reverdy, è però quanto la sorpassa verso il futuro surrealismo. Ma direi che « l'émotion » reverdyana ha un punto di contatto con « le fond émotionnel » bretoniano, se si ricorda quanto in *Position politique de l'art d'aujourd'hui* lo stesso Breton afferma: « Je dis que l'émotion subjective, quelle que soit son intensité, n'est pas directement créatrice en art, qu'elle n'a de valeur qu'autant qu'elle est restituée et incorporée indistinctement au fond émotionnel dans lequel l'artiste est appelé à puiser »⁽¹¹⁾. Di Reverdy è il dominio del *logos*, di Breton, nel '900, piuttosto quello dell'*aná-logos*: se il *logos* è ancora il luogo del controllo razionale di ascendenza cubista e braquiana, e l'*aná-logos* è il luogo spostato dello spasimo espressivo, proprio per sottrarlo al controllo preventivo della ragione. Ma è interessante, e mi pare decisivo, notare che, come che sia, anche questo luogo spostato è strettamente a contatto, prosecutivo contatto, col luogo reverdyano dell'« afflux émotionnel ». La sola differenza è che « l'émotion induite différerait du tout au tout de l'émotion inductrice », secondo quanto riconosce Breton. La « transmutation » in verità consiste nello *choc* della ripetizione, cioè in quel largo giro in cui l'antitesi trova la propria consistenza rivoluzionaria verso un punto ormai differenziato da quello di partenza. Il punto d'arrivo non è uguale al punto di partenza, ma ne è solo simile, in verità dissimilato appunto dalla ripetizione; e io aggiungerei caricato di energia esplosiva da questa forza dissimilante che tenta di identificare — cioè spezzarne — lo stato inerziale di identità. All'« emozione inductrice » di Reverdy ecco che Breton oppone proprio questa « emozione indotta ». È il principio analitico dell'accelerazione nucleare della fisica atomica, per potere appunto bombardare l'atomo emozionale e farlo esplodere, perché avvenga la trasmutazione in energia della materia. In realtà, ed è l'ultima osservazione che faccio in questo campo, già allora Breton si curava,

⁽¹⁰⁾ ANDRÉ BRETON: *Entretiens radiophoniques avec André Parinaud*, in *Entretiens 1913-1952*, Paris, NRF, Le point du jour, 1952, pp. 41-3.

⁽¹¹⁾ A. BRETON: *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, pp. 259-60.

sulle orme di Rimbaud, e del suo « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », di raggiungere il punto controllato dell'esplosione; cioè trasportava il controllo razionale dentro il sistema che aveva appunto come fine di scatenare l'incontrollabile. In altre parole: l'incontrollabile si scatenava come tale dentro un sistema di controllo. L'*aná-logos* che spostava il *logos* dalla sua vitrea centralità, era un *logos* che faceva del proprio manifestarsi il percorso, sia pure indescrivibile, dell'emozione scatenata. Si capovolgeva, se si vuole, a pura formalità la sostanza, ma appunto perché si sostanziasse la forma, e sia pure in una forma negativa: era la forma emozionale, il negativo di un positivo altrimenti impercettibile; era essa il calco di una sostanza altrimenti volatile e ipotetica. Così esistono alcuni elementi che durano un attimo ma che hanno il loro posto nella catena elementare. Non per nulla l'estetica del lampo (penso a Char) è quella che è succeduta all'estetica surrealista del fortuito e delle « *défaillances de mémoire* » di cui parla Breton. L'« oblio » orfico si lega bene per più di qualcosa a queste « *défaillances de mémoire* », così come le proustiane « *intermittences du coeur* » sono bene, ancor esse, nell'ambito di una tale poetica emozionale che cerca di « localizzare » il tempo.

Per tornare a Ungaretti, proprio la *chicane* verbale, il segmento zigzagante di luce verbale (prodromo della luce figurata dell'ultimo periodo), ne distacca, in questo crogiolo sperimentale della grande poesia del secolo che è la Parigi intorno al '17-'19, più o meno inavvertitamente, l'operare poetico da uno stretto sillabato di tipo apollinairiano-cubista accostandolo a una poetica di tipo emozionale Reverdy *versus* Breton. Non ebbe essa gran seguito in termini diretti. Si sa per esempio che con una recensione-*poème* di tipo surrealista Ungaretti cominciò a collaborare a « *Littérature* », quella a *Giorni di festa* di Papini ⁽¹²⁾. Ma è proprio in *Perfections du noir* che emerge, a mezzo tra Reverdy e Breton, questa costituzione di sintagmi e segmenti elettrici di tipo emozionale che cominciano a raccogliere il sillabato nella fulmineità, direbbe Breton, di quelle « *larges coupes* » che avranno poi lo sviluppo che si sa, nel presunto « ordine » di tipo petrarchesco-mallarméano del *Sentimento*: dove il taglio, la *coupe*, si raddensa scattante e si rimargina attraverso una metrica mnemonica.

⁽¹²⁾ Juin 1919, p. 16. Vedere i primi quattro capoversi in LUCIANO REBAY: *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 105. L'ulteriore collaborazione di Ungaretti a « *Littérature* » consiste in: *Pourquoi écrivez-vous? Réponse de Giuseppe Ungaretti*, janvier 1920; e in *Témoignage dans l'affaire Barrès*, août 1921.

Funziona insomma, nella congiuntura tripolare, piuttosto la linea ascendente, apollinairiana e conservatrice, Ungaretti-Reverdy che quella discendente, tra Dada e surreale, Ungaretti-Breton.

Ma Breton rispose, proprio con *Cartes sur les dunes*, che appunto in *Clair de terre* riporta la dedica a Ungaretti già caduta nell'edizione 1948 dei *Poèmes*⁽¹³⁾. È la risposta al fratello africano che in *Perfections* aveva già dichiarato: « et le desert sonnait / comme l'airain ». Ora, dice Breton: « L'air [air → airain] n'est plus si pur, la route n'est plus si large que le célèbre clairon ». È chiaro il riferimento bretoniano a Rimbaud: « Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute... »⁽¹⁴⁾. Ora, e Ungaretti lo constata ogni giorno di più tra i grigi di Parigi o se « trova una terra opaca e una fuligine feroce » (che è, per confessione stessa del poeta, « Milano, od è sintesi di varie città d'Europa in quel momento »): « lo spazio è finito », le strade si chiudono. « L'éclosion de ma pensée » non è più così incondizionata. « Giovine moderno, guardati intorno... Anche la vita è seria », aveva già riconosciuto l'Ungaretti di *Primavera* (del '14?), davanti alla biforcazione tra la vita « seria » e la morte altrettanto « seria » di Moammed Sceab.

A questo punto appare a Breton il poeta « africano a Parigi »: « Parmi les burnous éclatants dont la charge se perd dans les rideaux, je reconnais un homme issu de mon sang », un fratello che sa che « il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* »⁽¹⁵⁾. « L'uomo lunatico che ora s'incontra, per innumerevoli strade disperso deve inquietarsi a mutare stupori dall'abbaglio fatuo che lo circonda e tutte le volte gli rinveniranno nell'animo la derisione tutt'al più, e le ferite della sua impazienza. — Non saprebbe più mettergli paura, snaturato, la morte, ma senza scampo scelto a preda dall'assiduo terrore del futuro, tornerà sempre a lusingarsi di potersi conciliare l'eterno se a furia di noiosi scrupoli un giorno indovinata nel brevissimo soffio la grazia fortuita d'un istante raro, vagheggi che in mente gliene possa

⁽¹³⁾ A. BRETON: *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 55; e A. BRETON: *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 32.

⁽¹⁴⁾ ARTHUR RIMBAUD: *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1946, p. 254.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p. 252, lettera a Georges Izambard, da Charleville, [13] mai 1871.

a volte restare un qualche emblema non offensivo. — Meno tanto puntiglio, non gli dura più nulla. — Anche il corpo alla costante misura d'un tempo avaro, s'è fatto temerario e, troppo tesa corda musicale, dilaniante... — ... — Dopo tutto tendono al caos. — *Ab, vivre libre ou mourir!* »⁽¹⁶⁾. È finito quanto l'*Allegria* ha prodotto: un cosmo inteso nel suo ordine primordiale, un cosmo in cui proprio attraverso « le dérèglement de *tous les sens* » il poeta s'è introdotto come elemento coscienziale necessario alla sua misteriosa funzione. Ora dall'emisfero della luce « l'uomo lunatico », l'uomo riflesso da quella luce, da quella solarità, « deve inquietarsi a mutare stupori dall'abbaglio fatuo che lo circonda ». Dell'« eterno », può sperare che « in mente gliene possa a volte restare un qualche emblema non offensivo »: il linguaggio cioè gli si avvia verso una durata emblematica, nel cui fondo, si sa, l'emblema petrarchesco non per nulla splende primario. Ebbene, anche il corpo, si direbbe, quel corpo « naufragato » a dar corpo coscienziale all'universo, ora « s'éveille clairon », « se trouve violon »⁽¹⁷⁾; ma « s'è fatto temerario e, troppo tesa corda musicale, dilaniante... ». La scelta tra la vita e la morte, è ormai scelta tra « vivre libre ou mourir »; mentre, in un cosmo in cui « Iddio non si dà pace », il cosmo innocente e primario riacquista anch'esso memoria, ed è memoria del caos. L'« inconnu », il rimbaudiano « inconnu » a cui tendono sia Breton sia un Ungaretti che sta passando dal « sentimento dello spazio » al « sentimento del tempo » — « Car il arrive à l'*inconnu!* Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'*inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! »⁽¹⁸⁾, — l'« inconnu », dico, funziona a regime divergente tra i due poeti. L'« inconnu » è lo spazio. Ma lo « spazio » del girovago Ungaretti proprio adesso sta generando il « tempo », cioè la dimensione storica della visione; lo « spazio » di Breton è lo spazio che da Dada al surrealismo viene ulteriormente a definirsi, secondo le parole dedicategli da Blanchot, come « lo spazio che non è altro che l'avvicinarsi a un altro spazio », insomma uno spazio me-

(16) G. UNGARETTI: *Vita d'un uomo*, cit., p. 92.

(17) A. RIMBAUD: *Oeuvres complètes*, cit., p. 254.

(18) *Ibidem*, p. 252.

(19) *Ibidem*, p. 254-5.

taforico, funzionale e traslativo: anzi il luogo in cui cade in tensione metaforica la parola. Ecco come Blanchot conclude *Le Demain joueur*, lo splendido, oscuramente splendido scritto che dedicò appunto a Breton nel numero della « N. R. F. »: « *Le jeu, l'aléa, la rencontre*. Ces mots désignent, sans le définir, le nouvel espace — espace qui est le vertige de l'espacement: dis-tance, dis-location, dis-cours — à partir duquel, que se soit dans la vie par le désir, dans le savoir par l'expression nullement incontrôlée d'une absence de savoir, dans le temps par l'affirmation de l'intermittence, dans le tout de l'Univers par le refus de l'Unique et par l'entente d'une relation sans unité, dans l'oeuvre enfin par la libération de l'absence d'oeuvre, l'*inconnu* s'annonce et entre, hors jeu, dans le jeu. Espace qui n'est jamais que l'approche d'un autre espace, le voisinage du lointain, l'au-delà, mais sans transcendance comme sans immanence. Champ "aux confins de l'art et de la vie", lieu de tension et de différence où tout rapport est d'irréciprocité, espace multiple que seule affirmerait, à l'écart de toute affirmation, une *parole plurielle*, celle qui, donnant un sens nouveau à la pluralité, recevrait en retour de celle-ci la possibilité silencieuse: la mort enfin vecue »⁽²⁰⁾.

In *Cartes sur les dames* la « parola plurale » è già in atto; è una parola insinuante, quella che s'insinua nell'interstizio di ogni accosto (potremmo anche definirla una parola interstiziale), quella che anzi riconosce l'indifferenza di ogni accosto ma che appunto, in quanto tale, risulta elemento scatenante della differenza, una sorta di liquor cefalorachidiano che permette il differenziarsi dell'uguale, la trasmissione dell'impulso, un liquor che separa (in quanto crea la differenza) proprio perché e mentre unisce (in quanto protegge l'indifferenza). Ma da duna a duna, così come lo spazio « n'est jamais que l'approche d'un autre espace, le voisinage du lointain », l'« *inconnu* s'annonce ». Come naufraghi su zattere diverse, mentre diverge lo spazio, quelle « cartes » si segnalano reciprocamente che l'*inconnu* è stato avvistato.

⁽²⁰⁾ MAURICE BLANCHOT: *Le Demain joueur*, « N.R.F. » 172, 1^{er} avril 1967, numéro spécial, pp. 863-88; e la citazione alle pp. 887-8.

AQUILEGIA

racconto di
Guido Ceronetti

Non è proprio tempo di fiabe, allora proviamo. Aquilegia è una fiaba, il cui autore ha sempre fatto altro, nel suo mestiere di scrittore (o, forse, non ha mai fatto altro), ma niente, mai, così piacevolmente e volentieri. Aquilegia è un mistero: non è una donna, né un luogo, né un fiore d'alta montagna, anche se non ha rinunciato ai significati di questo fiore, il cui azzurro è ormai raro sulle montagne; Aquilegia è un piccolo mistero che dà se stesso, non la propria spiegazione. È una storia con figure, illustrata dalla compagna stessa dell'autore con immagini non prive di anima; ancora inedita, sarà pubblicata in primavera dall'editore Rusconi, che ne permette adesso questa parziale divulgazione. I personaggi principali sono un uomo, una donna e un cane, con strani nomi fittizi, in verità poco leggeri, ma necessari: Olàm, Enarchi, Sigè. Il capitolo qui pubblicato, l'ottavo, s'intitola: Il rospo mendicante.

Un rospo che si strascica, chiedendo l'elemosina, commuove troppo; e noi non avevamo denaro, il nostro viaggio non lo rendeva necessario. Contro i mendicanti, sempre più feroci, specialmente i vecchi e i bambini, che la carestia buttava sui nostri passi, agitavamo i nostri pugni, senza riuscire a spaventarli, ma davanti al rospo supplichevole ci prese sconforto. Era un grande rospo malandatosissimo, famelico, con la faccia losca e la pelle cascante, che non avrebbe ispirato molta pietà se non avesse posseduto un'arte di produrre rimorsi di coscienza negli spettatori, mediante sospiri e vocalizzi, straordinaria. La sua voce di magnifico sofferente, di sofferente ingiustamente, era irresistibile. Uno straccione esemplare! Ce ne fossero ancora così.

Non avevamo niente da dargli (o credevamo di non averne), eppure non potevamo negargli niente. L'aveva subito capito, quel maestro di furbizie, e davanti al nostro rimorso e alla nostra confusione crescenti lui si faceva più piatto, più povero, più disperato, più lamentoso, più atroce. Sembrava più ingordo dei nostri rimorsi che delle nostre elemosine. E li ebbe, maledetto rospo. Il rimorso cominciò a uscirci da tutto il corpo e prese l'aspetto di un fiore giallo malodorante che aveva per petali veri aculei. Ferendoci le mani, strappammo il fiore e lo porgemmo al rospo, memorabile gesto, e il rospo lo ingoiò tutto, senza bucarsi la gola, con evidente soddisfazione.

Adesso si leccava le labbra corrose e ci guardava con un fiore di ghigno, da vincitore volgare.

— Voi non sapete chi sono, disse il rospo, e non ve lo dirò. Ma la vostra compassione merita una ricompensa. Sceglietene una sulla mia schiena.

Si voltò. Ah che schiena! Coperta di orride papule, di pustoloni rotti, di segni di lebbra, di tatuaggi sconci, di cicatrici infide, di rigagnoli infetti, di schianze, di licheni, di croste.

— Bacciate uno dei miei bocciuoli, disse il sordido mendicante, quello che bacerete sarà la vostra scelta.

No... Il crapaldo scherzava. Non poteva strapparci anche questo... Lasciarsi impietosire, ecco la radice del male.

— Meno repugnanza avrete, disse il rospo, ormai minaccioso, meglio sarà per voi.

— Vogliamo rinunciare a qualsiasi ricompensa, proclamò Olàm, la virtù è premio a se stessa!

Il rospo diventò ancora più cattivo: — Non fare il furbo, disse, non puoi andartene senza il mio premio. Guarda.

Eravamo circondati da una voragine. Su un esile pinnacolo di pietra, Enarchi, Olàm, Sigè guardavano terrorizzati lo strapiombo il cui sguardo li consumava. Senza paura di precipitare, il rospo ballava, faceva la piscia e sghignazzava.

— Allora mi bacciate?

Olàm, maledicendo la propria pietà, accostò le labbra alla schiena superiormente immonda del rospo e le applicò con dolore su un punto qualunque.

Il punto baciato diventò come l'orologio di una Stazione e faceva indicibilmente schifo.

— Adesso gli altri due, ordinò il rospo. (Baciate un mendicante e subito vi darà ordini).

Enarchi e Sigè, tra sospiri e guaiti, si sottomiserò. La gobba infetta ricevette tre baci di orrore puro.

Poteva già essere un bellissimo premio potercene andare via subito, a sputare in pace la nostra vergogna, ma il rospo ci voleva ancora premiare.

— Avete scelto benissimo, baciando il bocciuolo Aristide. — L'osceno mendicante chiamava addirittura per nome le immondizie della sua pelle.

Dal bocciuolo Aristide cominciò a colare un umore di eccezionale fetidità, che mise il rospo in grande allegria.

— Aristide si è aperto! Adesso voi entrerete di lì.

Entrarci era troppo. Olàm sbiancò di capelli, Enarchi piangeva disperatamente, Sigè tremava come avesse il cimurro. Il bocciuolo Aristide si dilatava, rivelando nel suo interno un'infame caverna, grande come una decente cucina. Il padrone di Aristide era impaziente di farci entrare là dentro.

— Tutti nel bocciuolo, presto, o si rinchiuderà senza di voi!

Non avremmo desiderato di meglio, ma il rospo ci teneva, purtroppo: non aveva ingoiato i nostri rimorsi, digerito le nostre compassioni, fumato il fiore delle nostre sensibilità? Date di questa roba a qualcuno, sbadatamente, e vedrete come s'impadronisce di voi, come crescerà a vostre spese la sua potenza.

Chiusi gli occhi, saltammo uno dopo l'altro dentro lo spaventoso bocciuolo. Aristide si chiuse come un sacco cucito, di quelli da gettare nei fiumi coi vivi dentro, e subito il rospo si mise a correre secondo lo stile dei batraci, stomachevolmente saltando, sbattendoci nel bocciuolo senza pietà.

Aristide era irrespirabile. Una minima parte di quell'odore ci avrebbe sicuramente uccisi, se non fossimo stati nel cuore di un incantesimo, resi misteriosamente capaci di tollerarlo. Odoristi sensibilissimi, ci eravamo sempre interessati di odori, costernati dal declino dei buoni e dall'invasione brutale dei cattivi. A tutti gli odori, rendevamo giustizia in un piccolo tribunale, che

sedevo in una grande piazza deserta, sul podio di una banda ammutolita. Gli Odori venivano da noi con giusto timore, per ricevere dal nostro incorruttibile giudizio la corona o il bando.

Improvvisamente, in quella rovente pregustazione del Fetore Assoluto, isolati nel rigoglio di una cancrena, cuciti nella schiena di un rospo gonfio di tutte le infezioni della materia, in un ribollire di dissoluzioni, tra stalattiti di pus ben cotto, slittando su scoli cadaverici, annaspando brancicando tra impurità che sarebbe stato crudele soltanto nominare, gli Odori che avevamo amato, degli orti, delle essenze, delle case, le impregnazioni vitali, le emanazioni profonde di tutto quel che è anima, ci apparvero tutti insieme, personificati, con facce familiari e cordiali, separati eppure vicinissimi, e proprio sulla nostra testa, come in certe pitture la pasta dei beati sta subito sopra la massa dei dannati, separata da loro da appena una linea umbratile.

Allungammo le mani per afferrare almeno un piede di uno di quei beati e introduceme l'alluce nel naso, per riempircelo di uva fragola, o di pomodoro cotto, o di incenso bruciato, o di quelle segrete velature aromatiche a cui avevamo dato il nome di gemelle Salomè, ma il trasparente strato che ce ne separava era durissimo, le nostre unghie non lo ferirono. La visione beatifica e tormentatrice durò pochi salti di rospo.

— Ma quando finirà questo premio?

Finimmo per quasi abitarci alla tenebra di Aristide, come un prigioniero della Bastiglia dopo trent'anni di catene.

— A sinistra, nella spaccatura! — ordinò la voce, acre come un capocurma, del rospo, per niente sfiatato dalla lunga corsa. A sinistra di Aristide si era aperto un passaggio, da cui filtrava una luce che sarebbe troppa cortesia definire malsana. Ubbidimmo. Si saliva tra pareti strettissime, come in un camino inclinato e molliccio, tra odori che ci terrorizzavano più che artigli di spettri. Arrivammo a una specie di sformata cupola, che doveva essere la testa del rospo. Era come se ci frustassero in faccia con catene di pesce marcio. La cupola si crepò in tempo, o l'incantesimo non avrebbe retto all'ultima flagellazione di fetidità. Il rospo l'aveva sbattuta contro un corpo duro, un muro o una grossa pietra, sfracellandosela.

— Ora riceverete il premio. — Dalla carcassa del rospo uscivano orribili misteri, ma la voce che aveva parlato era soave. Di colpo, fummo tirati su

tra le galassie degli aromi e dei balsami. Eravamo sopra un carro di fieno, morbido e caldo come una grande vacca, e con un ventaglio preziosissimo che richiamava su di noi tutte le frescure possibili, ci faceva vento, amorosamente, Sofia.

— Il rospo ero io, diceva Sofia ai nostri occhi adoranti, voi sapete che non mi piace essere facilmente riconosciuta. — (Lo sapevamo, ma questa volta aveva esagerato).

— Avete fatto bene a scegliere Aristide. — Un gatto bianco, leggero come un piumino, posava sul grembo accarezzante di Sofia. — Aristide è lui. — Infatti, questo nome conviene più a un gatto, che a un bubbone.

Sigè, affondato nel fieno, si teneva lontano da Sofia. I suoi occhi inquieti cercavano qualcun altro: certamente l'angelo della morte, che sul carro non c'era.

Quel fieno era delizioso. A vederlo, veniva subito voglia di mangiarne. Sofia ci disse che potevamo mangiarne finché ci fosse piaciuto. Mangiammo molto fieno, e il carico del carro non diminuì. Sofia chiuse il ventaglio con un gesto regale: quella frescura era così piacevole che non era secondo la nostra misura mortale goderne troppa. Il sonno si appese alle nostre palpebre. — Sofia, ci parve di sussurrare, Sofia non ti lasceremo andar via se prima non ci avrai benedetti. — Ma subito ci addormentammo. Se Sofia ci benedicesse, non saprei dire.

Il carro di fieno si muoveva impercettibilmente. Al nostro risveglio, dopo molte ore, aveva fatto cinque o sei passi. Le sue ruote erano pesantissime e lo tirava un bue mostruosamente grasso, con due teste, di cui una completamente addormentata e l'altra molto sonnacchiosa. Del resto, non aveva da andare in nessun posto. Anzi, pochi metri più in là, un muraglione altissimo chiudeva la strada, e indietro il carro non poteva girarsi. Avremmo dovuto superare quel muraglione? Una molla nascosta nel fieno ci avrebbe scaraventati dall'altra parte? Era accaduto.

Non passammo il muro. Sprofondammo nel fieno, com'era sprofondata all'improvviso la nostra casa. E nel fieno si sprofondava senza fine, e ancora saremmo con molto piacere sprofondati, se non ci fossimo trovati davanti, sparito il fieno, a una piccola porta. Pensammo subito che quella porta fosse

l'entrata sotterranea del muraglione di sopra. Avremmo ritrovato ancora il carro di fieno? Sigè spinse con impeto e, subito, dietro la porta, trovò qualcuno da festeggiare esageratamente: l'angelo della morte, vestito da guardiano, che ci aspettava. Fu molto gentile con noi, ma come avrebbe potuto farci dimenticare Sofia? Fingemmo di seguirlo volentieri, per non sembrare scortesì. Avevamo già avuto il nostro premio, o stavamo per averlo?

L'angelo ci guidò per un fioco labirinto dove nessun altro avrebbe potuto avventurarsi. Quello del Minotauro era un bel viale alberato al confronto. Non c'era luce, ma vedevamo benissimo noi e le pareti buie. Guidandoci per il labirinto, l'angelo diceva ogni tanto: — Eccolo. Eccoli. Parlava col vuoto: — No. Non adesso. Più tardi. — Ci indicava certi tratti di quella solitudine con l'amore di un collezionista che mostri oggetti antichi raccolti con avventurosa pazienza. Sembrava un perfetto, tranquillissimo pazzo. Noi tacevamo, Sigè invece parlava. L'assurdo risvegliava in lui le potenze della parola. All'angelo della morte (con noi Sigè non parlava) proponeva indovinelli insensati, svolgeva ragionamenti da mente malata, trovando sempre, con nostro stupore, un'udienza attenta. L'angelo gli rispondeva con altrettanta insensatezza.

Ci sussurrammo una strana impressione: la voce del cane non pareva diversa da quella dell'angelo; era come se uno solo, precedendoci nel labirinto, s'interrogasse e si rispondesse.

L'angelo era un cane parlante, un angelo parlante il cane; chi parlava era uno solo, forse era più angelo che cane il cane. Non era difficile capirlo: la morte non dialoga che con se stessa. Il mistero di Sigè, attraverso quel finto dialogo argotico senza rapporto coi nostri significati, si rompeva un poco.

L'angelo s'inclinò con rispetto, invitandoci a fare altrettanto. Naturalmente, fu un inchino al silenzio e al vuoto. Conoscendo la sua abilità nei trucchi, eravamo delusi. Anche se non c'era nessuno, avrebbe potuto fare apparire una forma venerabile, un grande Imperatore, un mostro favoloso ..

— Avete visto proprio adesso un grandissimo Imperatore e il famoso Leviatano.

L'angelo, anche voltandoci le spalle, e al buio, e occupato con Sigè, non perdeva niente del nostro pensiero.

— Non vergognatevi del vostro disagio. È comprensibile. — Il nostro silenzio gli era noto, e a noi il suo dialogo a una voce col cane accresceva il vuoto del labirinto. Ci sembrava di camminare attraverso le loro parole, prive di senso come quelle pareti buie, e che i meandri percorsi fossero fatti delle loro parole.

Il labirinto finiva a una porta uguale a quella per cui eravamo entrati. Dopo le delizie del carro, una noia punitiva, una delusione puntuale. Mai due cose belle una dopo l'altra.

L'angelo ci spiegò con cortese freddezza che dovevamo considerare la visita al suo labirinto come un privilegio eccezionale, esserne felici e non dimenticarla. — Avete visitato la Terra dei Morti. Avete incontrato Principi, Poeti, Regine, Giganti, e loro hanno incontrato voi. Posso assicurarvi che siete piaciuti a molti, e particolarmente a Quello al quale anch'io mi sono inchinato. Non avete visto tutto, ma quel che avete visto è anche troppo. È stata Sofia a pregarmi di farvi attraversare il mio labirinto. Siate grati a lei e, se non vi dispiace, anche un poco a me, che ho trascurato altre cose più importanti e ho perso cento ore per rivedere cose e persone che conosco fin troppo.

Ringraziammo confusi. L'angelo ci aprì la porta. Fuori c'era una splendida campagna quieta, e un seminatore solitario andava gettando il seme nei solchi.

— La carestia è finita! gridammo, si sta preparando il nuovo raccolto!

— Vi sbagliate, disse l'angelo della morte, quello non è un seminatore qualunque, è Arepo, il seminatore di fuoco. Non gli fate domande, è sordo e privo di lingua. Attraversate i campi senza voltarvi indietro.

Il labirinto della delusione divenne subito, nel ricordo, pieno di soddisfazioni. Cominciammo a credere di avere visto tutta quella gente, a nominarla, a spremere i tratti dalla memoria: — La più bella era Semiramide.

La carestia continuava e i mendicanti eran più noiosi dei tafani. A un rospo che andava con lacerante grido supplicando elemosine avremmo voluto baciare subito la schiena, pronti a qualunque orrore per rivedere un attimo Sofia, ma invece di piaghe fatate quel rospo aveva sulla schiena una faccia minacciosa, che ci fece allontanare in fretta.

RIFLESSIONI SU EZRA POUND

di

Claudio Gorlier

Ezra Pound si è spento in silenzio, a Venezia il 1° novembre. Ricordiamo la grande figura del poeta con queste prime « Riflessioni » di Claudio Gorlier.

La definizione di « dittatura letteraria » proposta da Delmore Schwartz per T. S. Eliot potrebbe riferirsi forse ancora più appropriatamente a Ezra Pound nell'arco di almeno quarant'anni, nel senso che l'incidenza tanto decisiva del lavoro di un artista non si conosceva almeno dai tempi di Coleridge, o meglio ancora dal momento rinascimentale, così dinamico e formativo per la lirica inglese, quando si faceva pressoché inesistente il diaframma tra poeta e trattatista. Senonché, rispetto a Sidney o — appunto — a Coleridge, l'interscambio tra il Pound saggista e il Pound poeta presenta un minor margine di scarto. A ben vedere, l'opera teorica di Pound mantiene una forte dimensione di creatività, si regge su una struttura interna nella quale la formulazione tecnica, persino artigianale (« Non importa quale gamba del tavolo costruisci per prima, nella misura in cui il tavolo ha quattro gambe e si reggerà solidamente una volta che l'avrai finito »), riceve alimento dalla provocazione costante di un io che intende deliberatamente di intromettersi. I *Cantos* e lo *A B C of Reading* si sviluppano secondo un procedimento analogo, per incastri ed accumulazioni, governati da una mente al tempo stesso esterna ed interna.

La mancanza di una simile articolazione e di una simile simbiosi sta al fondo del rimprovero in sostanza complice mosso da Pound a Walt Whitman (*A Part*), di aver spezzato il legno nuovo, mentre è venuto ora il tempo di scolpirlo. Il « commercio » tra i due poeti si accredita dunque nel nome di quel certo patto (« abbiamo una sola linfa e una sola radice »), il quale dia preli-

minarmente per scontato che a Whitman è mancato lo scandaglio culturale, la puntualità e la complessità di una sistemazione che collochi il far poesia in una prospettiva globale, con nuove coordinate spazio-temporali, ma partendo sempre dal punto fermo della parola, della invenzione o della reinvenzione di linguaggio.

D'altro canto, l'ancoraggio al mito, che sulla scorta di taluni suggerimenti di Fenollosa e di ripetute precisazioni dello stesso Pound lo Schneidau (nell'eccellente *Esra Pound, the Image and the Real*) ha individuato nei termini di intensificazione organica della metafora in quanto espressione polivalente di universali, esige il ricorso a un linguaggio ontologicamente significante (« non ornamentale »), ma in nessun caso semanticamente violentato. Sta qui la spiegazione esplicita, e dal suo punto di vista del tutto coerente, per cui Pound convalidò l'importanza dell'*Ulisse* joyciano ma rifiutò vibratamente di seguire l'amico sul terreno dello sperimentalismo di *Finnegans Wake*.

In una nota a Fenollosa, Pound scriveva che « il poeta, nel trattare del suo tempo, deve anche badare a che il linguaggio non gli si pietrifiichi nelle mani. Deve prepararsi a nuovi passi in avanti lungo le linee della metafora, che è metafora o immagine interpretativa... ». Si realizza così la saldatura tra storia e mito, la frequentazione con i poeti del passato; l'assunzione naturalmente attiva dei miti del passato significa riposederli al momento stesso in cui il poeta ne crea dei nuovi. Il mito è, allora, reale, come Pound sottolinea nello *Spirit of Romance*: reali Demetra e Persefone nella poesia greca, reale il Dio della *Divina Commedia*, frutto di una « facoltà di visione » che non ne fa « un'astrazione, una figura del discorso ».

Queste precisazioni risultano indispensabili almeno per tre ordini di motivi: il primo investe un approccio corretto al Pound che precede i *Cantos* nel suo progressivo affrancarsi o per lo meno prendere le distanze rispetto all'eredità scottante del simbolismo francese e dell'estetismo inglese; il secondo al fine di sbarazzarsi del luogo comune di un Pound prigioniero della propria retorica a cominciare dai *Cantos*, e quindi da accettare soltanto o in gran parte soltanto fino a *Hugh Selwyn Mauberley* con l'eccezione dello *Homage to Sextus Propertius*; il terzo, per comprendere appieno il riesame della cultura cinese e l'incorporazione dell'ideogramma, cioè — se si vuole — della metafora suprema, sonora, visuale e supremamente inclusiva.

L'adesione condizionata all'Imagismo, la critica al Vorticismo muovono dall'urgenza di un dibattito approfondito sul concetto di tradizione in un contesto nel quale il passato non venga respinto attraverso una gratuita denegazione, ma affrontato « da qualche persona intelligente la cui idea di " tradizione " non sia limitata dal gusto convenzionale di quattro o cinque secoli e di un continente ». « Abbiamo bisogno », per riandare a un capoverso memorabile dello *Spirit of Romance*, « di una scienza della letteratura che peserà Teocrito e Yeats con la stessa bilancia ». La *Logopoeia* e la *Meolopoeia* divengono funzioni distinte ma complementari, mentre la *Phanopoeia* ribadirà la dimensione visiva.

Personae, *Lustra*, *Ripostes*, e più innanzi *Mauberley* procedono di pari passo con lo *Spirit of Romance*, il libro sui Nôh e l'altro su Gaudier-Brzeska, in un repertorio delle arti che racchiude un permanente interscambio. Tra 'di essi, l'edizione di Cavalcanti, a completare il discorso non certo sul piano della filologia: l'errore testuale di Pound è sovente una *felix culpa*. A proposito di questa fase della poesia poundiana, Hugh Kenner ha parlato opportunamente (in *The Poetry of Ezra Pound*) di « purificazione del nostro linguaggio post-vittoriano ». Ma si tratta di un riferimento, non del solo riferimento. Nella fucina di Pound entrano materiali ben più disparati, e vale per tutti la sorta di ideale rapporto triadico che si polarizza su Dante, Laforgue, Confucio. In altri termini, uno degli elementi portanti della purificazione cui accenna Kenner sta nella rottura dei confini nei quali la poesia non soltanto vittoriana muoveva, e di conseguenza la conquista di una nuova area di azione. Neppure la composita sistematica di Yeats e neppure il sincretismo di T. S. Eliot si spingono tanto lontano, in particolare il secondo, che dopo la conversione ritornerà a coordinate riferite stabilmente alla tradizione occidentale. La circolarità dei *Quartetti* resta lontana dallo spazio aperto e senza pareti della poesia poundiana, al suo culmine nei *Cantos*.

Senza dubbio *Mauberley* si presenta come il passaggio obbligato della poesia inglese del Novecento, nella sua operazione demolitoria e simultaneamente nel coinvolgimento del poeta in ciò che egli rifiuta e in ciò che egli postula. A *Mauberley* l'ironia vieta di diventare canto o elogio funebre; non per questo

manca la polemica risentita, che si risolve in una *ars poetica* sottilmente funambolica, eppure singolarmente solida. Già qui, e poi più ostensibilmente nei *Cantos*, emerge il poeta-scultore teorizzato da Donald Davie (*Ezra Pound, Poet as Sculptor*) che a somiglianza di Michelangelo non modella la statua, ma l'estrae dal blocco di marmo. L'uso della maschera, che aveva ispirato il titolo di *Personae*, lungi dal perseguire un'illusoria oggettività, legittima il passaggio tra fasi diverse e peraltro collegate, completando la forma stessa della statua. L'unità di *Mauberley* si fonda come nei *Cantos* sulla molteplicità, risolvendosi insieme nel discorso interno e nel tono.

Mauberley porta a una fase cruciale la purificazione svolgendo un doppio registro che si amplificherà nei *Cantos*. Sotto questo profilo, ci troviamo nella condizione di valutare il paradosso e l'interna ironia dell'impianto speculativo che è peculiare sia del Pound saggista, sia del Pound poeta. La ricerca del nuovo linguaggio, infatti, non può in alcun modo svincolarsi da un giudizio storico, che è giudizio morale e di valori, senza illudersi di pervenire a una consolazione che soltanto una ortodossia accettata o creata sono in grado di fornire. In un'età di crisi, di valori conculcati, T. S. Eliot si rifarà dapprima al modello dei Metafisici, oltre che di Dante (ovviamente mutuato in larga misura da Pound) per mettere a punto la sua teoria della dissociazione della sensibilità e del correlativo oggettivo, chiedendo all'ortodossia religiosa e istituzionale una pietra di paragone rassicurante, verificata in sede concettuale in *After Strange Gods*, un libro tacitamente ripudiato dopo gli orrori della seconda guerra mondiale. Yeats, dal canto suo, si costruirà una cosmologia in cui muovere liberamente e costruire i propri miti. Pound, ad onta delle premesse comuni, batte una strada diversa e infinitamente più rischiosa anche sul piano strettamente personale, come le sue vicende stanno a confermare.

In *Mauberley* la rappresentazione di una congiuntura disperata e mistificante pretende un diverso linguaggio che rifiuti il dato fisso imposto dai grandi sacerdoti e dai grandi manipolatori di una società assertrice di idoli falsi. L'attacco all'usura, sostenuto se si vuole da argomenti risibili sul piano della scienza economica, si appunta direttamente allo stravolgimento di valori che si pone al tempo stesso come stravolgimento di linguaggio. Ripossedere il passato sembra necessario per rappresentare il presente, e se la parola non deve pie-

trificarsi le spetta di affrontare una cosciente risemantizzazione, giacché in forza di quello stravolgimento essa è divenuta sorda e sporca. L'abbandono del modello petrarchista, in certo senso passaggio obbligato per la lirica inglese alle sue origini, a favore di Dante, acquista un senso preciso anche sotto questo profilo: è il rinnegamento della metafora « ornamentale » per la metafora « interpretativa ». Se *Mauberley* traduce in chiave lirica questa presa di coscienza, la rende poesia mentre la scruta, i *Cantos* la trasferiscono nel tessuto epico, sbarazzando il terreno dalle maschere ora ironiche ora drammatiche ora persino clownesche ed entrando di pieno diritto nel filone maestro della tradizione epica, ove Omero, Dante e Confucio possono liberamente dialogare, muoversi sulla scena, mentre il calco più immediatamente storico trova il suo posto, nei suoi momenti tragici e nei suoi momenti grotteschi.

Il paradosso deriva dalla impossibilità di uno sbocco che non sia il ripercorrere i *topoi* del poeta raccolti e incastrati nell'edificare la sua statua, o il suo immenso mosaico. Il poeta può recuperare il senso della vita nel suo fluire, ridare sangue al mito, senza però l'illusione romantica della difesa della poesia, dell'apologia di Shelley per cui i poeti sono i legislatori non riconosciuti dell'umanità. Non esistono nuove leggi da fondare salvo che in virtù del linguaggio e del mito: al difuori non sussiste consolazione, e l'uomo Pound, con le sue scelte in pratica tanto più astoriche quanto si rivolgono direttamente a una certa realtà politica accettata in misura distorta, finisce per confinarlo, pagando di persona.

Il *nostos*, il viaggio nel passato che Aldo Tagliaferri ha additato con pertinenza nella introduzione all'indispensabile raccolta di *Opere scelte* pubblicata da Mondadori nel '70, risulta condizione essenziale per comprendere il presente, per consentire al poeta di interpretare un presente che altri vorrebbero intendere nella sua dura letteralità e nella sua soffocante angustia, ma rischia di frantumarglielo nelle mani. I *Cantos*, poesia di metamorfosi nell'accezione ovidiana, vanno intesi nella loro graduale estensione della nozione di *nostos*, e a questo passo sarà lecito accettarli quale opera unitaria nelle sue divagazioni soltanto apparenti. Senonché il ritorno dal passato al presente, o meglio l'irruzione del presente nel passato, costringe a porsi dinnanzi a una realtà dal viso mostruoso. La pietà, « radice e fonte » delle cose e motivo portante dei *Cantos*,

si scontra con le leggi del tempo: « Il tempo è male. Male ». La divinità, in quanto saggezza che resiste nel mito, in quanto creatività, senso della vita, ciclo in trasformazione e fecondatore attivante, per cui la nozione di cultura si dilata e offre nelle sue mutazioni alimento all'uomo, sopravvive in forme nuove e diverse ma si concede in definitiva solo a chi la cerca. La ricerca, per quel che riguarda il poeta, consiste nel suo appropriare il linguaggio e nel dargli nuove forme, che valgono quale correlativo oggettivo della sua parte di osservatore, di protagonista. Ma è una battaglia solitaria, e il suo eroe archetipo possiede i caratteri di Odisseo, poeta, viaggiatore, esploratore senza compagni.

Lo *Homage to Sextus Propertius* si qualifica rispetto ai *Cantos* perché il poeta sembra volersi ripresentare nella sua vocazione di *clerc*, sordo alle seduzioni della fama e della fortuna oltre che recisamente contrario a subire il condizionamento di una realtà pubblica che riafferma estranea ed inquinante. Insistiamo sul paradosso di cui parlammo prima perché nel *Propertius* le contraddizioni dell'ideologia poundiana raggiungono le estreme conseguenze, chiudendo un cerchio — si badi bene — ai cui estremi si collocano, almeno nella tradizione americana, Poe e Melville nel loro disprezzo per la democrazia di massa e il livellamento che essa propizia, decretando apocalitticamente la morte dell'arte. Il tradimento, che Pound denuncia rifacendosi al libro di Benda, è stato consumato dalle democrazie. Per stare con Roy Harvey Pearce e alla sua valutazione del Pound epico in *The Continuity of American Poetry*, « sapere è, per Whitman, divenire, per Pound divenire od essere distrutti ». Di qui la sua trincea eretta in difesa di una società gerarchica, chiusa, protetta contro il verbo egualitario. Al limite, Pound utilizza la storia per condannare il presente, salvo che esso non venga riscattato dalla riaffermazione della verità e dall'*amor* che vale essenzialmente quale aspirazione ad una armonia restaurata e ridefinita.

Resta il fatto che la purificazione tentata di Pound ha agito per lo meno quale reattivo, rimanendo apertamente disponibile. La reticenza che l'avanguardia anche recente ha mostrato nei suoi confronti non basta a mascherare l'utilizzazione di una matrice che va rimessa sicuramente in giuoco senza con questo che abbia sofferto di un logoramento irrimediabile. Nelle sue contraddizioni più vistose la lezione di Pound ha mediato uno sblocco i cui esiti resistono al tentativo di una frettolosa archiviazione. Il meno che si possa riconosceregli è di non avere fissato delle colonne d'Ercole.

ENEIDE

Saggi di traduzione

di

Giovanna Bemporad

Dal LIBRO I

LA TEMPESTA

*Detto questo, colpì nel fianco il monte
cavo con l'asta capovolta; e in schiera
serrata i venti per il varco irrompono,
sulla terra in un turbine si lanciano.
E l'Euro, il Noto e l'Africo che suscita
tempeste, insieme piombano sul mare,
e a fondo lo sconvolgono e rovesciano
sul lido enormi ondate. Segue il grido
alto degli uomini e le sartie stridono.
Nubi improvvise agli occhi dei Troiani
il cielo e il giorno escludono; una nera
notte piomba sul mare. Tuona, l'aria
si accende di frequenti lampi; e tutto
minaccia ai marinai morte imminente.
Subito a Enea si agghiacciano le membra
per la paura, geme, e alzando al cielo
le mani, grida: « Oh tre e quattro volte
beati quelli a cui toccò soccombere
davanti ai padri, sotto le alte mura
di Troia! O tu, fortissimo tra i Danai,
Tidide! avessi anch'io potuto perdere
la vita, per tua mano, in terra d'Ilio,*

dove giace il fiero Ettore per l'asta
d' Achille, e il grande Sarpedonte, e dove
tanti scudi, tanti elmi, e tanti forti
corpi di eroi travolge il Simoenta! »
Mentre egli così grida, una tempesta
d' Aquilone, stridendo, urta di fronte
la vela e le onde solleva alle stelle.
I remi vanno in pezzi, la prua gira,
presenta il fianco della nave ai flutti;
con la sua mole sopraggiunge un monte
scosceso d' acqua. Gli uni stanno in bilico
sulla cima di un' onda, ad altri il mare
scopre tra i flutti aprendosi la terra;
l' acqua ribolle e infuria sulla sabbia.
Noto trascina e schianta sui nascosti
scogli tre navi (scogli in mezzo al mare,
dorsi immensi che affiorano sulle acque —
li chiamano *Are gli Itali* —) e tre navi
Euro spinge dall' alto (uno spettacolo
degnò di pianto) contro secche e sirti,
e le inchioda nei banchi e le circonda
di un argine d' arena. E un' onda enorme
dall' alto, sulla poppa, sotto gli occhi
di Enea, la nave investe che portava
i Lici e il fido Oronte: a capofitto
cade, sbalzato, il timoniere; l' onda
tre volte intorno a sé fa roteare
la nave e un gorgo rapido la inghiotte.
Sull' immensa distesa rari naufraghi
nuotano, in mezzo a tavole e tesori
di Troia ed armi sparse di guerrieri.
Già la tempesta ha vinto il poderoso

scafo di Ilioneo, del forte Acate,
di Abante, e quello del vegliardo Alete:
dal fasciame sconnesso tutti imbarcano
l'acqua nemica, e cedono alle falle.
Sentì Nettuno, intanto, fino al fondo
le acque sconvolte, il turbine sfrenarsi,
gonfiarsi il mare con fragore immenso,
e assai ne fu turbato; e sparse fuori
dall'acqua, il capo placido a guardare.
E la flotta di Enea qua e là sul mare
vide dispersa, e i Teucri sopraffatti
dai flutti e dai disordini del cielo,
né al fratello sfuggirono gli inganni
e le ire di Giunone. Euro a sé chiama
e Zefiro, e poi dice: « Tanta boria
vi venne dalla vostra stirpe, o venti,
che sconvolgere osate e cielo e terra
senza mio cenno, e sollevare un tale
cumulo d'acque? Io vi ... Meglio placare,
prima, i flutti agitati. Un'altra volta
mi pagherete il fio, con altra pena.
Rapidi, via di qua! dite al re vostro
che non a lui ma a me fu data in sorte
la signoria del mare e il gran tridente.
Egli governa, o Euro, i sassi immensi,
le vostre case; in quella reggia domini
Eolo, e nel chiuso carcere dei venti! »
Dice, e in meno di quanto non dicesse,
calma le onde furenti, e le ammassate
nubi disperde, e riconduce il sole.
Poi Tritone e Cimòtoe dagli aguzzi
scogli con forza strappano le navi;

*egli le afferra col tridente, sgombra
le vaste sirti, placa il mare e scorre
con ruote lievi rapido sulle acque.*

*E come spesso accade, se in un grande
popolo scoppia una rivolta, e si agita
e infuria il volgo ignobile: già volano
fiaccole e pietre, l'ira arma le mani;
ma poi se un uomo vedono, autorevole
per meriti e pietà, tacciono e stanno
con le orecchie ben tese; egli, parlando,
gli animi frena, e intenerisce i cuori:
così, dopo che il padre con lo sguardo
rivolto alle acque, sotto il cielo aperto
librandosi, piegò i cavalli e sciolse,
nel volo, al carro rapido le briglie,
tacque l'immenso strepito del mare.*

Dal LIBRO II
LAOCOONTE

*E qui viene a sorprendere e a turbare
l'animo agli infelici un altro evento
più grave, orrendo. Laocoonte, eletto
sacerdote a Nettuno, un grande toro
immolava ai solenni altari, quando
due serpenti da Tenedo per le alte
acque tranquille con le spire enormi
si allungano sul mare e insieme tendono
verso la riva (tremo a raccontarlo!).
E i petti stanno tra le spume eretti,
e le creste sanguigne alte sulle onde;
dietro il resto del corpo sfiora il mare,*

si snodano in volute i dorsi immensi.
Spumeggia, fragoroso, il mare; e i campi
del lido già toccavano, e gli ardenti
occhi, iniettati di sangue e di fuoco,
con le lingue vibratili lambivano
le bocche sibilanti. A tale orrore
qua e là fuggiamo esangui. Quelli puntano
dritti su Laocoonte. E prima i corpi
dei due piccoli figli l'uno e l'altro
serpente afferra, avvinghia e ne divora
le membra misere coi morsi; quindi
con spire immense Laocoonte afferrano
che correva con le armi in loro aiuto,
già due volte alla vita lo circondano,
e attorcono due volte gli squamosi
dorsi al suo collo, eretti sovrastando
con le cervici il capo umano. Quello
tra i nodi si divincola, imbrattate
le bende sacre di veleno e bava,
e innalza grida orribili alle stelle,
come un toro, ferito, dall'altare
fugge mugghiando, e scuote la malferma
scure dal capo. Fuggono i due draghi
strisciando agli alti templi ed alla rocca
della fiera Tritonia, e sotto il cerchio
dello scudo, ai suoi piedi si nascondono.
Nuovo orrore si insinua nei tremanti
cuori di tutti. E Laocoonte — dicono —
che offese con la punta il legno sacro,
scagliò nel fianco l'asta scellerata,
giustamente ha pagato il suo delitto!
E gridano che al tempio il simulacro
si porti, e l'ira della dea si plachi.

*Nelle mura di cinta apriamo un varco!
Tutti all'opera intendono, e le ruote
scorrevoli gli adattano alle zampe,
e lunghe funi allacciano al suo collo.
Sale, gravida di armi, sulle mura
la macchina fatale. E intorno cantano
fanciulli e vergini fanciulle gli inni
sacri, e con gioia toccano le funi.
Quella si avvanza e minacciosa scivola
per la città. O patria, o Ilio, sede
di dèi, mura dei Dardani, che foste
famoso in guerra! urtò per quattro volte
contro la soglia, e quattro volte le armi
nel ventre rimbombano; ma ciechi
per la passione, immemori, il funesto
mostro innalziamo nella rocca sacra.
E anche allora Cassandra — per volere
di Apollo, mai creduta dai Troiani —
sui destini imminenti apre la bocca!
Per la città noi, sventurati, a festa
di fronde orniamo i templi degli dèi,
ed era quello il nostro ultimo giorno!*

Dal LIBRO IV

LA MORTE DI DIDONE

*Enea, dall'improvvisa ombra atterrito,
balza dal sonno e non dà tregua ai suoi:
« Uomini, presto, alzatevi, sciogliete
le vele, ai remi! Un dio sceso dal cielo
ci esorta ancora a rompere gli indugi
e a tagliare le funi attorte. O santo*

dio, chiunque tu sia, noi ti seguiamo,
lieti obbediamo al tuo nuovo comando.
Tu assistici benigno, e rendi amiche
le stelle in cielo! » Estrasse la fulminea
spada, e il ferro impugnò, tagliò le funi.
Lo stesso ardore anima tutti: afferrano,
corrono e lasciano la riva; il mare
fugge sotto le navi, a tutta forza
frangono le onde e solcano l'azzurro.
E già la prima Aurora, abbandonando
il croceo letto di Titone antico,
nuova luce spargeva sulla terra.
Quando da un'alta torre la regina
vide l'alba spuntare all'orizzonte,
la flotta allontanarsi a vele tese,
sentì vuote le spiagge e vuoti i porti
senza più marinai, tre quattro volte
battendosi il bel petto con le mani,
strappandosi i capelli biondi: « Ah Giove,
gridò, se ne andrà dunque, avrà deriso
quest'uomo, uno straniero, il nostro regno?
Non prenderanno le armi, ad inseguirlo
da tutta la città, non strapperanno
le navi agli arsenali? Andate, presto
portate fiamme, issate vele, ai remi!
Che dico? e dove sono? e che pazzia
mi sconvolge la mente? Ora, infelice
Didone, l'empietà ti offende? Allora
doveva, quando gli affidavi il regno.
Ecco fede e promessa! è questo l'uomo
che con sé porta — dicono — i penati
della patria, che offrì le spalle al padre

vinto dagli anni! Prendere il suo corpo,
farlo a pezzi e disperderlo nelle onde
non potevo, e col ferro i suoi compagni
lo stesso Ascanio uccidere e imbandirlo
sulla mensa del padre? Anche se l'esito
della lotta era incerto, che importava?
Pronta a morire, chi temevo? fiaccole
nel campo avrei portato, avrei riempito
di fiamme i banchi e ucciso il figlio, il padre
con tutta la sua stirpe, avrei gettato
su loro anche me stessa. Tu che illumini
coi raggi tutte le opere del mondo,
o Sole, e tu Giunone conscia e complice
di questi affanni, e nei notturni trivii
cittadini invocata a lungo urlando,
Ecate, e voi, vendicatrici Erinni
e dèi della morente Elissa, udite
questo, esaudite voi le mie preghiere,
giusta vendetta concedete ai mali.
Se deve in porto giungere, e approdare
sulla terra l'infame, è questo termine
fisso, e il fato di Giove così vuole:
ma dalla guerra e le armi di un audace
popolo oppresso, ed esule, e strappato
all'abbraccio di Iulo, implori aiuto,
veda morire i suoi di morte indegna;
e, quando ai patti di una pace iniqua
ceda, non goda il regno né l'amata
luce, ma muoia innanzi tempo e giaccia
sulla sabbia insepolto. Questo chiedo,
spargo col sangue questo ultimo grido.
E voi, Tirii, con odio inestinguibile

*la stirpe, e tutto il popolo futuro
perseguitate, offrendo alla mia cenere
questo tributo. Non vi sia concordia
tra i popoli, né patto. Da queste ossa
sorga un vendicatore, che perseguiti
col ferro e il fuoco i dardani coloni,
ora, in futuro, e sempre fino a quando
non manchino le forze! E siano avversi
i lidi ai lidi, le onde alle onde, le armi
alle armi: essi combattano e i nipoti ».*
Disse; e incerta, con l'animo in tumulto,
cercava come spegnere al più presto
l'odiosa vita. E brevemente a Barce,
nutrice di Sicheo (la sua giaceva,
cenere oscura, nella patria antica)
si volse e disse: « Mia nutrice cara,
chiama qui Anna, la sorella; e dille
che a lavare il suo corpo in acqua pura
si affretti, e con sé porti gli animali
e le offerte prescritte. Così venga,
cingi il capo anche tu di bende pie.
Compiere i sacrifici a Giove stigio
che iniziai, preparai secondo il rito,
è mia intenzione, porre fine ai mali,
dare alle fiamme il rogo col ritratto
del principe troiano ». Disse; e quella,
vecchia, il passo sollecita affrettava.
Didone, allora, trepida, stravolta
dal proposito atroce, occhi sanguigni
ruotando intorno, e sporse le tremanti
guance di macchie livide, già pallida
per la prossima morte, entra di colpo
nel cuore della casa, in cima al rogo

*sale, furente, e impugna la dardania
spada, dono non chiesto per quest'uso.
Le vesti iliache e il talamo ben noto
guardò, perduta in lacrime e pensieri
rimase un poco, e si gettò sul letto
e disse le parole estreme: « O spoglie
dolci finché lo volle il fato e un dio,
quest'anima accogliete ora, scioglietemi
dai miei tormenti. Vissi ed il cammino
compìi che la fortuna mi ha assegnato,
ed ora, grande, andrà sotto la terra
la mia ombra. Una gran città fondai,
vidi mie mura, e vendicai lo sposo,
e al fratello nemico inflissi pene:
felice, oh fin troppo felice, solo
che mai fossero giunte alle mie rive
navi dardanie! » Dice, e sui cuscini
preme le labbra, e « Muoio invendicata —
grida — ma muoio! Anche così mi giova
scendere alle ombre. Veda queste fiamme
dal mare il dardano crudele, e tragga
dalla mia morte un funebre presagio! »
Mentre parlava, abbattersi sul ferro
la vedono le ancelle, e di schiumante
sangue la spada intridersi e le mani.
Sale il grido ai soffitti alti, la fama
vola per la città sgomenta; fremono
le case di urla e gemiti e lamenti
di donne, l'aria d'un immenso pianto
risuona, come se crollasse al suolo
Cartagine, o l'antica Tiro, all'impeto
dei nemici, e le fiamme si attorcessero
furenti ai templi e ai tetti delle case.*

*L'udì sgomenta la sorella, e in trepida
corsa, graffiandosi con le unghie il volto,
battendosi coi pugni il petto, esangue,
passa in mezzo alla folla, e la morente
chiama per nome: « Questo era, sorella?
mi tramavi un inganno? questo il rogo
mi preparava, il fuoco e i sacri altari?
Di che, prima, dolermi, abbandonata?
che sdegnasti, morendo, per compagna
la sorella! se al tuo stesso destino
tu mi avessi chiamata: un sol dolore,
e un'ora sola avrebbe ucciso entrambe.
Ed io con queste mani eressi il rogo,
pregai con questa voce gli dèi patrii,
crudele, e ti lasciasti sola a morire!
Hai ucciso te e me, sorella, il popolo
tutto, i padri Sidoni e la tua terra.
Lasciate che con l'acqua le sue piaghe
lavi, e se un ultimo respiro aleggia
su di lei, con la bocca io lo raccolga! »
Parlando, in cima al rogo era salita,
e abbracciava e, gemendo, la sorella
moribonda stringeva al seno, e il nero
sangue asciugava con la veste. Quella,
mentre tenta di alzare gli occhi gravi,
sviene di nuovo, e la profonda piaga
stride nel petto. Si levò tre volte
sul gomito a fatica, e per tre volte
ricadde sui cuscini, e poi nel cielo
altissimo cercò con gli occhi erranti
la luce, e mise un gemito a vederla.
Giunone onnipotente, impietosita*

*della lunga agonia, della difficile
morte, Iride mandò giù dall'Olimpo,
che sciogliesse dai vincoli del corpo
l'anima in lotta. Poiché non per fato
moriva, e non per morte meritata,
ma infelice anzitempo in un accesso
di improvviso furore, e non le aveva
Proserpina strappato ancora il biondo
capello dalla testa, all'Orco stigio
consacrando il suo capo. Iride vola
con le sue crocee penne, rugiadosa,
per il cielo, traendo mille varii
colori contro il sole, e sul suo capo
si posa: « Il tuo capello, sacro a Dite,
porto, secondo l'ordine, e ti sciolgo
da questo corpo ». Dice, e con la destra
strappa il capello: andò tutto il calore
sperso, e svanì nel vento la sua vita.*

Dal LIBRO VII
IL CERVO DI SILVIA

*Mentre Turno nei Rutuli risveglia
spiriti audaci, Aletto spiega le ali
stige sui Teucri. Con diversa astuzia
spia sulla riva un luogo dove il bello
Iulo incalzava in corsa e con agguati
le fiere, e qui la vergine infernale
desta nei cani un'improvvisa rabbia,
stimola il loro fiuto, e li sollecita
col noto odore ad inseguire un cervo:
e fu la prima causa di ogni affanno,*

*e alla guerra eccitò gli animi agresti.
Era bello, e di larghe corna, il cervo
che, rapito lattante ancora, i figli
di Tirro avevano allevato, e Tirro
padre, a cui la custodia era affidata
degli armeni del re, dei vasti campi.
Con cura e amore Silvia, la sorella,
lo adornava, intrecciando alle sue corna
fresche ghirlande, e il docile animale
pettinava, e lavava in acqua pura.
Assuefatto alla mensa e alle carezze
dei padroni, egli errava per le selve
e poi da solo a casa, alla ben nota
soglia, anche a tarda notte, ritornava.
Le cagne d'Iulo a caccia lo scovarono
rabbiose, mentre errava chissà dove,
scendeva giù per la corrente, o lungo
l'argine andava in cerca di frescura.
Lo stesso Ascanio, attratto dalla gloria
di quel colpo bellissimo, una freccia
scoccava dal ricurvo arco di corno;
un dio fu guida alla sua mano incerta:
gli trapassò, scagliata con un lungo
sibilo, il fianco e i visceri la freccia.
Si rifugiò nel noto asilo il cervo
ferito, entrò gemendo nella stalla,
sanguinando, e riempì tutta la casa
del suo lamento, che pareva umano.
Per prima invoca aiuto, con le mani
battendosi le braccia, la sorella
Silvia e chiama a raccolta i contadini.
Quelli (la furia cova in mute selve)*

*accorrono improvvisi, gli uni armati
di pali aguzzi, gli altri di pesanti
mazze nodose: ciò che a prima vista
càpita in mano, l'ira muta in armi.
Tirro, mentre spaccava in quattro parti
una quercia con cunei, alza la scure
con piglio minaccioso, e aduna i suoi.
Colto il tempo propizio al maleficio,
la dea crudele balza sul comignolo
più alto di una stalla, e dal ricurvo
corno squilla il segnale dei pastori:
e tutto il bosco trema alla tartarea
voce, e le selve echeggiano profonde.
L'ode il lago di Trivia, da lontano,
la bianca acqua sulfurea della Nera
l'ode, e le fonti del Velino, e i figli
stringono al petto trepide le madri.
Rapidi accorrono i coloni, indomiti,
brandite le armi da ogni parte al suono
della tromba infernale; per Ascanio
la gioventù troiana esce dal campo.
Si schierano a battaglia: gara agreste
con duri tronchi o con bastoni aguzzi
non è più, ma con scuri a doppio taglio
si combatte; e una messe irta di spade
snudate, nera, ondeggia per il piano;
brillano i bronzi ai raggi folgoranti
del sole, e lampi mandano alle nubi:
così, quando al primo alito del vento
l'onda spumeggia, il mare a poco a poco
si gonfia e sempre più solleva i flutti,
poi dal fondo si scaglia fino al cielo.*

PER UN'ANTOLOGIETTA DI DIEGO VALERI

di

Luigi Baldacci

Il primo problema che la poesia di Valeri ci pone è di ordine storiografico. Dove collocare questa poesia, in un panorama del Novecento italiano? Con chi? A che punto introdurre il discorso?

È ovvio del resto che un'impostazione storiografica sottintende, dà per implicito e scontato, un accertamento di valori: anzi l'atto critico fondamentale, il sì o il no, l'adesione o il rifiuto. Ma anche quando la forza, l'evidenza, il carattere di questa poesia ci abbiano pienamente persuaso che essa fa parte delle nostre necessarie esperienze, ecco che proprio allora della verifica storiografica non si può fare a meno. C'è un tipo d'impostazione o di registrazione critica che possiamo chiamare aperta, aggregazionale. È la visione crociana, secondo la quale si può dire che c'è sempre posto in Parnaso e che l'assunzione dell'uno non dà ombra all'altro; ma è invece della storia eliminare, sfrondare; e quando si sia stabilito che Valeri è una personalità essenziale al quadro del Novecento, ecco che immediatamente s'istituisce anche un rapporto con gli altri. Si determina insomma un vero e proprio campo gravitazionale, nel quale la posizione e l'equilibrio di tutti gli altri sono rimessi in discussione.

Ma non basta. Abbiamo parlato metaforicamente di Parnaso. Stiamo attenti a non slittare da questa metafora nella dimensione immobile del vecchio classicismo. Recentemente un settimanale femminile ha posto un referendum sui sei poeti contemporanei da salvare. Questo è un gioco che potrà essere anche divertente, ma che certo non ha niente a che fare con la storia o la storiografia. Pronunciarsi significa già una presa di responsabilità; ma non si può adeguare la storia a questo criterio delle classi, delle corone. All'interno della storia, e soprattutto quella del Novecento, si muovono delle direzioni. Lo abbiamo detto tante volte; ma forse questa d'oggi è l'occasione migliore per fermare le nostre idee. Non so la prosa, ma certamente la poesia del Novecento è un sistema orografico che ha due versanti. Ora ci sono due modi di fare la storia della poesia, e più generalmente dell'arte. L'uno consiste nel vedere quel sistema montuoso non già come i due versanti che si diceva, ma come

una specie di fondale senza spessore: non si suppone nemmeno che la luna abbia anche un'altra faccia. La storia è vista a senso unico. C'è una sola geografia possibile: ed è quella che si riassume nelle parole di un critico d'avanguardia, Mario Bortolotto, che nel saggio *Un paradisis interruptus* ha scritto: « la musica che conta è stata d'avanguardia dal Romanticismo in avanti, sì da rendere pleonastico il termine ». E a dir meglio, in una siffatta impostazione delle cose non è che risulti pleonastico il termine avanguardia: pleonastico è tutto ciò che avanguardia non è: tutto ciò insomma che è fuori di quella dialettica del nuovo, che è poi una dialettica senza riposi, perché senza sintesi, e si traduce bensì in una serie infinita di antitesi: più nuovo, più nuovo ancora, ancora più nuovo di ciò che era più nuovo ancora, ecc. È quella maniera di vedere la storia dell'arte che assegna un posto di primo piano al Mantegna, perché mantegnesco fu il Bellini, e Giorgione belliniano, e Tiziano giorgionesco, e Tiziano infine è un pittore che basta quasi da solo a giustificare Manet; ma taglia fuori Sandro Botticelli che autorizzò soltanto epigoni gracilissimi o, semmai, il gusto decorativo e tutto culturalistico dei preraffaelliti.

Ma ecco che qui un po' di crociansesimo ci vuole: non foss'altro per dire che il mondo poetico di Botticelli è inconfondibile, cioè insostituibile, e che è sì verissimo che se il Botticelli non fosse esistito la storia della pittura non si sarebbe spostata di un metro da quella strada che le è stata segnata dalla dialettica dei superamenti e delle grandi linee portanti, ma è anche verissimo che il nostro mondo, senza di lui, sarebbe infinitamente più povero.

C'è poi l'altro modo di fare storia, quello che considera i due versanti e ritiene necessari tanto il Mantegna che il Botticelli. E a questo punto qualcuno potrebbe dire che si torna al criterio largo e che in Parnaso c'è posto per tutti. Non è così. Il discorso anzi è sempre lo stesso: la critica si giustifica solo nella storiografia; e guai a quella critica militante che dispensa diplomi e lauree senza pensare al collocamento ultimo di quei laureati. Solo che, qui sta il punto, la storiografia non può essere quella che distingue tra la poesia *che conta* e la poesia *che non conta*. La critica fa bene a vedere in che senso si muove la storia e a prenderne atto, ma dovrà pure, se c'è un minimo di responsabilità, di senso delle conseguenze o diciamo più semplicemente di umanità pratica, ritrarsi con sgomento da quel ciglio oltre il quale la storia oggi s'inabissa portando con sé le fragili imbarcazioni che vanno con la corrente e che così facendo si fanno quasi un vanto di avere scoperto in che direzione si muove l'acqua del fiume. E allora ecco il momento di fare attenzione a quelle altre cose che non avevano in sé questo seme del *cupio dissolvi* e che non per questo devono essere considerate come cose che non fanno parte della storia.

La poesia di Diego Valeri, la cui prima vera tappa è *Umana*, del 1915, prende consistenza verso il 1910: e sono gli stessi anni in cui il Futurismo comincia a ruggire in Italia. A quel richiamo non sarà insensibile, di lì a poco, Ungaretti, che debutta su « Lacerba » come futurista, e il *Porto sepolto* sarà il grande singolarissimo libro di un futurista *malato*. Saba resistette, fedele alle cose che aveva da dire e da capire su se stesso. Del resto proprio in

quegli anni egli toccava il culmine di quell'investigazione. Ma il 1910 è anche la data di *Poesie scritte col lapis* di Moretti: per dire che il quadro appare abbastanza diviso, come si direbbe oggi, tra « opposti estremismi »: da un lato Marinetti con la sua *équipe* (e Soffici a parte, ma su quello stesso fronte, col bellissimo libro dei *Chimismi lirici*), dall'altro i crepuscolari al punto della loro industria e sapienza più raffinate. La posizione di Valeri è a sé. Si direbbe che è una posizione centrista, se la parola non si prestasse a mille equivoci. Leggiamo *Mattino d'estate* che apre la *summa* mondadoriana stabilita dallo stesso poeta nel '62 (e poi ampliata nel '67):

MATTINO D'ESTATE

*Una immensa distesa
di vigne, ondata solo
d'emergenti alberelli qua e là.
E, qua e là, la macchia rosso bruna
d'un tetto, accanto a quella
biondissima d'un pagliaio.
Poi, lontano, una lunga fila d'esili
pioppi frondosi
contro il turchino pallido
delle dolci colline. Il cielo è un bianco
fulgore, appena appena
annebbiato d'azzurro;
il silenzio è spaccato dagli scoppi,
poi solcato dai lunghi rombi tremuli
di due campane gravi.*

*Io da questo balcone alto contemplo
lento passare il mattino d'estate
sul piano aprico e per il vano cielo;
e da tutte le cose a me venire
mi par non so che pianto,
non so che nuovo senso del morire.*

*Sento che si distempra
la mia vita nel nulla,
a giorno a giorno, inesorabilmente;
sento che tu mi manchi
ad ogni istante un poco,*

*o giovinezza, e che sarai domani
un pugno di cenere
dentro il mio cuore fioco.*

*Sento che allora la tristezza mia
sarà fatta più triste
dal ricordo di te, come più muto
fatto è questo silenzio dalla scia
lunga, di suono, delle due campane
che non cantano più.*

E leggiamo ora un'altra poesia di quegli anni, di Sbarbaro, che sembra convergere a uno stesso punto d'incontro (ma poi, come vedremo, la differenza è sostanziale):

*Talor, mentre cammino solo al sole
e guardo con i chiari occhi il mondo
ove tutto m'appar come fraterno,
l'aria la luce il fil d'erba l'insetto,
un improvviso gelo al cuore mi coglie.*

*Un cieco mi par d'essere, seduto
sulla spalletta d'un immenso fiume.*

Scorrono sotto l'acque vorticose.

*Ma non le vede lui: il poco sole
ei si prende beato. E se gli giunge
talora mormorio d'acque, lo crede
ronzio d'orecchi illusi.*

*Ché a me par, vivendo questa mia
povera vita, un'altra rasentarne
come nel sonno, e che quel sonno sia
la mia vita presente.*

*Come uno smarrimento allor mi coglie,
uno sgomento pueril.*

*Mi seggo
tutto solo sul ciglio della strada,
guardo il misero mio angusto mondo
e carezzo con man che trema l'erba.*

La differenza è che la poesia di Sbarbaro sembra dominata, rispetto a quella di Valeri, da una sintassi più obbligatoria e quindi più antica. Non solo Valeri, ma anche Sbarbaro è qui assolutamente estraneo a una economia simbolistica; e tuttavia, a giustificazione della sua sintassi deduttiva e narrativa (il soggetto deve spiegare perché, camminando solo al sole, sia indotto a fermarsi sul ciglio della strada) ricorre costantemente al simbolo: il cieco, la spalletta, il fiume, le acque vorticosi; cioè degrada il simbolo a metafora didattica, laddove Valeri si mantiene tutto aderente a un suo discorso realistico. Non esce mai da se stesso per spiegare se stesso, come fa Sbarbaro: e si noti il forte risalto di quel *Sento, Sento*, all'inizio della penultima e dell'ultima strofa. Il discorso di Sbarbaro è tutto intessuto di un idealismo relativistico (esiste una vita, una realtà, al di fuori della nostra?, e che cosa conosciamo noi di quella vita, di quella realtà?) che è già Montale. Il che significa che in Sbarbaro c'è uno sforzo per cogliere l'attimo subliminare, *l'intermittence du coeur*, che certo torna tutto a vantaggio della sua poesia. Sbarbaro si sarebbe vergognato a proiettare e nascondere il proprio Io, il proprio problema nella figurazione oggettiva di un cieco che siede sulla spalletta di un fiume in piena e si gode il calore del sole; eppure egli non rinuncia a ricorrere, pur smontandola nella misura in cui la metaforizza appropriandosela, a quell'idea simbolistica. Valeri è invece fuori assolutamente da quella economia e da quelle tentazioni e incertezze. Forse varrebbe la pena di rievocare per lui il D'Annunzio della bontà; ma per vedere come quello, anche nei momenti più reclinati, fosse ornato e sonoro:

*O giuinezza, ah me, la tua corona
su la mia fronte già quasi è sfiorita.
Premere sento il peso de la vita,
che fu sì lieve, su la fronte prona.
Ma l'anima nel cor si fa più buona,
come il frutto maturo...*

Indubbiamente un riverbero del sonetto dannunziano in Valeri è rimasto. Ma dove mai D'Annunzio avrebbe autorizzato quell'assoluta assenza di ornato (« un pugno di cenere »)? E che dire della forza analogica di quel *cuore fioco*?

Né sarà certo il caso d'insistere su questo *Mattino d'estate*; quel che conta è che Valeri resterà per tutta la vita un poeta dell'oggettivazione: antilogico, antideduttivo. Valeri potrà parlare anche di se stesso, scendendo molto a fondo: ma saremo sempre perfettamente informati in merito ai suoi oggetti. Voglio dire che in lui tutto diventa natura: il paesaggio come il dolore; ma non accade mai che il paesaggio sia caricato di responsabilità non sue. In questo senso Valeri, poeta gentilissimo (cent'anni fa si sarebbe detto virgiliano), è so-

stanzialmente « antiumanistico »; nel senso che egli naturalizza l'umano, ma si rifiuta di umanizzare la natura. Per questo egli è un poeta non-tragico: nell'accezione di quel rifiuto della tragedia che è (si parla a livelli analogici, naturalmente) di Robbe-Grillet. Per questo mantiene da tanti anni le posizioni della sua difficile modernità. Ricordate Montale:

*Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazato.*

*Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.*

Ora è un fatto: questa chiave poetica è l'opposta di quella di Valeri. Ed è ovvio, proprio sulla base del discorso che si è tenuto all'inizio, che noi non faremo questione di più o di meno moderno. A noi, semmai, preme stabilire qui che non sempre ciò che pare più antico, perché più diretto, più dimesso, meno polisenso, è in realtà tale o lo è per queste stesse ragioni. Ma quel che conta è un'altra cosa: quando Valeri parla di un rivo che gorgoglia, quel gorgogliare non è mai *strozzato*. È chiaro che quel rantolo, colto di sotto al gorgogliare del rivo, è l'indice della stessa grandezza di Montale; ma la grandezza di Valeri è di natura diversa: è natura semplicemente, senza tragedia, cioè senza la mediazione dell'umanesimo.

E con ciò, il mondo di Valeri non è neppure quello della « divina indifferenza » che genera prodigi. È piuttosto il mondo dell'umana partecipazione. Antiumanistico il suo modo di leggere il creato; ma umano sì. La natura non è mai adoperata come la lastra sensibile dei nostri stati d'animo; e tuttavia noi, che siamo parte della natura, ci accordiamo ai suoi toni, ai suoi momenti. Non è la natura mimetizzata sull'uomo, ma è l'uomo accordato alla natura. Il poeta è il camaleonte della natura:

BATTE IL MATTINO...

*Batte il mattino al ferrigno bastione
dei nuvoloni notturni: repente
s'apre una lunga fessura lucente,
scoppia uno squarcio di fiamma più su.
Un razzo d'oro; e un sussulto, un tremore*

d'oro per l'ombre; oro a rivoli, a onde...
Più in alto: spiagge di nuvole bionde,
calme e profonde lagune di blu.

E si potrebbe ricordare anche *Da Debussy, Il piccolo pastore*, per insistere su questa totale adesione al pretesto naturalistico. Ma forse tra le prime poesie, una delle riuscite più alte di Valeri, e di tutto Valeri, è quella che s'intitola *Milano*:

MILANO

Corso Venezia rombava e cantava
come un giovane fiume a primavera.
Noi due, sperduti, s'andava s'andava,
tra la folla ubriaca della sera.
Ti guardavo nel viso a quando a quando:
eri un aperto luminoso fiore.
Poi ti prendevo la mano tremando;
e mi pareva di prenderti il cuore.

E se per una lirica come *Batte il mattino...* si può parlare di un Valeri *liberty* (che male c'è?), qui la stessa metafora del verso 6, « eri un aperto luminoso fiore », è depurata da ogni sensualità grafica.

Valeri non è un poeta dell'Io. Raramente egli si preoccupa di assegnare all'Io un compito conoscitivo. L'essere è tutto l'essere: non si presta mai, per Valeri, a punti di vista soggettivistici che ne siano fuori e al tempo stesso tendano a recuperarlo, a riassorbirlo. E forse, in questa coscienza, è anche la recondita radice cristiana della poesia di Valeri: *perch'una fansi nostre voglie stesse. Milano* è una tipica espressione del *beato esse* al quale *formalmente* si riconduce tutta la visione di Valeri. Ma si osservi anche la metrica. *Batte il mattino...* è una lirica costituita da endecasillabi ad accentazione fissa: quarta, settima, decima. È un metro che si era andato affermando nell'Ottocento non già come una semplice e sia pur rara accezione dell'endecasillabo, ma come metro a sé che deliberatamente rifiutava, dell'endecasillabo, la mobilità soggettiva per legarsi a un'oggettività ritmica più cantata. È un metro che evoca le suggestioni della cantilena popolare, come appunto intese fare Pompeo Bettini nella *Figlia della Maddalena*:

*Quando venivi era un giorno di sole;
e, se pioveva, la pioggia cantava.
Io tutto l'anno quel giorno aspettava
per infilare perline con te...*

Ma quella chiave popolare serve altresì ad allontanare la voce in una specie di prospettiva perduta, e quasi immalinconisce il tono. È un effetto che in musica può essere assimilato a quello degli accordi di settima diminuita, di cui proprio in quegli anni si faceva più largo uso. Ma, a differenza di *Batte il mattino...*, in *Milano* questo endecasillabo fisso si alterna con l'endecasillabo mobile. Nella prima quartina l'alternanza è di schema A B A B, nella seconda è di schema B B A A. L'elemento narrativo-fiabesco, nella prima quartina, è armonizzato sull'endecasillabo fisso: « Corso Venezia rombava e cantava », « Noi due, sperduti, s'andava s'andava » (da notare l'iterazione di *s'andava*). Nella seconda quartina, sono i versi finali che traducono l'azione magico-amorosa alla quale tendeva tutta la poesia: « Poi ti prendevo la mano tremando; / e mi pareva di prenderti il cuore ». E per questo Valeri li *oggettivizza* e li astrae magicamente nel ritmo dell'endecasillabo fisso.

Il motivo dell'accordo, dell'unisono, è anche quello di *Un giorno*. Ma una delle poesie più belle di tutto Valeri, sempre tra quelle comprese nella sezione 1910-30, è *Piazza delle erbe*. Leggiamola per ora:

PIAZZA DELLE ERBE

*A Verona, quel turbolento
pomeriggio di tarda estate
(nuvole in giro, rotte, strappate,
per un cielo verde di vento),
m'ero incantato a contemplare
i giochi magici del sole
tra gli ombrelloni delle erbaiole,
che si riapprivano ad asciugare.
Tanta gioia m'aveva preso
(oh, la mia vecchia gioia fanciulla!),
che non pensavo proprio a nulla,
e il cuore m'era come sospeso.
Traboccavano dalle ceste
uve biondine, diafane, pallide,*

*su peperoni lucidi gialli
e su rosati velluti di pèsche;
dalle cannelle della fontana
si discioglievano trecce d'argento,
e una canzone di corcontento
intorno intorno si dilatava.*

*Mio tutto l'oro che a sprazzi pioveva
dal cielo ondoso temporalesco;
mio quel colore e profumo fresco
d'erbe bagnate, di frutti di terra!...*

*Ma poi che porsi, appena a sfiorare,
sopra una pesca la mano vogliosa,
con una fitta dolorosa
mi riprese l'antico mio male;
ché mi sovvenne una tenera mano
e quella guancia delicata...
Tutta la gioia m'era mancata,
solo a pensare il tuo viso lontano.*

Il Carducci, che era un poeta che amava sembrare diverso da quello che era, avrebbe intitolato questa situazione *Ballata dolorosa*. È tipica del petrarchismo di tutti i secoli l'offerta del tema fin dal primo verso. Il petrarchismo *propone*: proprio in senso etimologico. Il resto è variazione, sviluppo. È tipico del barocco invece, o del manierismo letterario come lo intende Hocke, la rinuncia alla proposta psicologica. Valeri però, se non è petrarchista, non è neppure manierista. Il fatto che egli punti essenzialmente sulla *cauda* c'indurrebbe sì ad ascrivere questa lirica sotto la categoria del manierismo; ma l'evocazione della « tenera mano » e della « guancia delicata » sono in stretta connessione con le sollecitazioni sensoriali-naturalistiche di tutte le strofe precedenti; però quelle strofe, appunto, non sono affatto un tema in senso petrarchesco, dal momento che in esse è totalmente assente l'elemento riflessivo e psicologico. Valeri è ancora una volta un perfetto naturalista e un empirista; in questa accezione almeno, che anch'egli potrebbe affermare che niente appartiene all'intellettuale che non sia passato prima attraverso i sensi. Ecco il significato di una poesia qual è *Piazza delle erbe*. Per gli idealisti invece, come Montale, accade il contrario: il momento dell'esperienza è quasi il coronamento del processo intellettuale.

Eppure nella poesia di Valeri, soprattutto del primo, la parola *anima* torna insistentemente. Sì appunto: è l'accezione crepuscolare, corazziniana (e forse è la più forte traccia di crepuscolarismo in Valeri). Ma nel mondo d'incertezza e di fluidità dei crepuscolari l'anima è quasi la sola cosa concreta; è *vagula, blandula*, ma la si vede, ci si può parlare; è quasi un ectoplasma. Dice Corazzini:

*Anima, quale mano pietosa
accese questa sera i tuoi fanali
malinconici, lungo gli spedali
ove la morte miete senza posa?...*

L'anima è come una donna colloquiale, assume la funzione del *tu* montaliano; ma spesso ha più corpo. Così in *Suor Gesuina* di Valeri, che è una poesia dell'anima. Anzi è una poesia in cui tutto vacilla, in cui i legamenti logici sono ridotti a nulla, portata avanti secondo una tecnica di montaggio a sutura di spezzoni (caso assai raro in Valeri; e certo uno dei punti di più diretto contatto con la lezione dei simbolisti); ma la strofe più intelligibile è quella (posta, si noti, tra parentesi) che si riferisce all'anima: unica cosa concreta, sorda e lorda, in un mondo di fantasmi:

SUOR GESUINA

*Quando l'alba, così pura e mesta,
vaporò da quei tetti di rosa,
non so che soavità angosciosa
mi venne al cuore, dalla finestra.*

*C'era un piare d'uccello solo;
poi scoppiarono gli aspri gridi
delle rondini, sbucate dai nidi,
rovesciate nella furia del volo.*

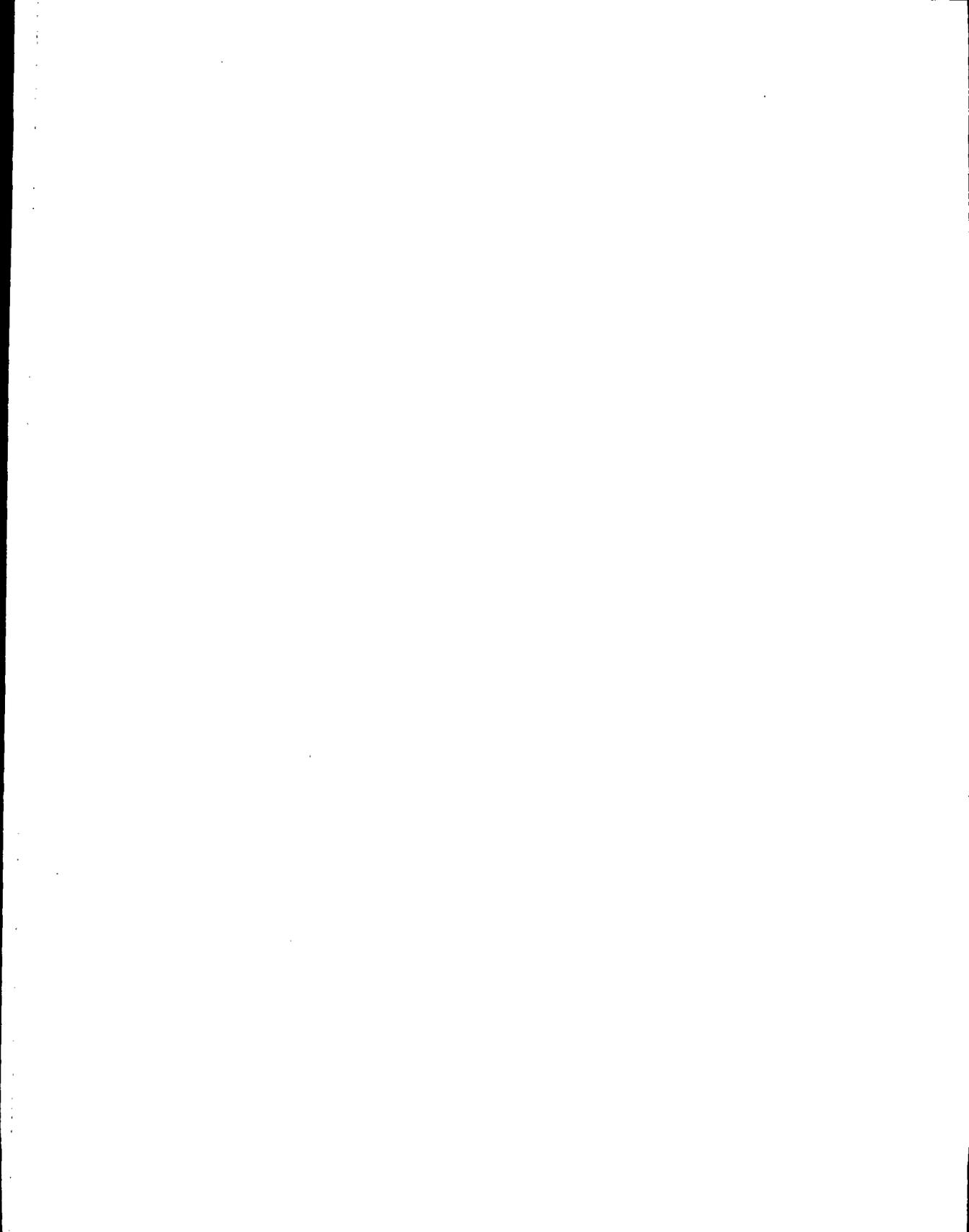
*Tacquero a un tratto gli ululati
di quel povero moribondo,
e salì da un cortile profondo
la preghiera dei bimbi malati.*

*(Quella preghiera, a coro, sommessa,
tu l'hai ascoltata, anima sorda;
l'hai ricevuta, anima lorda,
come un'assoluzione promessa).*

*E fu il giorno. E vidi apparire
al mio letto Suor Gesuina
con la sua carità di morfina,
angelo nero del dolce morire.*



Scipione: *La cortigiana romana* (1930)



Ma poi, vedete, l'anima non è davvero per Valeri un semplice segno di cultura simbolista e crepuscolare (« Mon âme vers ton front, où rêve, ô calme soeur », ecc.), l'anima è dentro anche a quegli ortaggi meravigliosi che occhieggiavano in *Piazza delle erbe*: ché se non ci fosse questa astuzia dell'anima che, come un folletto, si nasconde nelle cose di natura, il raccordo umano, alla fine, l'elemento psicologico non scatterebbe: come lì è scattato. E l'animismo (animismo, si badi bene, che non significa affatto umanesimo: anzi!) di Valeri è documentato per eccellenza nelle due quartine che compongono *Albero*:

ALBERO

*Tutto il cielo cammina come un fiume,
grandi blocchi traendo di fiamma e d'ombra.*

*Tutto il mare rompe, onda dietro onda,
splendido, alle fuggenti dune.*

*L'albero, chiuso nel puro contorno,
oscuro come uno che sta su la soglia,
muto guarda, senza battere foglia,
gli spazi agitati dal trapasso del giorno.*

L'albero qui è la coscienza, è il punto di vista di questo panorama di natura. È, alla maniera di Valeri, il punto di vista della cosa, della natura che pensa se stessa. E c'è anche l'uomo pensante o senziente; ma sta fuori del quadro. È un'ipotesi, l'uomo, che si può formulare sulla base del sesto verso, quando l'albero si disegna in controluce « oscuro come uno che sta su la soglia ». È quasi un *revenant* e impaurisce *quell'uomo* che coscienzialmente ed esistenzialmente è dentro la casa, e vede *quell'uno* che, in controluce, non riconosce. È uno dei punti più alti, nel segno dell'assenza (assenza dell'umano), che offra la poesia di Valeri e tutta la poesia del Novecento. Poco manca che la tragedia, cacciata dal regno della natura, rientri insidiosamente; ma ecco un colpo d'ironia, lievissimo, a ristabilire la serenità: « senza battere foglia », emistichio che ha dietro di sé un'espressione idiomatica: « senza battere ciglio ».

A un certo punto, a una certa data, la poesia di Valeri è quasi percorsa da un brivido di ribrezzo. L'evidenza delle cose è sgomentante. Un cipresso oppure un coccio assumono la stessa prepotenza. L'assenza dell'umano, e quasi dell'occhio prospettivante, abolisce le distanze: come in *Dicembre*:

DICEMBRE

.....
*Ora mi sporgo all'attonita pace
della grigia mattina: tutto tace.
Teso il cielo di pallide bende.
Il gran cipresso, assorto, col suo verde
strano, nell'alta luce. Un coccio lustra
tra la terra bruna dell'orto.
Finestre senza tende, cupe,
guardano intorno. Non c'è voce umana,
grido d'uccello, rumore di vita,
nell'aria vasta e vana.
C'è solo una colomba,
tutta nitida e bionda,
che sale a passi piccoli la china
d'un tetto, su tappeti
fulvi di lana vellutata, e pare
una dolce regina
di Saba
che rimonti le silenziose scale
della sua fiaba.*

E tutte le cose avrebbero ancora una loro armonia, una loro pulizia e ragion d'essere — o d'essere quasi congelate nell'aria liquida del non-essere — se non ci fosse il ricordo (« sudato sogno » avrebbe detto Leopardi) di essere vissuti un giorno. Davanti a quella colomba che sale a passi piccoli la china d'un tetto, Valeri non dirà « il faut tenter de vivre », ma *il faut tenter de disparaître*, toglier via questo refuso dalla pagina della perfetta natura. Valeri è un vero poeta anche perché non ci ha lasciato insegnamenti, non ha approfittato del suo dono. La frase o il fenomeno *Le vent se lève* non ha per lui conseguenza alcuna. *Il ne faut pas tenter de vivre*. Si veda *Levar di vento*, nel cui titolo stesso non riesco a non sentire una dissociazione di responsabilità rispetto a Paul Valéry:

LEVAR DI VENTO

*Esce dal profondo nulla un vento,
alto romba nel cielo che trema.
Ma il bosco crolla soltanto l'estrema
vetta dei pini, e bisbiglia lento.*

*Così il piccolo cuore ascolta
alto scrosciar la fiumana di vita;
in sé ode appena una sbigottita
voce di pianto, come un'eco sepolta.*

Ma si badi: non vogliamo affatto indurre un'immagine di Valeri che non sia quella di un poeta che crede alla vita nella misura stessa che crede alla propria poesia. Solo che la vita dev'essere quasi una sintesi tra la natura e l'anima (anima nell'accezione che si è detta): se questo *a priori* viene a mancare, allora è inutile provarsi a vivere: fuori della natura. In Valeri non ci sono tentativi; o il fatto vita è in quanto è, oppure è meglio calarsi in quell'altra dimensione, e ripetere con Hölderlin l'equivalenza tra *Herz* e *Toten*: i cari morti ai quali ci si ricongiunge nella comunione suprema: quella del non-essere.

Questo sentimento del non-essere, o anche del non essere compiutamente, che è il destino di ambiguità della creatura umana nei confronti della natura perfetta, è l'altra faccia della poesia di Valeri; sicché egli arriva a rovesciare la sua stessa disposizione anacreontica. Come in queste tre quartine da *Autunnale*, in cui l'antico complimento è indirizzato alla natura e non già alla donna:

AUTUNNALE

*L'aria è più bianca del tuo viso,
più liscia e tepida del tuo fianco;
la rosa raccoglie un sangue stanco
più molle e triste del tuo sorriso.*

*Il giorno ha schiuso le mute porte
alla sera che già sovrasta...*

*Se amore di donna più non basta,
venga dunque amore di morte.*

*Ma la morte passa e non tocca.
Lascia solo un'ombra leggera
su gli occhi e su l'anima prigioniera,
e un filo d'amaro nella bocca.*

O altrove, s'egli avverte l'assenza della donna, è la natura stessa che per prima patisce quella sottrazione: è quasi un vuoto, una nicchia scavata nel compatto blocco dell'essere:

L'ASSENZA

*C'è, scavata nell'aria, la tua dolce
forma di donna: un vuoto
che palpita di te, come l'immoto
silenzio dopo una perduta voce.*

Ma anche dopo il '50, arricchendosi, turbandosi, la poesia di Valeri continua tuttavia fedele a se stessa. Ecco ribadita la validità assiomatica di quell'antico enunciato empirico:

RISVEGLIO

*L'odore mattutino
degli alberi, e le strisce
verdi nel cielo bianco cenerino...
I miei sensi si allungan come bisce
a toccare le cose, a scoprire
dietro le cose le antiche memorie,
le incredibili storie
dell'ieri, del domani, del morire.*

E si fa più acuta, dopo il '50, la scoperta che l'essere non ha soluzioni di continuità. Tutto in tutto; essere tutto. Ed ecco il momento della verità rivelata, come in questi versi francesi, in cui la trota e il fiume finiscono per essere un oggetto solo: trota-fiume, quasi nel segno di un sentimento taoista dell'infinito:

LA TRUITE ET LA RIVIÈRE

*La truite et la rivière ont la même couleur,
pâle couleur d'eau douce; et la même manière
de bondir, de sauter; et le même bonheur
d'être, les deux, poisson, ou bien, les deux, rivière...*

René Ribière, nell'inventario tematico che è la sua monografia su Diego Valeri, ha indicato l'importanza della superficie, dell'oggetto specchiante, in quell'economia poetica. Si potrebbe dire che la stessa natura, i grandi fondali della poesia di Valeri sono specchi

che addensano le apparenze (che poi sono anche la sostanza) dell'essere. Ma al di là dello specchio? Al di là dello specchio il nostro mondo si ribalta; assume il segno negativo, un *anti* che lo assicura da ogni divenire. È l'assoluto essere del non essere, e questo sentimento si acuisce con gli anni:

QUESTO CIELO

*Questo cielo di addensate trasparenze,
cosa chiude, cosa chiude al nostro
cuore anelo?*

*Forse quell'altro cielo
dove vivono i morti,
dove il sole non fa
primavera né inverno,
ma una felicità
stesa in eterno... Un sole
come questo che sta
brev'ora sul pendio
del nostro cielo breve,
sol di settembre, mite
malinconico iddio.*

E ne nasce quasi un'assicurazione suprema: « ... Cuore, / quello ch'è stato d'amore e dolore / più non sarà » (*Il fiume*).

E in quest'aspirazione si profila la forma perfetta: che è il mondo senza l'uomo, il mondo purgato e riscattato da questo errore: il mondo che ritorna colore e forma inalterati:

SPIAGGIA

*La barchetta posata sul sabbione
è una precisa forma
tra il doppio vaneggiare
della spiaggia e del mare.
L'uomo che va per mare, e va e ritorna,
non c'è. C'è solo quella sua barchetta
tinta di rosso e verde, a mezzaluna,
forma perfetta.*

L'uomo non c'è. È questo il momento di suprema grazia. *L'uomo non dovrebbe esserci:* è questo il momento dell'angoscia che s'insinua anche nella poesia di Valeri. Nella dualità è il male. È questo il solo *male di vivere* (per Valeri), che si possa *incontrare*. Essere separati, essere finiti:

... *Noi abbiamo solo occhi per guardare
l'eterna fumana estuare
dalle innumerevoli porte
dell'universo; noi confitti e chiusi
nel nostro guscio di memoria umana,
separata finita lontana* (Primavera e memoria).

E così arriviamo, seguendo la *summa* del '67, a certe poesie inedite, per allora, alcune delle quali, per esempio *Notturmo*, entreranno a far parte del nuovo libro, *Verità di uno*, che esce nel '70. Fu in quell'occasione, se mi è concesso scivolare nell'autobiografia, che io scrissi un articolo, il primo, dedicato alla poesia di Valeri. Ne avevo parlato sì, anche in precedenza; ma limitandomi a qualche indicazione contenuta e risolta in panorami generali. Ed ora mi viene la voglia di risaggiare la tenuta di quell'articolo che seguiva certe impressioni primarie, per vedere in che misura coincidano col discorso, forse più meditato, che abbiamo fatto oggi. Dicevo prima di tutto, e mi par ancor oggi vero (mi pare insomma una indicazione *in linea* con le conclusioni d'oggi) che Valeri non ha mai rinunciato all'ingenuità, all'immediatezza dell'impressione, insomma a riscoprire tutti i giorni il mondo come se il mondo fosse tutti i giorni ricreato per lui. E continuavo affermando che in questo libro Valeri tocca i suoi risultati più profondi: il che è vero sì e no; e sarebbe forse più esatto dire la sua più profonda coerenza. Ma, in proposito, osservavo ancora: « È una profondità strana quella di Valeri: sarei tentato di dire che è una profondità alla rovescia. Valeri guarda in alto, il suo occhio si appunta sui grandi orizzonti, sui cieli aperti, e la riflessione nasce su quei ritmi di ampiezza; il pensiero delle cose paurose, delle cose che da sempre ci sgomentano, lo sorprende a quelle altitudini. Guardando fuori di sé, ritrova se stesso. Placando la propria angoscia in una contemplazione disinteressata delle cose (per lui veramente vale il detto *ut pictura poesis*), riscopre alla fine, anche in quei cieli, in quei paesaggi, un avvertimento inquietante, un'idea assillante. Quelle sue pennellate di bianco, di rosa, di cilestrino, da vero chiarista, s'incupiscono a un tratto. E così ne esce questo libro: soprattutto la quarta sezione, in cui la *verità di uno* si fa più urgente e personale; un libro che guarda in faccia la vita e guarda in faccia la morte ». E quando si è asserito che la singolare grandezza di Valeri sta anche nel fatto che egli niente, da vero poeta, ha voluto insegnarci, se non la parabola bellissima della sua stessa vita, il titolo dell'ultimo libro sta proprio a ribadirci la sua volontà di essere *uno*, con la sua verità, rifuggendo dalla tentazione di essere *ognuno*.

E a proposito del *Notturmo* che si ritrova nel nuovo libro, dicevo: « Io credo che questo

Notturmo resterà all'attivo della poesia del Novecento; e vi resterà quando si sarà scritta una storia nuova, meno tendenziosa, meno univoca, quando si sarà visto che la poesia della chiara comunicazione alla quale Valeri è sempre restato fedele, non è poesia facile, che anzi è poesia difficilissima, nella misura stessa in cui traduce in chiarezza — *clarté* — quella cosa oscurissima che è la vita »:

NOTTURNO

*La testa sul cuscino, odo strisciare
nella tenebra grandi acque vicine,
più vicine, lontane.
È un suono dolce con lungo pedale,
è l'infinita musica del tempo
che mi rapisce fuor del tempo, poi
che la fuga dei giorni è già l'eterno
e la vita che muore è già la morte.
Ascolto il dolce suono;
né so se più mi attristi o più mi giovi
l'essere vivo ancora, nel mio chiuso
corpo di carne, nel fluire uguale
del mio sangue che fugge per la notte,
con striscio d'acque vicine lontane.*

E ancora mi pare che *Notturmo* stia a confermare non tanto quelle parole di due anni fa, quanto la linea che corre tra quelle intuizioni e il discorso odierno. E quando si diceva che la poesia di Valeri è come la luce che si condensa e si colora sulla superficie di uno specchio e che quello specchio è il diaframma tra l'essere e il nulla, ecco quest'altra poesia delle ultime che quasi viene a smentire la grande parola di Baudelaire: « Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs ». No, ci dice Valeri, sarebbe troppa consolazione questo affratellamento in un dolore solo. Il nulla è sì l'altra faccia dell'essere, ma come pretendere di conoscerlo applicandogli le categorie di quell'essere che, del resto, neppur esso siamo riusciti a conoscere?

NON È VERO

*Non è vero che i morti
abbiano consolazione da noi:*

*dalle nostre lacrime, dai nostri fiori.
I morti non hanno bisogno dei vivi.
Chiusi nel loro silenzio nero,
forse ci guardano vivere,
forse ancora ci vogliono bene;
certo non ci capiscono più.
Sono di là dal nero fiume
che si varca solo una volta
e in un senso solo.
Sanno forse
che noi si continua a soffrire,
ma di che si soffra non sanno.
Assorti, assenti, chissà.
Tra loro e noi non c'è più
che la traccia di uno sguardo
lungo infinitamente, un solco, un segno
di luce, d'ombra, chissà.*

A questo punto converrà ammettere che la nostra antologietta sia alquanto tendenziosa. Ma è un rischio che abbiamo voluto correre. L'immagine più bella e complessa che la critica ci abbia lasciato di Valeri è, secondo me, quella firmata da Giacomo Debenedetti in appendice alle *Poesie* del 1962. È un'immagine che ce lo presenta come il poeta « dei giorni in cui meglio accettiamo la vita », il poeta che è riuscito a salvare « l'alleanza con la vita ». Lungi da noi l'idea di aver voluto dare una negativa di questa immagine. Solo abbiamo voluto vedere se quella cosa meravigliosa che si chiama la vita avesse, nella poesia di Valeri, uno spessore, e quindi un'altra faccia.

Lettura tenuta alla Fondazione Cini, in Venezia, in occasione degli ottantacinque anni di Diego Valeri: le relative citazioni da Poesie (Mondadori, 1967) e Verità di uno (Mondadori, 1970).

LA « VITA DI CASTRUCCIO » O LA STORIA COME INVENZIONE

di

Giorgio Bárberi Squarotti

Il problema fondamentale della machiavelliana *Vita di Castruccio Castracani da Lucca* non è costituito soltanto dall'identificazione, nel personaggio dell'avventuroso signore di Lucca e di Pisa, delle forme di « una creazione volta a ritrovare nel passato un riscontro ideale al principe-condottiero, a sanzionare, sia pure con una fantasia che voleva assumere i caratteri esteriori d'una narrazione storica, l'aspirazione a quel capo che [il Machiavelli] aveva invocato nella chiusa del *Principe* e al quale aveva prestato nell'*Arte della guerra* — per i problemi più specificamente militari — la voce di Fabrizio Colonna »⁽¹⁾. Se mai, ci interessano le ragioni di questa biografia romanzata, ricostruita nel passato (vogliamo dire: di questo breve romanzo storico?): tuttavia, non senza la necessità di dire ancora qualcosa intorno ai modi secondo cui il discorso del Machiavelli si organizza. Ecco: il racconto del ritrovamento di Castruccio fanciullo nell'orto del canonico Antonio Castracani, che, insieme con la sorella Dianora, lo alleva come se fosse suo figlio, risponde sì alla tensione, che in tutta l'operetta machiavelliana si avverte, verso la ripetizione del modello ideale di biografia, proposto una volta per tutte dagli « antichi » (Diodoro Siculo, Diogene Laerzio, Senofonte, Plutarco, ecc.): la simiglianza con Mosè, Romolo, Ciro, che deve essere dimostrata *in re*, nei fatti, anche al prezzo dell'affabulazione; ma definisce soprattutto l'elemento primordiale,

⁽¹⁾ F. GAETA, *Nota introduttiva a La vita di Castruccio Castracani da Lucca*, a cura di F. Gaeta, Milano 1962, p. 6.

originario, direi quasi genetico, di quella condizione agonistica dell'eroe machiavelliano che gli esempi del *Principe* e lo stesso discorso delle lettere hanno definito.

È l'eroe che si trova in un radicale stato di contrasto con le cose, in una opposizione totale e costante con la situazione, e che proprio da questo iato e da questo scontro ricava le ragioni e l'impulso più sicuro e più energico all'azione concepita come reazione alla negatività della prassi. L'estremismo con cui il Machiavelli definisce questa situazione lo conduce a stabilire tensioni assolute, violente, radicali, come quella della nascita vile o miserabile, onde proporre la metafora esemplare del disaccordo totale fra l'eroe fin dal momento del venire al mondo e le cose. La *Vita di Castruccio* significativamente si apre proprio sulla dichiarazione del mirabile valore metaforico che la nascita oscura o vile possiede in rapporto con la successiva erezione dell'eroe contro la fortuna avversa, per una lotta che è tanto più grandiosa e tragica quanto più appare ardua per l'estrema esiguità e fragilità e debolezza del punto di partenza, per l'enormità dell'ostacolo iniziale che la fortuna ha posto di fronte all'eroe: « E' pare, Zanobi e Luigi carissimi, a quegli che la considerano cosa meravigliosa, che tutti coloro o la maggiore parte di essi che hanno in questo mondo operato grandissime cose, e intra gli altri della loro età siano stati eccellenti, abbino avuto il principio e il nascimento loro basso e oscuro, o vero dalla fortuna fuori d'ogni modo travagliato; perché tutti o ei sono stati esposti alle fiere, o egli hanno avuto sì vil padre che, vergognatisi di quello, si sono fatti figliuoli di Giove o di qualche altro Dio. Quali sieno stati questi, sendone a ciascheduno noti molti, sarebbe cosa a replicare fastidiosa e poco accetta a chi leggesi; perciò come superflua la ometteremo. Credo bene che questo nasca che, volendo la fortuna dimostrare al mondo di essere quella che faccia gli uomini grandi e non la prudenza, comincia a dimostrare le sue forze in tempo che la prudenza non ci possa avere alcuna parte, anzi da lei si abbi a ricognoscere il tutto »⁽²⁾.

Ecco: il celebre contrasto machiavelliano si ripropone immediatamente, in apertura dell'operetta: fortuna e prudenza, e, subito dopo, fortuna e virtù

⁽²⁾ Cito dall'edizione a cura di F. GAETA, Milano 1962; il passo citato è a p. 9.

(« La quale [vita di Castruccio] mi è parso ridurre alla memoria delli uomini, parendomi avere trovato in essa molte cose, e quanto alla virtù e quanto alla fortuna, di grandissimo esempio »⁽³⁾), con un'accentuazione, qui, come nella seconda parte del XXV capitolo del *Principe*, del carattere eminentemente « ironico » della fortuna nei confronti dell'azione dell'eroe sulla prassi, come continua contestatrice di ogni tensione eroica che ne appare condizionata prima ancora di potersi iniziare, in quegli a priori che sono l'origine, la nascita, la condizione sociale, l'occasione storica (quel condizionamento irridente che vieta a Fabrizio Colonna di dimostrare la sua dottrina di teorico dell'arte militare, avendogli negato all'origine la possibilità, le condizioni, il vantaggio di partenza di essere principe, di essere capo di uno stato): onde anche l'erezione dell'eroe, che con la virtù attinge alla grandezza, finisce ad apparire, nelle parole del Machiavelli, non più che l'attuarsi della scommessa della fortuna, impegnata a dimostrare il proprio potere attraverso l'elevazione ai supremi fastigi del dominio e della gloria proprio di coloro che volutamente ha depresso, nella nascita illegittima o oscura o bassa.

Si badi bene: il discorso del Machiavelli non significa già l'assenza della virtù nell'eroe. Vale, al contrario, a dimostrare fin dall'inizio della parabola eroica la presenza, nel centro stesso del gesto dell'eroe, qualunque esso sia, del momento arbitrario, imprevedibile, non dominabile, di cui l'eroe non è in nessun modo padrone. La negatività della prassi, che si oppone costantemente ai tentativi di innovare in essa da parte dell'eroe, si manifesta elemento di una negatività più complessa e più vasta, che opera continuamente intorno all'eroe, determina capricciosamente la sua nascita, lo avvantaggia o lo deprime, lo abbassa o lo esalta, lo favorisce o lo sostiene, fino al colpo improvviso che lo abbatte: con il vantaggio, sulla virtù, come qui il Machiavelli dichiara, di non essere condizionata da momenti o occasioni o capacità, potendo agire anche « in tempo che la prudenza non ci possa avere alcuna parte, anzi da lei [fortuna] si abbi a ricognoscere il tutto ».

Si veda immediatamente, a raffronto e a conferma, la conclusione della *Vita di Castruccio*: « Ma la fortuna, inimica alla sua gloria, quando era tempo

⁽³⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 9.

di dargli vita gliene tolse, e interruppe quelli disegni che quello molto tempo innanzi aveva pensato di mandare ad effetto, né gliene poteva altro che la morte impedire. Erasi Castruccio nella battaglia tutto el giorno affaticato, quando, venuto el fine di essa, tutto pieno di affanno e di sudore, si fermò sopra la porta di Fucecchio per aspettare le genti che tornassino dalla vittoria e quelle con la presenza sua ricevere e ringraziare, e parte, se pure cosa alcuna nascesse dai nimici che in qualche parte avessino fatto testa, potere essere pronto a rimediare; giudicando lo officio d'uno buono capitano essere montare il primo a cavallo e l'ultimo a scenderne. Donde che, stando esposto a un vento che il più delle volte a mezzo di si leva di in su Arno, e suole essere quasi sempre pestifero, agghiacciò tutto: la quale cosa non essendo stimata da lui, come quello che a simili disagi era assuefatto, fu cagione della sua morte. Perché la notte seguente fu da una grandissima febbre assalito; la quale andando tuttavia in augmento, ed essendo il male da tutti i medici giudicato mortale, e accorgendosene Castruccio... »⁽⁴⁾. L'arco si è concluso, l'eroe è colpito dalla fortuna nel momento del supremo trionfo, proprio quando ha appena ottenuto la vittoria maggiore e decisiva contro i nemici: la rovina, nell'apologo esemplare che il Machiavelli intende comporre, lo raggiunge non per un difetto o un vizio nella sua opera, non per un errore nell'azione, ma ferendolo proprio nel punto scoperto di ogni uomo, nella fragilità della condizione umana soggetta alla malattia e alla morte.

È la stessa sorte del Valentino, malato a morte nel momento decisivo della morte del padre Alessandro VI, che coincide col punto più alto toccato dalle sue fortune e con l'elevazione maggiore dei suoi progetti di dominio: ma la vicenda dell'eroe machiavelliano può, nella *Vita di Castruccio*, più perfettamente dimostrarsi, se è vero che, agendo sui dati della storia, sollecitandoli e modificandoli, qui il Machiavelli può più esemplarmente proporre l'immediatezza della catastrofe che visivamente, sensibilmente precipita sull'eroe la sera stessa della battaglia vittoriosa, superando ogni verisimiglianza e ogni preoccupazione realistica a vantaggio della significazione

⁽⁴⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., pp. 32-33.

d'apologo. Il Valentino, colpito dalla fortuna e travolto nello scacco tragico della morte del padre e della malattia quasi mortale che contemporaneamente lo coglie, rimane, di fronte al Machiavelli, come un ingombrante fantasma, che trascina un'esistenza oscura a smentita della virtù dimostrata un tempo, soggetto non più di tragedia ma di elegia: Castruccio può, invece, essere mostrato nella fulminea vicenda del trionfo che precipita nella morte, dello slancio della vittoria, sorretto dalla saggezza del buon capitano, pronto a provvedere a ogni necessità, fermo sulla porta della città presso cui ha appena travolto il nemico per accogliere e ringraziare i suoi soldati o per intervenire ancora se mai ne sorgesse la necessità per qualche imprevisto durante gli ultimi scontri, che si muta immediatamente nella « grandissima febbre » contro cui le cure dei medici nulla possono valere.

La tragedia, insomma, attinge così l'unità di luogo, di tempo, di azione (per così dire): il passaggio dell'eroe dal trionfo alla morte è immediato, posto davanti agli occhi di tutti, senza intervalli, complicazioni, tortuosità che possano far dubitare della sostanziale linearità tragica dell'operare umano destinato a concludersi nello scacco dopo aver conosciuto l'erezione suprema del dominio, la vittoria, la gloria (allo stesso modo che il punto di partenza dell'eroe è ugualmente nullo, negativo, oscuro, cioè comporta quella relazione antagonistica nei confronti della fortuna che rappresenta il segno della vocazione tragica ed eroica). Non può concepirsi, per il Machiavelli, altra vicenda da quella che la vita di Castruccio perfettamente dimostra: la sequenza del movimento tragico che muove dal capriccio della fortuna, dalla casualità, dal nulla della nascita oscura o addirittura illegittima, si svolge nel progressivo imporsi dell'eroe nelle imprese sempre più gloriose fino al trionfo, e, di colpo, urta contro la conclusione inattesa della caduta, della rovina, della morte, troncandosi proprio nel punto del maggiore splendore, per la suprema violenza della fortuna.

Si badi bene: per Castruccio non si tratta soltanto della morte che lo colpisce subito dopo la vittoria, per di più raggiungendolo con la malattia violenta e improvvisa proprio in quella forza fisica che pure era stata suo vanto,

e aveva costituito una delle caratteristiche del suo essere eroe ⁽⁵⁾, onde dimostrare in più esemplare modo la precarietà dell'operazione umana, sulla quale la sanzione della fortuna, cioè lo scacco, la negazione, l'annullamento precipitano per l'impossibilità da parte dell'eroe di superare il limite che gli è intrinseco, che lo designa come inevitabile soggetto di tragedia: la fragilità della condizione umana, che va dalla precarietà fisica (alla quale non è possibile porre rimedio, per esercizi che si compiano, per abitudine che si contragga con la fatica, il freddo, i disagi, le difficoltà) all'incapacità, nel *Principe* dichiarata con particolare precisione, di mutare la disposizione interiore, di adattarsi alle circostanze così mutevoli, alle cose che variano di tempo in tempo, da essere, cioè, secondo le necessità, diversi e pronti a rispondere a tono alle esigenze dei tempi.

Ma per Castruccio la morte significa anche la rovina, come dimostra il lungo discorso, sul letto di agonia, a Pagolo Guinigi (un altro episodio del tutto costruito dal Machiavelli, senza fondamento reale: ma necessario per completare il movimento regolato ed esatto della tragedia di Castruccio): « Se io avessi creduto, figliuolo mio, che la fortuna mi avesse voluto trancare nel mezzo del corso il cammino per andare a quella gloria che io mi avevo con tanti miei felici successi promessa, io mi sarei affaticato meno e a te arei lasciato, se minore stato, meno inimici e meno invidia. Perché, contento dello imperio di Lucca e di Pisa, non arei soggiogati e' Pistolesi e con tante ingiurie irritati e' Fiorentini; ma, fattomi e l'uno e l'altro di questi dua popoli amici, arei menata la mia vita, se non più lunga, al certo più quieta, e a te arei lasciato lo stato, se minore, senza dubbio più sicuro e più fermo. Ma la fortuna, che vuole essere arbitra di tutte le cose umane, non mi ha dato tanto giudizio che io l'abbi potuta prima conoscere, né tanto tempo che io l'abbi potuta superare... » ⁽⁶⁾. Sul letto di morte Castruccio pronuncia

⁽⁵⁾ « Né di altro si diletta che o di maneggiare quelle [armi], o con gli altri suoi equali correre, saltare, fare alle braccia e simili esercizi; dove ei mostrava virtù di animo e di corpo grandissima, e di lunga tutti gli altri della sua età superava » (*Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 11), nel racconto dell'infanzia; « Fu della persona più che l'ordinario di altezza, e ogni membro era all'altro rispondente... I capegli suoi pendevano in rosso, e portavagli tonduti sopra gli orecchi; e sempre, e d'ogni tempo, come che piovesse o nevicasse, andava con il capo scoperto » (*Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 35): nel ritratto che conclusivamente il Machiavelli disegna del suo personaggio; e del resto, nella narrazione dell'imprevedibile ammalarsi di Castruccio il Machiavelli nota, per inciso, che « a simili disagi era assuefatto ».

⁽⁶⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 33.

la più disperata e desolata delle orazioni tragiche: non solo i disegni di gloria futura e di dominio sono stati attraversati dalla malattia mortale, ma l'ombra della conclusione improvvisa e impreveduta dei trionfi dell'eroe scende a coprire e a velare l'intera azione che egli ha iniziato e fino a quel punto portato avanti. I disegni eroici si rivelano, alla luce della delusione definitiva della morte, un errore, i progetti di conquista e le stesse imprese compiute una sfida avventata che significherà la rovina più rapida del dominio, la dissoluzione più pronta dello stato: e Castruccio, come l'Achille della Nekyia omerica, pare rimpiangere alla fine il contentarsi del piccolo potere iniziale, il limite, il rifuggire dall'azione, dall'intervento violento e rischioso nelle cose.

Qui è il segno più straziato e profondo di disfatta che il Machiavelli abbia mai concesso a un suo eroe: il dubbio sul punto fondamentale di tutta la costruzione agonistica del rapporto fra eroe e prassi, sulla necessità del contrasto, della lotta, dell'opposizione contro la sordità delle cose, per tragica che sia l'inevitabile conclusione nella rovina e nello scacco. Nelle parole di Castruccio sul letto di morte pare prevalere, invece, l'altro motivo machiavelliano della difficoltà estrema dell'agire, non solo per la precarietà degli esiti, sottomessi all'arbitrio, all'invidia, al capriccio della fortuna, ma proprio per la fatica enorme che costa ogni tentativo di mutare qualcosa nella compattezza delle situazioni date, tanto da rischiare, nella prova, il fallimento, la caduta, la perdita, quale, appunto, Castruccio vede addensarsi sopra il dominio che è riuscito a conquistare con la lotta e con l'aperto e violento contrasto contro tutti e contro tutto, dopo la sua morte ironicamente determinata dalla fortuna nel punto stesso della maggiore necessità della sua presenza e della sua opera. « Io ti lascio pertanto un grande stato: di che io sono molto contento; ma perché io te lo lascio debole e infermo, io ne sono dolentissimo. E' ti rimane la città di Lucca, la quale non sarà mai bene contenta di vivere sotto lo imperio tuo. Rimanti Pisa, dove sono uomini di natura mobili e pieni di fallacia, la quale, ancora che sia usa in vari tempi a servire, nondimeno sempre si sdegherà di avere uno signore lucchese. Pistoia ancora ti resta, poco fedele, per essere divisa, e contro al sangue nostro dalle fresche ingiurie irritata. Hai per vicini e' Fiorentini offesi e in mille modi

da noi ingiuriati e non spenti... »⁽⁷⁾: tutte le imprese compiute, nel quadro conclusivo che Castruccio ne disegna, dimostrano l'intrinseca debolezza, anzi testimoniano come le azioni attuate abbiano condotto a una situazione insopportabile, a un'insuperabile negazione, alla contraddizione definitiva del progetto quanto più alto tanto più rovinoso, quanto più glorioso tanto più corrosivo, in realtà, della solidità e della forza del dominio e delle conquiste, di fronte all'impossibilità dell'agire eroico di garantirsi nei confronti degli interventi improvvisi e violentemente eversivi della fortuna (della malattia e della morte, in cui l'azione della fortuna si concreta).

Nelle parole di Castruccio, come, del resto, è giusto che accada, trattandosi di una rielaborazione decisamente narrativa e « inventiva » della storia, lo scacco tragico trova note di disperazione esistenziale: meglio accontentarsi del poco che si ha che tentare le maggiori imprese, dal momento che la via del trionfo è attraversata dalla morte: « contento dello imperio di Lucca e di Pisa...arei menata la mia vita, se non più lunga, al certo più quieta... ». Anzi, il potere stesso di Pisa e di Lucca, alla fine, appare precario, quasi impossibile da mantenere dopo la scomparsa di Castruccio, da parte del più debole e inetto Pagolo Guinigi: la morte conduce alla sparizione immediata e totale dell'opera dell'eroe, l'azione compiuta è cancellata dalla prassi, come se neppure fosse mai stata tentata.

È la lezione che già la sorte del Valentino aveva definito, con perfetta misura di tragedia, nel *Principe*: ma qui ritorna con una radicalità più decisa e brutale, che ben è giustificata dai sette anni di delusioni seguiti alla composizione del trattato. La prospettiva risulta fundamentalmente ribaltata: nel *Principe*, la vicenda del Valentino, nel momento stesso in cui urtava contro la malattia nel decisivo punto della morte di Alessandro VI, appariva, tuttavia, tutta ancora inquieta di progetti, di intenzioni, di tensioni verso il futuro, e la rottura tragica, se dimostrava l'inevitabile scacco dell'erezione eroica, lasciava pur sempre l'impressione di un esempio di programma di azione ancora gettato verso la profezia, nel senso di un esempio da ripren-

⁽⁷⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 34.

dersi, da portare avanti da parte di un altro eroe, di una sollecitazione, insomma, a operare, sia pure sotto l'ammonimento tragico della fortuna.

Nella *Vita di Castruccio* il discorso è ben diverso: la morte, che coglie il protagonista nel momento stesso del trionfo politico e militare, si riverbera, nel significato fondamentale di scacco e di sconfitta, sull'intera opera compiuta: Castruccio non propone progetti a Pagolo Guinigi, non gli espone le intenzioni che lo hanno guidato nelle sue imprese, non lo invita ad altro che alla prudenza, alla rinuncia, alla pace, all'accontentamento, cioè a quell'impossibile conservazione che il Machiavelli ha definito come impraticabile nell'ambito di una prassi che si presenta, nei confronti del principe, in posizione costantemente oppositiva, tanto da imporgli la violenza dell'agonismo, non la calma della pacificazione impossibile: « I quali [Fiorentini] dove io cercavo di farmi inimici, e pensavo che la inimicizia loro mi avessi a recare potenza e gloria, tu hai con ogni forza a cercare di fartegli amici, perché la amicizia loro ti atrecherà securtà e commodo. È cosa in questo mondo di importanza assai cognoscere se stesso, e sapere misurare le forze dello animo e dello stato suo: e chi si cognosce non atto alla guerra, si debbe ingegnare con le arti della pace di regnare. A che è bene, per il consiglio mio, che tu ti volga, e t'ingegni per questa via di goderti le fatiche e pericoli miei... »⁽⁸⁾. Castruccio non espone neppure l'idea che lo ha guidato nel suo agire: solo « potenza e gloria », allora, non un disegno politico preciso; e, allora, si comprende come la morte gli detti la dichiarazione disperata di inutilità o di vanità dello scatto eroico, alla luce della conclusione improvvisa e brutale. Così, non può offrire a Pagolo Guinigi (e al pubblico della tragedia di cui sta recitando l'ultima scena) l'esempio utile del progetto ben chiaro nella mente, che la morte gli impedisce di portare a termine, ma che costituisce ugualmente « un valore », l'unico, anzi, veramente significativo nella contraddittorietà e nella confusione della prassi: tutto ciò che sa dire, sono « ricordi » di prudenza, assennati, misurati, equilibrati, e del tutto antieroiici, quali, appunto, possono nascere dalla considerazione dell'inutilità del proprio agire.

⁽⁸⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., pp. 34-35.

Il fatto è che la vita di Castruccio non è, come quella del Valentino, un esempio, ma piuttosto una consolazione (e qui si tocca la ragione fondamentale dell'operetta machiavelliana). La storia non è più assunta come repertorio di dimostrazioni e di prove, che valgano a sostenere il progetto intellettuale, l'argomento, la teoresi, ma come l'unico luogo rimasto per ipotizzare un'attuazione del progetto, un compimento dei principi proclamati nell'asseverità assoluta della sentenza e dell'affermazione a priori. Lo spazio profetico si apre, al di là dell'impraticabilità attuale dell'azione, nell'ultimo capitolo del *Principe* come quello in cui la parola dello scrittore può proporre ancora un'ipotesi di erezione eroica, uno slancio nuovo, una tensione totale oltre la negatività assoluta dell'attualità e della prassi: la vicenda eroica dell'opposizione alla sordità radicale delle cose, fino allo scacco tragico, può essere ancora una volta indicata come necessario impulso nei confronti della realtà oscura, immobile, rovinosa, totalmente contraddittoria, ostile. E Fabrizio Colonna, concludendo l'*Arte della guerra* (e la cronologia impone un iato di tempo molto breve fra il trattato militare e la *Vita di Castruccio*: tuttavia importante per segnare un ulteriore sviluppo della disposizione del Machiavelli nei confronti della realtà, e, in particolare, dell'azione), pur nella dichiarazione di delusione profonda nei confronti della realtà (e della fortuna), può tuttavia ancora consegnare il suo ammaestramento ai giovani ascoltatori degli Orti Oricellari, invitandoli a bene adoperarlo nella loro attività futura: con una netta diminuzione di apertura nella prospettiva profetica, ma ancora con una tensione verso l'ipotesi, il progetto, l'intenzione intellettuale.

La *Vita di Castruccio* non è più costruita come l'esempio, da offrire agli amici dedicatari Zanobi Buondelmonti e Luigi Alamanni, dell'attuazione perfetta dei principi che l'eroe deve seguire per raggiungere gloria e dominio, e neppure come proposizione del modello mirabile da seguire, incarnatosi una volta per tutte nella persona di Castruccio: manca ogni riferimento al futuro, alla lezione che si possa trarre delle vicende da Castruccio in vista della costruzione teoretica del principe. Sì, il Machiavelli parla di « grandissimo esempio » per la vita e le imprese di Castruccio: « La quale [vita di Castruccio] mi è parso ridurre alla memoria delli uomini, parendomi avere

trovato in essa molte cose, e quanto alla virtù e quanto alla fortuna, di grandissimo esempio. E mi è parso indirizzarla a voi, come a quegli che più che altri uomini che io conosca, delle azioni virtuose vi dilettrate»⁽⁹⁾. Ecco: l'esempio non vale a illustrare il principio, non rappresenta la presenza continuamente contestante della prassi di fronte al progettare e al costruire, ma è il racconto autonomo, la vicenda che ha come fine il diletto di una conoscenza adeguata di un « grandissimo esempio » dei casi sottoposti alla virtù e alla fortuna, senza che tale cognizione si prolunghi in profezia di comportamento o abbia un rapporto, sia pure oppositivo, stridente, violento, con la proclamazione della teoria. Il Machiavelli dichiara l'intenzione del puro racconto: e ai destinatari dell'operetta ne indica anche la funzione, che è quella estetica dell'edonismo, non quella profetica o politica o pratica.

È una proclamazione di autonomia del discorso storico-narrativo: e la ragione è che, delusa la dimensione profetica che concludeva il *Principe* e, in qualche modo, ancora si riverberava sulla perorazione di Fabrizio Colonna alla conclusione dell'*Arte della guerra*, non è più possibile istituire un principe per il futuro, non si può più progettare un sistema di principi capaci di definire il modello dell'eroe, gettandolo verso un'ipotesi, sia pure inquieta, mossa, agitata, drammatica, di futuro, non è più concepibile l'invito alla azione, anche se si tratta di un invito internamente diviso e sommosso dalla consapevolezza della difficoltà estrema dell'operare sulle cose, e dell'arco che la vicenda dell'agire descriverà verso lo scacco tragico. L'unico spazio che ancora rimane aperto, allora, è quello del passato: la storia, che non è il luogo di ciò che si impone allo scrittore come immutabile, ma di ciò che lo scrittore può, con la sua penna, rendere immutabile, non più soggetto al rischio, al divenire, alla ventura, alla trasformazione, a quella diversità di riuscita dell'esito rispetto al progetto intellettuale che il Machiavelli definisce come limite insuperabile al discorrere di politica in una celebre lettera al Vettori⁽¹⁰⁾.

⁽⁹⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., pp. 9-10.

⁽¹⁰⁾ È la lettera del 9 aprile 1513: « Se vi è venuto a noia il discorrere le cose, per veder molte volte succedere e' casi fuora de' discorsi et concetti che si fanno, havete ragione, perché il simile è intervenuto a me. Pure, se io vi potessi parlare, non potre' fare che io non vi empessi il capo di castellucci, perché la for-

L'arbitrarietà con cui il Machiavelli dispone e deforma i dati della storia di Castruccio nella costruzione del suo romanzo storico-biografico ha la radice in questa disposizione: solo il passato concede lo spazio per lo svolgimento perfetto del « grandissimo esempio », senza riferimento o rinvio all'attualità, se è vero che, nell'attualità, la prassi può dare smentite continue al progetto, la realtà può stabilire la delusione perpetua della teoresi (e anche del modello di eroe, come dimostra l'oscura continuazione dell'esistenza del Valentino, dopo la conclusione tragica della sua vicenda, vera appendice « inutile » della realtà contemporanea alla struttura della tragedia perfettamente tracciata, o come testimonia la confessione di Fabrizio Colonna dichiarando insuperabili i dati oggettivi che si oppongono alla sua tensione eroica, non avendogli la fortuna concesso la possibilità, cioè il dominio, il potere, lo stato, per attuare le sue teorie di arte militare, né avendogli negato la capacità e la dottrina necessarie a comprendere tutto ciò che è necessario compiere per istituire eserciti nazionali efficienti e validi). La storia trascorsa può essere completamente ricostruita, trasformata, adattata nella composizione del « grandissimo esempio »: e, in questo senso, rappresenta il luogo privilegiato del conforto per le delusioni seguite all'insuccesso del *Principe* (e quasi una risposta alla stessa esigua missione di cui il Machiavelli era stato incaricato nel luglio del 1520: di recarsi a Lucca per occuparsi del fallimento di Michele Guinigi per incarico di privati cittadini di Firenze, sia pure con le commendatizie del cardinale Giulio de' Medici: una delle troppo letterali interpretazioni del famoso « voltolar un sasso » della lettera al Vettori del 10 dicembre 1513, di fronte alle ambizioni nutrite dopo la composizione del *Principe* e la dedica a un Medici). Nella storia può esplicarsi perfettamente il disegno del principe esemplare, non solo nella virtù delle azioni, ma anche nella sorte tragica che lo colpisce nel punto preciso del trionfo: in questo modo, dando una estrinsecazione stupendamente didascalica a quell'incupirsi e farsi totale della visione tragica della parabola dell'eroe, che seguono la cancellazione della

tuna ha fatto che, non sapendo ragionare né dell'arte della seta, né dell'arte della lana, né de' guadagni né delle perdite, e' mi conviene ragionare dello stato, et mi bisogna o botarmi di stare cheto, o ragionare di questo. Se io potessi sbucare del dominio, io verrei pure anch'io sino costì a domandare se il papa è in casa; ma fra tante grazie, la mia per mia straccurataggine restò in terra. Aspetterò il settembre ». Cito dall'edizione delle *Lettere*, a cura di F. GAETA, Milano 1961.

dimensione profetica che era stata delle conclusioni del *Principe* e dell'*Arte della guerra*, ma anche autorizzandola, per mezzo della totale manipolazione dei dati storici, sia con l'esemplazione del racconto sulle biografie degli eroi antichi, sia con la più perfetta misura della malattia e della morte che irrompono nel momento stesso del maggior trionfo, senza neppur lasciare l'intervallo di un giorno.

In questa prospettiva, si comprendono i modi tipici secondo cui è costruita la *Vita di Castruccio*, a partire dall'iniziale indugio minutamente narrativo, che ha l'andamento di una vera e propria novella nella descrizione del ritrovamento di Castruccio fanciullo nell'orto del canonico Antonio Castracani: « Aveva messer Antonio, dietro alla casa che egli abitava, una vigna, in la quale, per avere a' confini di molti orti, da molte parti e senza molta difficoltà si poteva entrare. Occorse che andando una mattina, poco poi levata di sole, madonna Dianora (che così si chiamava la sirocchia di messer Antonio) a spasso per la vigna cogliendo secondo el costume delle donne certe erbe per farne certi suoi condimenti, sentì frascheggiare sotto una vite intra e' pampani, e rivolti verso quella parte gli occhi, sentì come piangere. Onde che, tiratasi verso quello romore, scoperse le mani e il viso d'uno bambino che rinvolto nelle foglie pareva che aiuto le domandasse. Tale che essa, parte maravigliata parte sbigottita, ripiena di compassione e di stupore, lo ricolse, e portatolo a casa e lavatolo e rinvoltolo in panni bianchi come si costuma, lo presentò, alla tornata in casa, a Messer Antonio. Il quale, udendo el caso e vedendo il fanciullo, non meno si riempie di maraviglia e di pietade che si fusse ripiena la donna; e consigliatisi intra loro quale partito dovessero pigliare, deliberarono allevarlo, sendo esso prete e quella non avendo figliuoli. Presa adunque in casa una nutrice, con quello amore che se loro figliuolo fusse, lo nutrirono... »⁽¹¹⁾. Se la storia è uno spazio dove lo scrittore può operare a suo piacimento, allora si giustifica appieno tanto indugio sull'invenzione della nascita illegittima e misteriosa di Castruccio, fino a proporre una trama narrativa che si preoccupa di giustificare con estrema precisione tutte le circostanzialità dell'evento, proprio come nella novellistica di im-

⁽¹¹⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 10.

pianto boccacciano. Non si tratta soltanto di dimostrare l'identità fra le origini di Castruccio e quelle dei grandi eroi dell'antichità, ma di aggiungere all'« invenzione » di questa notizia l'« invenzione » e la « disposizione » più ampia e distesa di tutti i particolari che la rendano « probabile », « possibile », « verosimile », infine « reale », cioè di esplicitare appieno quella raggiera di possibilità che si è aperta nel momento in cui la storia è stata assunta a luogo delle costruzioni esemplari, entro cui lo scrittore può operare le sue creazioni con perfetta autonomia.

Nell'attimo in cui la realtà filologica della storia è respinta, insieme col valore obiettivamente esemplare di essa, a favore di una funzione eminentemente consolatoria (che è, poi, tanta parte nelle scelte dello spazio storico per la letteratura, in ogni tempo), tutto, nel passato, è da fare, da costruire, da sistemare secondo l'intenzione nuova dello scrittore: e allora è naturale che tanto si prolunghi il racconto, e discenda nelle giustificazioni più specifiche e minute, è una sezione della « nuova » storia che il Machiavelli va componendo come definizione di situazioni, figure, atti, eventi non sottoposti più alla precarietà del divenire, né tirannicamente determinati dalla legge dell'accaduto, che non si può mutare. La ricostruzione storica coincide perfettamente, a questo punto, con l'invenzione della letteratura ⁽¹²⁾.

Ma, a dare norma e misura, sta il modello classico: sì, il Machiavelli inventa tutta la scena del ritrovamento di Castruccio nell'orto del canonico Antonio Castracani, ma la struttura ideologica che regge l'invenzione puramente narrativa è rappresentata dalla decisione di descrivere l'arco esemplare del destino eroico, dalla nascita oscura fino al taglio tragico della morte improvvisa, secondo una linea autorizzatissima dai testi che hanno celebrato gli eroi antichi, gli autentici eroi esemplari per il Machiavelli. E la dialettica fra l'invenzione nello spazio totalmente disponibile della storia e l'autorizzazione degli antichi è continua, nella *Vita di Castruccio*. Si legga la conclusione: « Visse quarantaquattro anni, e fu in ogni fortuna principe. E come della sua buona fortuna ne appariscono assai memorie, così volle che ancora della

⁽¹²⁾ Sullo stile della *Vita di Castruccio* si veda quanto scrive A. MONTEVECCHI, *La « Vita di Castruccio Castracani » e lo stile storico del Machiavelli*, in « Letterature moderne », XII, nn. 5-6.

cattiva apparissino; per che le manette con le quali stette incatenato in prigione si veggono ancora oggi fitte nella torre della sua abitazione, dove da lui furono messe acciò facessero sempre fede della sua avversità. E perché vivendo ei non fu inferiore né a Filippo di Macedonia padre di Alessandro né a Scipione di Roma, ei morì nell'età dell'uno e dell'altro; e senza dubbio avrebbe superato l'uno e l'altro se, in cambio di Lucca, egli avesse avuto per sua patria Macedonia o Roma »⁽¹³⁾. La sollecitazione del dato porta a far coincidere la durata della vita di Castruccio con quella di Filippo di Macedonia e di Scipione l'Africano: nella regione perfettamente inventabile che è la storia come passato, il Machiavelli può, così, iscrivere il suo eroe con gli stessi segni degli eroi esemplari dell'antichità, e, altresì, può proclamarne la superiorità proprio in forza di quello spazio della possibilità che Castruccio occupa, con un vantaggio decisivo sulla condizione fissata una volta per tutte dagli storici antichi per Filippo e per Scipione. Questo significato ha l'ipotetica finale: « ... senza dubbio avrebbe superato l'uno e l'altro... »: insieme con la rivelazione del limite che deriva dalla ricerca del conforto nell'ambito della storia presente, cioè che l'invenzione opera pur sempre su una trama di nozioni non negabili ed eliminabili, e Castruccio agisce in una piccola città, in una regione limitata, alle prese con problemi politici particolari, e non ha quella dimensione mondiale entro cui compirono le loro imprese Filippo e Scipione (e qui si aggiunge un altro dei motivi fondamentali della meditazione machiavelliana sulle difficoltà dell'azione: l'iato fra la capacità soggettiva e l'occasione obiettiva, quello che blocca ogni possibilità a Fabrizio Colonna e che dà alla virtù di Castruccio come campo Lucca, non Macedonia o Roma; e che è un'altra delle ironie della fortuna nei confronti dell'eroe).

Nella costruzione della vita di Castruccio il Machiavelli propone due gruppi di vicende che rappresentano nodi fondamentali dell'invenzione della storia come conforto: la prigionia di Castruccio, con l'appendice dell'inganno con cui Castruccio si libera di una congiura, e le battaglie vinte da Castruccio. Poiché la storia offre lo spazio dove è possibile creare personaggi, far accadere eventi, mutare esiti, capovolgere cronologie, stabilire atti,

(13) *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., pp. 40-41.

imprese, comportamenti, sulla trama sempre abbastanza larga e labile della realtà da un lato, del modello ideale di biografia eroica, quale gli autori antichi tracciarono, dall'altro, senza la preoccupazione della smentita dell'attualità, che è respinta e come rifiutata, ma anche senza il rischio della pura arbitrarietà e del capriccio che deriverebbero dall'invenzione totale del personaggio, delle vicende, delle circostanze, e che provocherebbero l'incertezza dell'inautentico e dell'inautorizzato, ecco che allora gli avvenimenti esemplari della biografia dell'eroe sono strappati al dubbio e all'ambiguità dell'interpretazione, alla possibilità di una pluralità di indicazioni, di giudizi, di considerazioni, anche di descrizioni e di racconti, alla precarietà degli sviluppi futuri (come è accaduto per Oliverotto, per il Valentino da Sinigaglia alle imprese di Roma e di Romagna), infine al disordine, alla confusione, alle complessità contraddittorie della prassi, che non offre mai perfetti i modelli degli eventi.

Nell'invenzione, entro lo spazio disponibile della storia, tutto è chiaro, distinto, preciso: « Occorse che e' fu morto Pier Agnolo Micheli in Lucca, uomo qualificato e di grande estimazione, l'uccisore del quale si rifuggì in casa Castruccio; dove andando e' sergenti del capitano per prenderlo, furono da Castruccio ributtati, in tanto che lo omicida mediante gli aiuti suoi si salvò. La qual cosa sentendo Ugucione che allora si trovava a Pisa, e parendogli avere giusta cagione a punirlo, chiamò Neri suo figliuolo al quale aveva già data la signoria di Lucca, e gli commise che sotto titolo di invitare Castruccio lo prendessi e facessi morire. Donde che Castruccio, andando nel palazzo del signore domesticamente non temendo di alcuna ingiuria, fu prima da Neri ritenuto a cena e di poi preso. E dubitando Neri che nel farlo morire senza alcuna giustificazione il popolo non si alterasse, lo serbò vivo, per intendere meglio da Ugucione come gli paressi di governarsi. Il quale, biasimata la tardità e viltà del figliuolo... »⁽¹⁴⁾. Ecco: il piano per la rovina di Castruccio fallisce per la lentezza e per gli indugi posti nell'attuarlo fino in fondo, anche se i modi secondo cui è costruito propongono l'esatta misura della realtà, la dimensione autentica della prassi, e in questi termini sono efficaci e conducono all'esito positivo (il con-

⁽¹⁴⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., pp. 17-18.

vito serale, come Oliverotto nei confronti dello zio, con l'arresto): l'eroe supera la difficoltà e il rischio estremi proprio perché eroe, cioè perché, nell'ambito della pura invenzione esemplare il cui luogo è la storia, la fortuna lo fa incontrare contro avversari incerti e incapaci di condurre a perfezione l'inganno, mentre, intanto, si compie la rovina di Uguccone, e, con un colpo di scena che si addice perfettamente allo schema di racconto eroico, per violente contrapposizioni di eventi, Castruccio può passare dalla prigionia alla signoria di Lucca: «[Uguccone] con quattrocento cavagli si uscì da Pisa per andare a Lucca; e non era ancora arrivato a Bagni che i Pisani presono le armi e uccidono il vicario di Uguccone e gli altri di sua famiglia che erano restati in Pisa... Sentì Uguccone prima che arrivasse a Lucca lo accidente seguito in Pisa, né gli parse di tornare indietro, acciò che i Lucchesi con lo esempio de' Pisani non gli serrassino ancora quegli le porte. Ma i Lucchesi, sentendo i casi di Pisa, nonostante che Uguccone fussi venuto in Lucca, presa occasione dalla liberazione di Castruccio cominciorono prima ne' circoli per le piazze a parlare senza rispetto, di poi a fare tumulto, e da quello vennero alle armi, domandando che Castruccio fusse libero; tanto che Uguccone per timore di peggio lo trasse di prigionie. Donde che Castruccio, subito ragunati sua amici, col favore del popolo fece empito contro a Uguccone. Il quale vedendo non avere rimedio, se ne fuggì con gli amici suoi, e ne andò in Lombardia a trovare e' signori della Scala, dove poveramente morì. Ma Castruccio, di prigioniero diventato come principe di Lucca... » ⁽¹⁵⁾.

Ecco: il ribaltamento e la mistione dei fatti e delle cronologie si appunta sulla splendida contrapposizione conclusiva che riassume nella figura di Castruccio il rischio e il trionfo, subito dopo che il narratore ci ha fatto assistere alla fine oscura e misera di Uguccone vinto. La storia si ripropone come il luogo dove la regia del narratore e del teorico politico può esercitarsi senza opposizioni o confini: i personaggi possono essere mossi secondo i principi dichiarati, gli eventi possono essere creati o ricreati, mutati nei mutui rapporti o variati nelle circostanze e negli esiti, sotto la guida del progetto che, applicandosi su ciò che è accaduto, non può più temere la smentita della

⁽¹⁵⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 18.

prassi, e, al tempo stesso, può offrire lo splendore delle conclusioni mirabilmente esemplari. Si legga, a confronto, la pagina sull'inganno che Castruccio mette in opera per liberarsi di una congiura interna: « Era in quella città [Lucca] la famiglia di Poggio potente per avere fatto non solamente grande Castruccio ma principe; e non le parendo essere remunerata secondo i suoi meriti, convenne con altre famiglie di Lucca di ribellare la città e cacciarne Castruccio. E presa una mattina occasione, corsono armate al luogotenente che Castruccio sopra la giustizia vi teneva, e lo ammazzarono. E volendo seguire di levare il popolo a romore, Stefano di Poggio, antico e pacifico uomo, il quale nella congiura non era intervenuto, si fece innanzi e costrinse con la autorità sua i suoi a posare le armi, offerendosi di essere mediatore intra loro e Castruccio a fare ottenere a quegli i desideri loro. Posarono pertanto coloro le arme, non con maggiore prudenza che le avessero prese... Stefano di Poggio, parendogli che Castruccio dovessi aver obbligo seco, lo andò a trovare, e non pregò per sé, perché non giudicava non avere di bisogno, ma per gli altri di casa, pregandolo che condonasse molte cose alla giovinezza, molte alla antica amicizia e obbligo che quello aveva con la loro casa. Al quale Castruccio rispose gratamente e lo confortò a stare di buono animo, mostrandogli avere più caro avere trovati posati e' tumulti che non aveva avuto per male la mossa di quelli; e confortò Stefano a fargli venire tutti a lui, dicendo che ringraziava Dio di avere avuto occasione di dimostrare la sua clemenza e liberalità. Venuti adunque sotto la fede di Stefano e di Castruccio, furono insieme con Stefano imprigionati e morti »⁽¹⁶⁾. Si confronti l'episodio con uno dei tratti più significativi del ritratto conclusivo di Castruccio: « Era grato agli amici, agli inimici terribile, giusto con i sudditi, infedele con gli esterni; né mai potette vincere per fraude che e' cercasse di vincere per forza; perché ei diceva che la vittoria, non el modo della vittoria, ti arrecava gloria »⁽¹⁷⁾. Castruccio si comporta, nei confronti dei Poggio, secondo quella legge del mancare, quando sia opportuno, alla fede data che rappresenta uno dei principi fondamentali dell'etica d'eccezione a cui l'eroe

⁽¹⁶⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 21.

⁽¹⁷⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 36.

è necessario che si attenga, se vuole veramente operare nel magma oscuro e viscoso della prassi: e la condensazione finale del comportamento politico di Castruccio nella sequenza degli aggettivi « morali » che lo definiscono non fa che sottolineare la costanza esemplare del protagonista machiavelliano nel seguire la norma codificata nel *Principe*, fino a stabilirla (ed è un momento decisivo) nella sentenza che ha quasi un andamento proverbiale, tanto è divenuta forma dell'agire e del concepire operazioni e decisioni e progetti.

Castruccio non commette l'errore di Neri, figlio di Ugucione, anzi mette in opera ogni inganno per impadronirsi di tutti i Poggio, non esita a coprire il tradimento con il nome di Dio, a parlare di « clemenza e liberalità »: il fatto famoso di Sinigallia si ripropone ancora una volta, nella narrazione del Machiavelli, con quello splendore dell'attuazione perfetta, non turbata dalle preoccupazioni della realtà, che soltanto l'ambito totalmente fantasticabile e ricostruibile della storia possiede. La mancanza di fede di Castruccio *deve* apparire clamorosa, ed è sottolineata con tanta forza nel racconto proprio perché rappresenta l'attuazione più esatta e perfetta dello schema di comportamento che l'eroe deve assumere nei confronti di una realtà che non concede altra disposizione che l'urto violento, la rottura, la contrapposizione radicale, il capovolgimento delle convenienze, delle regole etiche, dei paradigmi di giudizio dei gesti e delle azioni. Così si spiega come l'uccisione dei Poggio abbia perfetto riscontro non solo nelle linee del ritratto di Castruccio, ma anche in uno dei « detti memorabili » dell'eroe: « Avendo fatto morire uno cittadino di Lucca il quale era stato cagione della sua grandezza, ed essendogli detto che egli aveva fatto male ad ammazzare uno de' suoi amici vecchi, rispose che e' se ne ingannavano, perché aveva morto uno inimico nuovo »⁽¹⁸⁾. Il « detto » schematizza ancora una volta nello splendore della grande frase, gettata dall'alto del coturno da parte dell'eroe, il significato dell'episodio narrato dell'uccisione a tradimento dei Poggio; e si salda così perfettamente il sistema che il Machiavelli costruisce, fondandolo sull'implicazione sublime della sentenza e della battuta, da cui si esplica l'evento esemplare, tanto più esatto, sicuro, evidente, quanto più è stato possibile innal-

⁽¹⁸⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 39.

zarlo al di là dell'accertamento filologico dei fatti, nello spazio dell'invenzione e dei conforti costituito dalla storia.

I luoghi dove l'invenzione machiavelliana tocca la maggiore tensione è nella descrizione delle tre grandi battaglie vinte da Castruccio. Si badi bene: tutte e tre sono un'autentica immissione, da parte del Machiavelli, di situazioni, nozioni, vicende entro la storia, con riferimenti estremamente labili alla documentazione reale dei fatti. Ma ciò che conta, qui, non è già la semplice dimostrazione delle idee dell'arte militare esposte nell'*Arte della guerra* dal Machiavelli poco tempo prima della composizione della *Vita di Castruccio*, che nel racconto storico sarebbero riverberate nelle imprese di Castruccio: è, piuttosto, la testimonianza del grado estremo a cui il Machiavelli ha voluto portare i modi del trattato militare, e, precisamente, quella forzatura del reale nell'invenzione che si manifesta con esemplare esito nella « visione » della battaglia perfettamente ordinata quale Fabrizio Colonna, sollecitato dai giovani interlocutori del dialogo, espone con mirabile splendore di immagini tutte intese a sostituire il fantasticato alla prassi, in modo da superare le antinomie, le smentite, le difficoltà, le contraddizioni, le sconfitte della realtà in uno spazio dove non ci siano dubbi, possibilità di scacco, negazioni, errori.

Ma la « visione » di Fabrizio Colonna urta inevitabilmente contro la natura, che le è intrinseca, di fondazione puramente mentale, e, alla fine, è sconvolta e scompaginata dal raffronto inevitabile con la condizione reale del condottiero e con la situazione militare italiana, con cui non è possibile non fare i conti dal momento che sia Fabrizio sia i suoi interlocutori sono immersi nella contemporaneità, hanno relazioni immediate (e costrette, oppressive) con la prassi. La forma perfetta della battaglia, allora, potrà essere definita soltanto in quello spazio privilegiato che è assicurato dalla storia, dove la prassi non ha più potere, e dove è, d'altra parte, possibile intervenire, da parte del teorico e dello scrittore, con una invenzione non meno radicale che quella di Fabrizio Colonna nell'*Arte della guerra*. Al tempo stesso, la creazione fantastica nell'ambito della storia non patisce smentite, non rischia l'urto violento contro la condizione obiettiva del protagonista o degli eserciti che si combattono: non c'è risveglio dalla visione, i fatti non si pos-

sono contrapporre in alcun modo alla fondazione intellettuale della perfetta forma di guerra (o di politica), dal momento che sono interamente scontati in un passato che non duole più, non ferisce, non agisce e non influisce sull'attualità, non si prolunga nell'oggi; e nessun evento imprevedibile può intervenire a turbare l'ordine mirabile e concluso del progetto e della descrizione del modo secondo cui il progetto stesso è attuato.

Si prenda la descrizione della battaglia di Montecatini, che il Machiavelli, nella *Vita di Castruccio*, attribuisce interamente all'abilità di Castruccio, correggendo la realtà storica per mezzo di una malattia che, nell'occasione, fa capitare addosso a Ugucione (nelle *Istorie fiorentine*, II, 25, della parte avuta da Castruccio non si accennerà neppure, e il maggior rispetto della verità storica condurrà il Machiavelli, postosi da un punto di vista del tutto diverso, a riferire esattamente i fatti): « Aveva Castruccio veduto come gli inimici avevano messe tutte le loro forze nel mezzo delle schiere e le gente più debole nelle corna di quelle; onde che esso fece el contrario, perché messe nelle corna del suo esercito la più valorosa gente avesse, e nel mezzo quella di meno stima. E uscito de' suoi alloggiamenti con questo ordine, come prima venne alla vista dello esercito inimico, il quale insolentemente, secondo l'uso, lo veniva a trovare, comandò che le squadre del mezzo andassero adagio e quelle delle corna con prestezza si movessino. Tanto che, quando venne alle mani con i nimici, le corna sole dell'uno e dell'altro esercito combattevono, e le schiere del mezzo si posavano; perché la gente di mezzo di Castruccio erano rimaste tanto indietro che quelle di mezzo degli inimici non le aggiugnevano: e così venivano le più gagliarde genti di Castruccio a combattere con le più debole degli inimici, e le più galiarde loro si posavano senza potere offendere quelli avieno allo incontro o dare alcuno aiuto alli suoi. Tale che senza molta difficoltà e' nimici dall'uno e l'altro corno si missono in volta; e quegli di mezzo ancora, vedendosi nudati da' fianchi de' suoi, senza avere potuto mostrare alcuna loro virtù si fuggirono »⁽¹⁹⁾. Tutto avviene come negli spazi astratti dell'*Arte della guerra*: ma, appunto, nel trattato erano pure costruzioni intellettuali, principi, progetti,

⁽¹⁹⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., pp. 16-17.

corrosi dalla fragilità interiore dell'improbabilità della verifica nella prassi o, peggio, dall'impossibilità anche dell'urto violento con le cose per la mancanza della minima garanzia agonistica in quelle strutture mentali (onde la « visione » finiva a essere l'unica dimensione praticabile per la battaglia di Fabrizio Colonna), mentre la narrazione della *Vita di Castruccio* ha, sull'invenzione, il sigillo autentico dell'accaduto, il conforto della realtà effettivamente, una volta, svoltasi secondo i piani e le regole del progetto e della scienza, e li fissa nello splendore mirabile della storiografia, della biografia eroica, accanto agli esempi degli antichi uomini, ugualmente dotata d'autorità e di esemplarità, tanto da ripeterne forme e strutture, nozioni e circostanze proprio per farsi ammettere con tutti gli onori in quella compagnia eletta.

Le altre due grandi battaglie di Castruccio, quella di Serravalle e quella di Fucecchio, entrambe totalmente create dal Machiavelli, rispondono, allo stesso modo di quella di Montecatini, a problemi esposti nell'*Arte della guerra*: l'uso opportuno del terreno di montagna a Serravalle, con la dimostrazione di come si combatte in luoghi stretti per ovviare all'inferiorità del numero (« Il luogo donde si passa è più stretto che repente, perché da ogni parte sale dolcemente; ma è in modo stretto, massimamente in sul colle dove le acque si dividono, che venti uomini accanto l'uno all'altro lo occuperebbero. In questo luogo aveva disegnato Castruccio affrontarsi con gli inimici, sì perché le sue poche gente avessero vantaggio, sì per non iscoprire e' inimici prima che in su la zuffa, dubitando che i suoi, veggendo la moltitudine di quegli, non isbigottissimo »); ⁽²⁰⁾ l'utilizzazione ancora del terreno (l'Arno e la diversa configurazione degli argini) nella battaglia di Fucecchio, nella quale, però, più significativa è l'illustrazione delle manovre delle fanterie di Castruccio, che esattamente riproducono quelle teorizzate nell'*Arte della guerra*: « Ma veduto Castruccio che la battaglia durava, e come i suoi e gli avversari erano già stracchi, e come da ogni parte ne era molti feriti e morti, spinse innanzi un'altra banda di cinquemila fanti: e condotti che gli ebbe alle spalle de' suoi che combattevano, ordinò che quegli davanti si aprissino e, come se si met-

⁽²⁰⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 24.

tessino in volta, l'una parte in su la destra e l'altra in su la sinistra si ritirasse. La quale cosa fatta, dette spazio a' Fiorentini di farsi innanzi e guadagnare alquanto di terreno. Ma venuti alle mani i freschi con gli affaticati, non stettono molto che gli spinsono nel fiume »⁽²¹⁾. La battaglia di Fucecchio si svolge come quella della « visione » di Fabrizio Colonna: i movimenti da piazza d'armi, così complicati e ardui da apparire presso che inattuabili nella realtà (quelli ironicamente allusi nel celebre episodio narrato dal Bandello), riescono a Castruccio con la stessa perfezione e precisione dell'esercizio teorizzato nel puro progetto intellettuale, e il nemico è agevolmente vinto.

Ancora una volta la storia offre lo spazio necessario perché l'evento si iscriva come esempio autentico (e dimostrato *in re*, nel racconto, nell'esito consacrato: e non importa nulla che diversamente siano andati gli eventi particolari, che altri siano stati i modi del combattimento, e anche i luoghi, e la data, e tutte le altre circostanze), modello perfetto di azione, qui militare come altrove politica: la battaglia in cui le fanterie compiono le loro evoluzioni con l'ordine, la disciplina, l'efficacia, la prontezza, la decisione che impediscono ogni errore e rendono certo l'esito, impossibile ogni ostacolo, ogni intervento dell'imprevedibile nel progetto e nel piano mirabilmente calcolato. Il progetto intellettuale dell'*Arte della guerra* è consegnato alla storia, quindi autentificato, reso indubitabile, nel momento stesso in cui il Machiavelli lo iscrive in un discorso che continuamente mutua le sue forme e le sue strutture dai grandi testi classici, dalle memorie degli antiqui uomini.

Qui è da leggere il senso dell'inserzione dei detti memorabili di Castruccio alla conclusione della biografia, prima delle considerazioni che, nella sigla, del resto ribadiscono il confronto con Filippo e Scipione l'Africano. È l'ulteriore e più evidente e scoperta indicazione del sostegno infinitamente consolidato che il Machiavelli ha posto alla sua operetta: l'autorizzazione classica, così apertamente confessata dalla ripresa di quei detti da Diogene Laerzio, che era ben noto agli amici destinatari della *Vita* e agli altri amici fiorentini pure idealmente compresi nella dedica machiavelliana, e che certamente il Machiavelli non voleva nascondere come fonte, pretendendo di far passare

⁽²¹⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 31.

come propri di Castruccio motti che la tradizione più diffusa e nota attribuiva a personaggi dell'antichità (del resto, molti dei detti che il Machiavelli attribuisce a Castruccio si giustificano e comprendono soltanto entro situazioni di storia e di costume del tutto diverse da quelle della Lucca trecentesca). Allo stesso modo è da porre sul conto dell'autorizzazione classica la costruzione del perfetto esempio della gratitudine in Castruccio: « Tu hai inteso, perché molti te lo hanno detto e io non l'ho mai negato, come io venni in casa di tuo padre ancora giovanetto e privo di tutte quelle speranze che deono in ogni generoso animo capire, e come io fui da quello nutrito e amato più assai che se io fossi nato del suo sangue; donde che io, sotto el governo suo, divenni valoroso e atto a essere capace di quella fortuna che tu medesimo hai veduta e vedi. E perché, venuto a morte, ei commise alla mia fede te e tutte le fortune sue, io ho te con quello amore nutrito, ed esse con quella fede accresciute, che io era tenuto e sono. E perché non solamente fossi tuo quello che da tuo padre ti era lasciato, ma quello ancora che la fortuna e la virtù mia si guadagnava, non ho mai voluto prendere donna, acciò che lo amore de' figliuoli non mi avesse a impedire che in alcuna parte non mostrasse verso del sangue di tuo padre quella gratitudine che mi pareva essere tenuto di mostrare »⁽²²⁾. È un'esemplazione perfetta di Castruccio sui grandi modelli etici degli eroi antichi, anche al prezzo della contraddizione col sistema etico opposto rispetto ai paradigmi classico-cristiani che il *Principe* aveva teorizzato, e al quale tutta l'opera politica e militare di Castruccio si ispira rigorosamente nella costruzione machiavelliana. Ma l'intenzione del Machiavelli, qui, è di segnare un altro dato dell'autorizzazione classica che deve servire ad autenticare l'intera biografia di Castruccio col definirla esattamente con gli stessi caratteri che specificano e determinano l'esemplare biografia dell'eroe antico, l'eroe per eccellenza (così dando alle azioni, alla politica, all'arte militare di Castruccio quella nota di verità indubitabile, conformata, stabilita una volta per tutte, che è altra cosa dalla « realtà » e dalla filologia, e che le è necessaria perché scatti tutta l'operazione d'invenzione

⁽²²⁾ *Vita di Castruccio Castracani*, ed. cit., p. 34.

consolatoria nello spazio della storia, quale il Machiavelli ha posto in opera intorno alla vita del condottiero lucchese).

Se, poi, la biografia di Castruccio si disegna secondo la scansione tragica che comporta la morte nel momento stesso del maggiore trionfo, ciò significa che l'invenzione nello spazio autorizzato della storia ha un limite che inerisce esclusivamente al rapporto fra il Machiavelli e l'azione (cioè, fra il Machiavelli e la prassi): vale a dire, l'arco dell'esistenza e l'ordine delle imprese dell'eroe non possono che scandirsi secondo le fasi successive di sviluppo dall'oscurità al trionfo, fino all'interruzione improvvisa, al taglio radicale e imprevedibile della rovina, che assume i caratteri assoluti della malattia e della morte. C'è, insomma, una necessità tragica nella biografia dell'eroe, che, anche quando essa è costruzione o ricostruzione nell'ambito della storia, e, in più, ha il fondamento delle autorizzazioni classiche, si dispiega secondo un movimento che è quello della tragedia: con la conclusione dello scacco e della morte, a concludere l'erezione del protagonista al di sopra della prassi, la tensione all'agire, la decisione della conquista e della gloria.

Ecco che, allora, la simiglianza accuratamente ricostruita con gli esempi dell'antichità, con Filippo e Scipione l'Africano, oppure con Mosè, con Ciro, con Romolo, acquista una più sottile funzione e ragione nella struttura dell'operetta machiavelliana: sì, è l'autorizzazione che colloca i fatti e la persona di Castruccio allo stesso luogo degli eroi supremi dell'antichità, e fornisce, quindi, di valore assoluto tutto il racconto, ma è anche il supremo allargamento, da parte del Machiavelli, della struttura tragica dalla singolarità delle varie esemplificazioni del *Principe*, sempre richiamate di volta in volta a illustrare il caso singolo, il destino individuale, a forma archetipica di ogni agire umano nell'ambito della politica (cioè, dell'unico modo degno dell'azione umana), fra le contraddizioni e nell'agonismo della prassi.

UN POETA ALESSANDRINO: JUDE STEFAN

di

Perla Cacciaguerra

Nato nel 1930 Jude Stefan è professore di lettere al Liceo di Bernay (Eure) in Francia. Abita a Orbec, un piccolo villaggio della Normandia. Uomo di molte letture predilige Kafka, Joyce e Flaubert e ha ammirazione per Rimbaud e Mallarmé. Degli autori italiani legge, di preferenza, Tasso, Leopardi e Buzzati. In una lettera recente dichiara di essere stato influenzato soprattutto dalla letteratura latina, in particolare dalla prosa e che attualmente sta cercando una sua via in una corrente di libertà anti-dogmatica. Collabora regolarmente alla *Nouvelle Revue Française*.

Il critico francese Borel, in un saggio dedicato a Stefan, fa un lungo elenco degli autori che possono aver contribuito, in maniera più o meno determinante, alla formazione di questo giovane e straordinario poeta e cita poeti cinesi, Le Ecclesiaste, Orazio, Tibullo, Rutebeuf, Villon e Chassignet.

Nel 1967 Jude Stefan pubblica *Cyprès* (poemi in prosa) da Gallimard. Seguono nel 1970 *Libérés* (poesie) e *Alme Diane* nella *Nouvelle Revue Française*. Nel 1971 esce *Vie de mon frère* che Sergio Solmi definisce « un racconto notevolissimo » e un saggio *A Cadulle*. Nel 1972 pubblica una raccolta di aforismi *Tombeau de Chamfort* e un poema *A la nue* sempre da Gallimard. Nel 1972 nel numero d'agosto della N.R.F. *Ci-gît Klopstock*, poesie di un tragico e magico incanto. Nel 1973 uscirà una nuova raccolta dal titolo *Id|Iles & Cippes*.

Borel scrive che le sue poesie non sono temi ma un annullamento dell'anima, un grido, un conato d'agonia e parla del suo canto « contorto, strangolato, patetico, uno dei più singolari che da tempo ci sia stato dato d'ascoltare ».

Jude Stefan è stato scoperto da Sergio Solmi che ha tradotto 16 poesie insieme a Carlo Porta per l'*Almanacco dei poeti 1971* — Mondadori Editore — con il titolo: *A Malherbe più che uomo* con una sensibile ed entusiasta introduzione dove parla della brevità ed essen-

zialità dei versi di Stefan, del suo profondo senso dell'amore, del paesaggio, del dolore e soprattutto della voluttà e della morte. Lo definisce un alessandrino ridotto ad «abitare l'istante» in un mondo di convulsa, tragica e lunga trasformazione e nota il sapiente uso che egli fa della reminiscenza letteraria e pittorica.

Jude Stefan, come Unamuno, ha il senso *tragico della vita* e a lui si addicono i versi della Leggenda di Cipariso (Ovidio-Metamorfosi):

«...invan dal pianto non desiste Cipariso, agli Dei
supremo dono chiede pianger per sempre...

.....

.....

.....

Gemette il Dio e mesto disse: Pianto da me
su altri piangerai, e fra i dolenti sarà il tuo posto
e tu sarai il compagno del dolore...»

.....

Le poesie che seguiranno nel testo francese e nella mia versione italiana, sono state dedotte per gentile concessione dell'Editore Gallimard da «Cypès - poèmes de prose», 1967.

UNDICI POESIE

di

Jude Stefan

HOMME-CHIEN

Comme un chien blessé de soi l'on s'enfuit
pendant trois jours sanglant on hurle
semant l'effroi sur sa course on s'enivre
de bière d'oubli de brouillard hagard
on fait peur aux faces qui donnent
le pain ou la main on rage du cœur
puis on revient se nicher se panser
et l'enfant qui nous a cherché est là
assis sur le seuil à tout présager.

GHAZEL

Si tu t'ennuies va voir les filles
à l'œil gai d'oubli mais prie-les bien
de se taire comme avec ta main sur
leur bouche qui descend sur leur sein
léger : aime-les te chérir les douces
fais-les sourire : la brune goûte-la
sous le soir quand à la lune ses boucles

UNDICI POESIE

di

Jude Stefan

Versioni di

Perla Cacciaguerra

UOMO-CANE

*Come un cane che si è ferito da sé si fugge
per tre giorni sanguinanti si urla
seminando terrore nella corsa ci si inebria
di birra oblio nebbia stravolto
s'impaurisce i volti che offrono
pane o una mano si smania di cuore
poi si torna a celarsi a leccarsi
e il bimbo che ci ha cercati è là
assiso sulla soglia a tutto presagire.*

GHAZEL

*Se ti annoi va a trovare le fanciulle
dall'occhio gaio d'oblio pregale molto
di tacere come con la tua mano sulle loro
labbra che discende al seno
leggero: amale che ti amino teneramente
le soavi falle sorridere: la bruna gustala
di sera quando alla luna splendono*

luisent la blonde mène-la propice
aux fêtes des couleurs où rire
la rousse perds-toi en son plaisir vif
toutes les aimant d'un multiple cœur.

ROSE

Mais la rose n'est guerrière et se laisse
rougissante cueillir de la main qui
évite et caresse capiteuse admirée
en ces soirs musiciens. Rose debout
lèvres de rose aux yeux reclos
quand patient le baiser y repose
les mains cherchant le frais la paix
du sein nu du giron nu des cuisses
nues pour la grâce de jouir
d'un baiser descendu mais la soif
comme une flèche derechef ciblant
ta dent surprise ô toi douce effeuillée
ma rose Denise pâlie fanée.

L'IMMORTELLE

Apparue fugacement disparue
Beauté est toute semblable au rêve
éparse comme le vent blanc de la
mer : ici tulipe frêle fraîche comme
nymphé tantôt odalisque de voluptés
ou surveillée des chiens jumeaux
du destin aux yeux la nuit de meurtre
mais toujours à voix blanche immortelle.

*i suoi boccoli la bionda conducila propizia
alle feste di colori dove si ride
la rossa perditi nel suo vivo piacere
amale tutte di un molteplice cuore.*

ROSA

*Ma la rosa battagliaiera non è si lascia
vergognosa cogliere dalla mano
che evita e carezza inebriata ammirata
in queste sere di musica. Rosa astata
dal labbro rosato dagli occhi remoti
quando paziente il bacio vi sosta
le mani che colgono lo sboccio la pace
del seno nudo del nudo grembo delle
cosce scoperte per la grazia di godere
un bacio depresso ma la sete
come freccia nuovamente al bersaglio
il tuo morso a sorpresa, o tu dolce disfiolata
mia Denise pallida rosa appassita.*

L'IMMORTALE

*Apparsa fugacemente scomparsa
Beltà è in tutto simile al sogno
disordinato come bianco vento
di mare: qui fresco fragile tulipano
come ninfa poco fa odalisca di voluttà
o custodita dai cani gemelli
del destino agli occhi la notte delittuosa
ma sempre dalla bianca voce immortale.*

LES OGRESSES

Do sol la si chantent les adolescentes :
sera-ce la fluette au perfide
quant-à-soi sera-ce la discrète
et ses mièvres lèvres sera-ce
cette majesté dont aveulirait
l'œil quotidien ou la malicieu-
sément fière? Sera-ce la vaillante
enfanteuse la farouche laide ou
l'embrasseuse nue qui vous dévo-
rera?

AMANTE

O vous qui ne sentez point le poids du temps
la fuite du temps le désastre du temps
quand il voue la feuille à la boue
quand il louange de ses vents l'hiver
nu quand il roue de coups l'arbre
vous qui êtes une très stable chance
plus légère que votre destin trop légère
pour la mort ayez pitié de ceux
que grève une âme à tous instincts
ouverte ne souriez pas voilez
dormeuse vos yeux d'été songeuse
tout être peut meurtrir tout être.

SUPRÊME CHARITÉ

Sauvez-moi de l'ennui forclos gardez-
moi de la lourde luxure aux dents
noires protégez-moi du froid du monde

LE ORCHESSE

*Do sol la si cantano le adolescenti:
sarà la sottile col perfido
quanto a sé sarà la discreta
e le sue labbra leziose sarà
questa maestà di cui si degraderà
l'occhio quotidiano o la maliziosamente
superba? Sarà la valorosa
procreatrice la brutta feroce
o la nuda abbracciatrice che ci
divorerà?*

AMANTE

*O voi che non avvertite il peso del tempo
la fuga del tempo la catastrofe del tempo
quando la foglia consacra al fango
quando lo spoglio inverno loda per i suoi venti
quando tempesta di colpi la pianta
voi che siete una fortuna non provvisoria
più leggera del vostro destino troppo leggero
per la morte abbiate pietà di coloro
la cui anima pesa scoperta ad ogni
istinto non velate
dormiente i vostri occhi che sognano l'estate
ciascuno essere può straziare ogni essere.*

CARITÀ SUPREMA

*Salvatemi dalla noia preclusa proteggetemi
dalla pesante lussuria dai denti
neri riparatemi dal gelo del mondo*

évittez-moi la haine des odieux
en votre joie dissolvez toute hantise
l'enfance l'infect la sénilité
écarterez enfin l'image de la tombe
réelle ô femmes tendres aidez à
l'impossible!

EXTASE

Si la neige tombe sur les arbres seuls
ô visage lavé de la neige de mars
ô joues de pétales ô yeux en vie
ô lèvres d'aile ô cheveux d'ombre
ô bouche de sourire ô chair qui
éclaire tout ce lugubre ô vous
calmante aux doigts d'étreinte douce
au buste serein au giron de pardon
assis face à vous pour toucher en
pressant la colombe du cœur.

MORT DE LA GRAND-MÈRE

Chose anodine prévue et suprême
la mort qui n'a pas de sens
sinon d'attester aux survivants
la nullité qui les entoure d'un ciel :
un moribond d'abord s'essouffle
halète les paupières violacées
puis la bave mousse sur sa bouche
perdant l'esprit comme l'esprit
l'avait gagné, par nécessité.
Désormais inerte long symbole

*liberatemi dall'odio degli odiosi
dissolvete nella vostra gioia ogni incubo
la bambinaggine la sozzura la senilità
scartatemi infine l'effigie della reale
tomba o tenere donne favorite
l'impossibile!*

ESTASI

*Se neve cade su alberi solitari
oh volto terso di neve di marzo
oh guance di petali oh occhi accesi
oh labbro d'ala oh capelli d'ombra
oh bocca di sorriso oh carne
che illumina tutto questo squallore oh voi
che calmate dalla dolce stretta di dita
al busto sereno al grembo di perdono
seduto di fronte a voi per toccare
premendo la colomba del cuore.*

MORTE DELLA NONNA

*Cosa anodina prevista e suprema
la morte che senso non ha
se non di attestare ai sopravviventi
la nullità che li circonda di un cielo:
un morente dapprima ansima
rantola le palpebre viola
poi la schiuma bavosa alla bocca
perdendo lo spirito come lo spirito
aveva acquistato, per necessità.
Ormai lungo simbolo inerte*

de chair inanimée le corps aux
yeux vifs à la parole spontanée
en lui-même s'est résorbé et la vie
le faux miracle a laissé place
à une immense courte stupéfaction.

LA BONNE MORT

Mourir comme l'arbre mais comment?
car le fort chêne à la pesante mort
sans regret s'abat ayant vécu seul
heureux comme un chef glorieux d'ombres
mais nous mon âme de douleur mordorée
comment fragiles mourir en souriant
comme mère en chemin vers l'enfant
comme le dernier regard happé par
la mer trop bleue?

TOUSSAINT

Cyprès arbres amers comme des mâts
de Charon signalant la chiourme
dans la plaine sans fin des tombes
aux Enfers acheminant leurs ombres
là-bas laissé les corps de givre
aux vols de corbeaux aux pisseuses
nuées que découvrent les mortels
venus s'incliner de fausses fleurs
en main le cœur sourd jusqu'à leur fin.

*di carne inanimata il corpo
dagli occhi vivi la parola spontanea
in se stesso si è riassorbito e la vita
il falso miracolo ha lasciato posto
ad un breve immenso stupore.*

LA BUONA MORTE

*Morire come la pianta ma in che modo?
poiché la forte quercia dalla pesante morte
senza nostalgia si schianta dopo aver vissuto solo
felice come un capo glorioso di ombre
ma noi anima mia bruno dorata di dolore
in che modo fragili morire sorridendo
come madre incontro al bimbo
come l'ultimo sguardo ghermito
dal mare troppo azzurro?*

OGNISSANTI

*Cipressi amari come alberi maestri
di Caronte che segnalano la ciurma
nell'infinita pianura di tombe
che agli inferi incamminano le loro ombre
abbandonati lassù i corpi di brina
al volo dei corvi alle nuvole pisciose
che scoprono i mortali
venuti a chinarsi con fiori falsi
in mano il cuore sordo sino alla fine.*

ELABORAZIONE DELL'ULTIMO
ROMANZO DI BILENCI:
I MORTI DA PRESERVARE DAL NEMICO

di

Aldo Rossi

Se davvero esiste la « sociologia letteraria », come scienza a sé stante oppure come sezione della critica letteraria, uno dei problemi da prendere subito in considerazione sarebbe quello della « presenza » di uno scrittore nell'ambito della produzione di sua competenza, con l'intera catena di implicazioni e reazioni che l'incremento o la rarefazione di essa determina. Molto spesso il silenzio di uno scrittore nient'altro comporta che una scomparsa progressiva fino all'assenza totale nel quadro dei riferimenti più consueti; ma a volte esistono silenzi carichi di promesse, al limite anche minacciosi. Evidentemente chi ha preso la parola con efficacia, in un modo o in un altro deve cercare di mantenerla: tanto più che nel complesso sistema dei rapporti, delle alternanze, delle concentrazioni di discorso teorico-creativo affiorano interscambi e reciprocità. Nel decennio intercorso fra il 1930 e il 1940 si affermano tre giovani scrittori che, ad un certo punto (collaborazione a « Il Bargello ») appaiono addirittura solidali: Vittorini, Bilenci, Pratolini. Più in là Pratolini percorrerà una sua strada più piana, produttiva, anche se non priva di roveli: Vittorini e Bilenci sceglieranno un progetto di corrispondenza con i tempi più impegnativo, in un'altalena di pragmi riusciti e di scacchi, fino ai limiti della mercificazione e del silenzio. A dire il vero si deve riconoscere che nel dopoguerra il destino dei due scrittori non sempre è apparso dall'esterno molto solidale: ma

al momento di raccogliere le fila, ora, non sarà privo di significato che fra i lavori che Bilenchi ha deciso di intraprendere o portare a termine ci sia una ricca serie di ricordi su Vittorini (del resto raccontati agli amici da anni). Sia Vittorini sia Bilenchi in questi anni sono stati impegnati su due fronti, quello politico e quello letterario, in un nesso difficoltoso che ha conosciuto e continua a conoscere tempi obiettivamente duri. Poteva sembrare, almeno si sperava, che dopo fascismo, guerra e Resistenza, si aprisse un periodo di alacre costruzione: al contrario a nodi irrisolti si sono aggiunti altri nodi e grovigli, di soluzione tutt'altro che agevole. L'episodio del « Politecnico » (braccio di ferro fra Vittorini e Partito Comunista) ha riguardato in prima istanza l'autore di *Conversazione in Sicilia*, ma non ha certo lasciato indifferente lo stesso Bilenchi, che dopo qualche anno si trovò a sbrogliare la stessa matassa, costretto a chiudere il giornale che aveva portato avanti per un decennio, quel « Nuovo Corriere » da molti rimpianto. Sul fronte letterario ecco l'emergere improvviso (o quasi) di nuovi scrittori, di nuovi progetti e di nuove proposte sperimentali, nonché l'inarrestabile affermarsi dell'industria culturale. Da qui la possibilità di due tipi di reazione: il riconoscimento che si stava imponendo una nuova tensione conoscitiva-creativa, con il conseguente ripudio di tutta un'attività passata (in certi limiti Vittorini), oppure la resistenza attestata in uno spazio limitato, ma comprensiva della fedeltà al passato (Bilenchi). Ora se Vittorini ha sposato, fino a farsene patrono, molte ragioni delle poetiche sperimentali, con una aderenza fin troppo generosa ed ingenua alle cosiddette fluttuazioni del mercato ideologico, Bilenchi, pur aperto e non fanatico come sempre è stato, non ha accusato ricevuta di molti eventi, con l'occhio fisso alla sua idea di « poesia » nella narrativa. Mi sembra di poter dire che Bilenchi, pur travessando amareggiato politicamente e letterariamente l'ultimo quindicennio, non è mai venuto a colluttazione interna con i tentativi di rinnovamento sperimentale, sì piuttosto con tutta quella zona di produzione letteraria che ha sempre sospettato di mercificazione, di finalità gastronomica e così via (naturalmente privilegiando l'intersezione fra i campioni del *best seller* e del terrorismo avanguardistico fine a se stesso). Anzi questo è un punto particolarmente delicato, che riveste rilevanza non tanto per il Bilenchi memorialista di *I silenzi di Rosai* (Firenze, Galleria Pananti 1971), ma per il romanziere di *Il bottone di*

Stalingrado (Firenze, Vallecchi 1972): orbene, tra i primi racconti, *Conservatorio di Santa Teresa* e quest'ultimo romanzo intercorrono trentacinque-quarant'anni (cioè « rappresentano la vita di un uomo in un'epoca che verso gli uomini ha davvero avuto pochi riguardi »), eppure Bilenchi ha ragione nell'affermare di « essere sempre lo stesso scrittore », tant'è vero che nel discorso narrativo continuo all'interno di *Il bottone di Stalingrado* ha potuto recuperare e rifondere tre racconti del 1932-'33 senza che il lettore avverta nessuno squilibrio all'interno della compagine romanzesca, a parte qualche scelta-spia nel lessico.

Nel quadro delle celebrazioni del primo « Decennale della Rivoluzione » furono pubblicati su giornali e riviste fascisti saggi e articoli commemorativi e illustrativi dell'evento: scesero in campo alcuni dei più promettenti scrittori giovani che rievocarono, per lo più con tocchi tra lo stupito, il picaresco e il trepido, quel mitico fatto della loro adolescenza: su « Il lavoro fascista » di Roma cominciò il 1° novembre 1932 Elio Vittorini (che riprendeva uno scritto apparso il mese prima su « Il Bargello »), *Il mio ottobre fascista*: « Che siano passati dieci anni dall'ottobre 1922 non riesco a capirlo, mi sembra irreali, un'impostura del calendario [...]. Così apprendemmo la notizia che Mussolini aveva preso posizione [-> il potere] » (con il solito cliché del personaggio che dice io come « ripetente in prima liceo » che con leggera impostura si protrarrà in *Il garofano rosso* e nel seguito frammentario *Giochi di ragazzi*, per essere demistificata nella famosa « prefazione » del '47: « ho conosciuto la scuola nella tecnica »), poi continuò sullo stesso giornale Arrigo Benedetti, *Nascita di un fascio*, 5 novembre 1932: « Nessuno sapeva che fossero i fascisti. Ne parlò per la prima volta in paese l'assistente Gerolami [...] ma ritornati a casa cambiavano animo »; nonché nel *Giornale del Provinciale*, apparso sempre su « Il lavoro fascista », 8 dicembre 1932, Paolo Cesarini, senese, pubblicò un pezzo dedicato alla *Marcia su Roma*: « Nell'aula di terza tecnica al Santuccio [...]. Poi dopo un ultimo alalà la colonna si sciolse e i reduci furono rubati dalle mamme e dalle fidanzate ». Pochi giorni prima un amico di Cesarini, di Colle Val d'Elsa, Romano Bilenchi di anni 23, aveva pubblicato il martedì 29 novembre 1932 sullo stesso « Il lavoro fascista » un racconto-resoconto *Primo maggio 1922*; il 7 gennaio 1933 *28 ottobre 1922* svolgeva il tema degli altri scritti dedicati allo stesso argo-



1 - Jacques David: *Marat morto* (1793)



2 - Jacques David: *Amore e Psiche* (1817)

mento: infine in una rivista settimanale di Alessandria un piccolo spaccato delle violenze nella vita provinciale dopo l'affermazione del fascismo (la storia dell'uccisione dell'anziano cacciatore ubriaco). Si tratta di tre documenti eccezionali per la descrizione del lavoro di Bilenchi, delle sue trasformazioni progressive, del suo prendere forma definitiva nell'arco di un quarantennio. Si noti che l'io di questi racconti giovanili è strettamente legato nelle sue azioni alla trama di affetti familiari che Bilenchi scaverà più particolarmente in classici racconti di quegli anni (la madre, il nonno, ecc.): nel passaggio all'impianto del nuovo romanzo tutto questo alone è drenato severamente, con il rovesciamento completo di prospettiva (quella dell'io giovanile è chiusa nell'ambito dell'ideologia emergente, quella di Marco nel *Bottone* porta con sé l'iniezione retrospettiva di un punto d'arrivo opposto). Quasi tutte le azioni compaiono identiche nell'una e nell'altra versione, anche se poi sono aggiunti o tolti particolari che svelano chiaramente l'adesione scalata alle due parti in contrasto. La scrittura del Bilenchi 1932 e del Bilenchi 1970 è distante, opposta, si direbbe, ad ogni *grado zero*: no, è una scrittura che nel momento stesso di selezionare, descrivere, commentare, partecipa e giudica: in questo senso si presenta come abbastanza « data-tata ». Ma ecco una sinossi dei più importanti nodi ripresi secondo regole di trasformazione molto semplici, dalla versione degli anni '30 a quella degli anni '70:

Primo maggio 1922 (1932)

Quella mattina la mamma mi svegliò alle nove: aprì la finestra e dette uno sguardo nella strada verso la piazza [...].

Saltai giù dal letto e in camicia mi feci alla finestra. Vi era un insolito movimento quel giorno. Gruppi d'operai coi fazzoletti rossi nel taschino della giacca o avvolti intorno al collo giravano a passo svelto e qualcuno parlava concitatamente. Mi ricordai che la sera innanzi avevo sentito dire dai fascisti che il giorno dopo ci sarebbe stata battaglia.

Il bottone di Stalingrado (1972)

La mattina dopo gruppi di operai con i fazzoletti rossi nel taschino della giacca o avvolti attorno al collo si aggirarono a lungo nelle strade che portavano alle fabbriche. Marco, recandosi nel centro della città, vide che davanti alla porta di alcune case si formavano comitive che sarebbero andate a festeggiare il primo maggio in campagna. Si avviò verso la piazza della stazione dove doveva incontrarsi con Paolo. Scorse nel centro della piazza una ventina di operai che parlavano concitatamen-

Osservavo cercando di rendermi conto di cosa era accaduto o di cosa stava per accadere, quando proprio sotto le finestre di casa mia un comunista, persona ritenuta da tutti fortissima e violenta, staccatosi da un gruppetto di compagni affrontò un fascista che passava casualmente di lì e con la voce alterata gli gridò: — Se non rendete il fazzoletto rosso a mio fratello vi stroncheremo tutti.

— Io non so nulla — rispose secco il fascista e seguì per la sua strada. L'altro rimase fermo a guardarlo; poi si morse le mani con atto di rabbia e ritornò tra i compagni [...].

Dalla strada si poteva vedere una gran folla che s'accalcava nella piazza e si udivano grida e richiami. Mi colpirono alcuni nomi di persone detti ad alta voce. In fondo alla via passò una donna che si trascinava dietro un giovanotto. Io non correvo più ma andavo contro la mia volontà con un passo lentissimo. Facevo mille congetture per cosa avrei trovato nella piazza. Giuntovi cercai qualcuno cui chiedere notizie, ma benché ragazzo, per non essere figliolo d'operai, mi guardavano con odio e disprezzo. Mi spinsi allora tra la folla e trovato un mio compagno di scuola mi disse che i comunisti avrebbero assaltato la stazione. Infatti mentre tutti osservavano coscienziosamente la festa del 1° maggio il capostazione che aveva quattro figlioli, fin dalle prime ore del mattino continuava a far partire i treni. I fascisti corsi in suo appoggio avevano strappato un garofano rosso a un dimostrante. Notai tra i più scalmanati un impiegato della ferrovia,

te. Passò un fascista. Dal gruppo si staccò Giovanni, un giovane alto e forte, e lo affrontò. « Se non rendete il fazzoletto rosso a mio fratello » disse « oggi avviene un massacro. Siete provocatori e prepotenti ». « Io vengo ora da casa e non so niente » disse il fascista, e svelto traversò la piazza [...]. All'improvviso una grande folla si accalcò nella piazza; Marco e Paolo udivano grida e richiami, nomi di persone urlati da lontano come per darsi fiducia e sicurezza. In fondo alla strada, presso il carretto della frutta, passò una donna che si trascinava dietro un giovanotto. Marco udì alcuni uomini che gridavano: « Bisogna assaltare la stazione, si sono rifugiati là ». Chiese al venditore di frutta che cosa stesse avvenendo. L'uomo rispose che, mentre tutti osservavano la festa del primo maggio, il capostazione, che era fascista e aveva quattro figlioli anche loro tutti iscritti al fascio, continuava a far partire i treni servendosi di un fochista e di un macchinista giunti da G... Gli operai avevano tentato di occupare la stazione, difesa da un nucleo di carabinieri e dai fascisti, ma erano stati respinti. I fascisti, riunitisi dentro la stazione senza farsi notare, al primo scontro avevano strappato il fazzoletto rosso a uno dei quattro fratelli di Giovanni.

In quel momento Marco e Paolo videro i fascisti uscire dalla biglietteria e disporsi, armati, dietro i portici della stazione. Proprio allora un fascista, proveniente dalla città vecchia, entrò nella piazza per traversarla e raggiungere i suoi amici. Era orgoglioso e violento; un operaio lo colpì al ventre con uno sgabello preso dal vicino

certo Susini, persona agiata, e l'essere lui dalla parte dei sovversivi mi fece una penosa impressione [...].

Riuscii a vedere che i pochi fascisti erano riuniti sotto i portici della stazione, mentre i comunisti, forse più di mille, occupavano l'intera piazza e preparavano un assedio in piena regola. Si capiva dai gonfi che le armi stavano nelle tasche e sotto le giacche [...]. Un fascista certo Nepi mentre cercava d'attraversare la folla per raggiungere i compagni fu aggredito a bastonate. Gli altri fascisti benché pochissimi uscirono dalla stazione e lo strapparono agli avversari. Nella confusione che derivò da questo scontro fui spinto fuori della piazza e schiacciato contro il muro di un palazzo. I fascisti con quella specie di sortita avevano guadagnato terreno mentre i comunisti sembravano volersi scagliare. La gente mi pressava da tutte le parti. Per me il tempo non passava più e mi pareva sognate. Non capivo come quelle persone che avevano l'odio scolpito sulla faccia tardassero a venire a un conflitto a un risultato.

A un tratto udii un rombo e la gente davanti s'aprì per lasciare il passaggio a una automobile sopraggiunta velocemente. Erano alcuni fascisti d'un paese vicino. Seppi poi che un mio amico di dodici anni era andato in bicicletta a chiedere rinforzi. Al passaggio dei fascisti fu gettato da una finestra un petardo inoffensivo e un comunista di Milano, operaio in una fabbrica di gessi, sparò una revolverata contro l'automobile.

Cominciò la sparatoria dall'altra parte della piazza. Tutti gridavano e inveivano.

caffè dei cacciatori. Il giovane fu picchiato e calpestato. I fascisti, spalleggiati dai carabinieri, si fecero largo tra la folla ammassata nella piazza e riuscirono a portare il loro compagno dentro la stazione. «Io vado con loro» disse Paolo a Marco, e strisciando lungo i palazzi della piazza scomparve ben presto dalla vista di Marco, il quale, in quel momento, notò la folla richiudersi sullo spazio creatosi durante lo scontro e avanzare, silenziosa e minacciosa, verso la stazione. A qualche passo dai carabinieri e dai fascisti sostò [...]. Dopo un'ora giunsero all'improvviso tre automobili cariche di fascisti provenienti da O..., una piccola città vicina a S... Marco le vide fermarsi a pochi metri da lui, alle spalle della folla [...]. Un operaio si voltò di scatto e sparò un colpo di rivoltella contro i fascisti. Anche dalla stazione e dalla piazza cominciarono a sparare. Tutti gridavano, le donne parvero a Marco più scalmanate degli uomini. Una ragazza gli passò vicino noncurante degli spari urlando: «Ammazziamoli, ammazziamoli, faremo come a Empoli». A un tratto Marco scorse un giovanotto correre verso le automobili. «Arditi del popolo, avanti» gridò. Uno dei carabinieri giunti da O... lo prese lentamente di mira e sparò. Il proiettile dovette sfiorare il giovane: Marco lo vide fermarsi di colpo e divincolarsi come un serpe quando si drizza sulla coda. Gli operai tentarono un ultimo assalto alla stazione sebbene si sparasse su di loro da due parti. Marco udì esplodere qualche bomba e poi colpi più regolari e più forti; dall'altro lato della piazza Marco vide un operaio fuggire e get-

Le donne erano più scalmanate degli uomini e ne passò una vicina che gridava: — Ammazzateli, ammazzateli, faremo come a Empoli.

La gente si diradava e potei vedere un fascista e un carabiniere che sparavano di dietro all'edicola dei giornali. Le finestre si chiudevano precipitosamente. Passò un operaio di corsa e gettò una rivoltella nella fogna della gora che scorre sotto la piazza.

I sovversivi sembravano perdere sempre più terreno perché molti di loro scappavano. A un tratto un comunista giovanissimo, approfittando d'un po' di silenzio urlò: — Arditi del popolo a noi.

Il carabiniere che stava ancora dietro all'edicola lo mirò con precisione e sparò. La pallottola dovè sfiorarlo perché il giovane si fermò e si svincolò come un serpe quando si drizza.

I sovversivi tentarono un assalto e qualcuno tirò dei petardi. Sentii degli spari più forti: i carabinieri adoperavano i moschetti. Allora tutti cominciarono a fuggire precipitosamente.

Fui trascinato fino all'uscio di casa mia dove stava la mamma in pensiero e domandava a tutti se m'avevano visto. Nello scorgerla fui preso come da tenerezza perché in tutto quel tempo non avevo più pensato a lei.

La gente passava correndo, mentre ogni cosa si calmava come per incanto lasciando quasi delusi.

Arrivarono poi le guardie regie quando tutto era finito. Io stetti a vederle dalla finestra.

tare una rivoltella nella buca di una fogna. Fu come il segnale della fine del conflitto; ben presto la piazza si vuotò [...]. La città si coprì di un silenzio cupo che rendeva le strade spoglie e deserte fin dentro gli ingressi e le finestre delle case. Dopo un po' Marco udì una locomotiva fischiare ininterrottamente. Nel pomeriggio una bandiera rossa venne issata su una torre nel quartiere più antico e signorile di S... I fascisti, seguiti dai carabinieri, tolsero la bandiera senza che nessuno tentasse di contrastarli.

Il giorno dopo a scuola Paolo raccontò a Marco che era stato lui a correre a O... per chiedere aiuto ai fascisti di quella città. Uscito dal retro della stazione aveva percorso velocemente, sulla bicicletta del capostazione, i quindici chilometri che separavano S... da O... Era tornato indietro soltanto la sera. [I, 32-5: *per quanto le varianti dalla prima redazione (A) alla seconda (B) e alla terza (C) siano scrutinate e discusse nei sistemi e sottosistemi che costruiremo successivamente, si avverte fin d'ora che da A a B si ha questa progressione trasformativa: « là doveva incontrarsi » → « dove aveva l'appuntamento » (32), « un fascista » → « un altro fascista » (33), « verso la piazza » → « verso la folla » (34), « nella piazza » → « fra la gente » (34), « sparasse » → « facesse fuoco » (34); e da B a C: « videro i fascisti » → « scorsero una decina di fascisti » (33), « dietro i portici » → « dietro le colonne dei portici » (33)].*

Nel pomeriggio i comunisti vollero dare un po' di lavoro anche loro issando una bandiera rossa sul baluardo nella parte più alta del paese. Le guardie regie fecero i cordoni al principio delle strade che portavano lassù. I fascisti scansate le guardie tolsero la bandiera rossa senza che i comunisti si facessero vivi.

La sera la mamma mi chiuse in camera per paura d'altri conflitti.

L'arte combinatoria, messa in atto da Bilenchi, nel passaggio dal testo del '32 a quello del '72 è finissima e leale: a parte qualche discordanza (orientata sempre, però: nel testo a prospettiva fascista i « camerati » erano presentati in netta minoranza e con i carabinieri contro, mentre nel testo ultimo sono più numerosi, le automobili sono tre invece di una, le forze dell'ordine sono alleate con i fascisti: evidentemente si tratta di allegorie ermeneutiche): così diversa collocazione hanno le notizie del ragazzo di dodici anni che va a chiedere aiuto per i fascisti in bicicletta al paese vicino, l'operaio che getta la rivoltella nella fogna e via discorrendo.

Alle stesse regole di trasformazione ubbidisce il passaggio dal racconto *22 ottobre 1922* all'usufrimento romanzesco (I, 40-4), per di più in sintonia con la connotazione disorientata e stupita che è propria anche di Vittorini e Benedetti:

La Marcia su Roma avvenne inaspettata per me: nulla me lo lasciò indovinare. Nemmeno i due fascisti che erano stati a Napoli l'avevano accennato. Oppure al Fascio qualche volta se n'era parlato come una cosa segreta e noi ragazzi non lo sapevamo... Su nella sala [del fascio] trovammo riuniti quasi tutti i grandi... Stupii perché qui c'era una pace assoluta mentr'io credevo di trovarci chi sa cosa. Le poche armi erano nascoste e s'erano fatte sparire alla svelta di sopra un tavolo perfino alcune cartucce di rivoltella poiché all'improvviso il tenente e il maresciallo dei carabinieri capitarono a chiedere notizie. Naturalmente nessuno sapeva nulla. Non riuscire a capire ancora di cosa si trattava mi rendeva eccitato e furioso: se lo domandavo non mi si rispondeva, il che accresceva la mia curiosità.

Si noterà, specie a confronto con la nuova stesura, che qui il maresciallo è trattato con la strategia dell'elusione (giusta la prospettiva generale magari s'insinua che sia contro i fascisti); ma ecco la versione di *Il bottone*:

Dopo un attimo entrò nella sala un maresciallo dei carabinieri che aveva fama di antifascista, perché, osservante dei suoi doveri, si dimostrava imparziale e aveva più volte protetto il sindaco socialista e la sua casa. Sul tavolo c'erano alcuni proiettili di rivoltella che un fascista coprì con un giornale.

Ancora più significativo l'episodio successivo, quello dell'avvocato direttore di banca, nella restituzione delle due versioni:

Testo 1933

Nel mezzo a loro stava un avvocato massone, direttore di una banca. Raimondo mi disse: — I fascisti sono entrati in Roma e quel porco non vuol mettere il tricolore — Leo voleva picchiare l'avvocato, ma il vile faceva il gesto di metter mano alla pistola[...] Allora presa una scala Leo pose una bandiera sul terrazzo della banca a dispetto del massone. Girammo il paese picchiando agli usci e facendo esporre a tutti il tricolore.

[Ero tornato in me e consideravo in pieno quello che era successo ed era grande davvero. La sera stanco morto m'addormentai raccontando per la ventesima volta alla mamma la presa di Roma come me la immaginavo io; secondo me i miei favoriti Fernando e Alberto avevano avuto le maggiori e più belle avventure e compiuti veri atti di valore].

Testo 1972

Adolfo si mise a litigare con un avvocato, direttore di una banca il quale era in compagnia del padre di Paolo... « Quel porco » rispose Sergio « non vuole esporre il tricolore sul terrazzo della banca, ma ci penseremo noi. Ormai è finito tutto. I nostri camerati hanno occupato Roma e Mussolini è presidente del consiglio ». Adolfo, a un tratto, preso dall'ira, si lanciò con lo scudiscio alzato contro l'avvocato, ma quello estrasse dal taschino del panciotto una piccola rivoltella [...]. Allora Adolfo e Sergio, fattisi portare la scala dei pompieri, issarono una bandiera sul balcone della banca. Dopo, seguiti da Paolo, da Marco e dagli altri avanguardisti e da numerosi studenti, percorsero la città picchiando sulle porte delle case e intimando a tutti di esporre il tricolore [...]. Una ragazza si precipitò alla finestra e, dopo avere allontanato da sé la vecchia madre, si sporse dal davanzale e gridò: « Se volete posso esporre la pezzina del marchese ».

Ecco un esempio maiuscolo di intersecazione del codice testimoniale nel codice introspettivo, sotto il comune denominatore dell'uso della storia secondo una direzione partecipata. Dobbiamo dare atto a Bilenchi di aver portato nelle due fasce il materiale ad un tale grado di incandescenza da farlo fondere senza residui: ma l'agguato dell'estetismo è tutt'altro che scongiurato, sia che il punto di vista permanga « strapaesano » (fascista) o « europeo » (comunista).

Bilenchi è deciso nel ridimensionare l'importanza che ha avuto nel quadro delle lettere italiane un movimento come « Strapaese », e insiste ora (mi scuso di servirmi di conversazioni private, ma penso siano comunque illuminanti) sulla formazione europea, sui grandi russi, specie Cecov, fino al limite della rivoluzione delle forme romanzesche, operata dalla triade Proust-Kafka-Joyce, a cui il nostro aggiunge volentieri anche la cecoviana Mansfield, mantenendo tuttavia i presupposti della sua polemica di marca strapaesana contro i « solariani »: cioè, secondo Bilenchi, è indispensabile tenere in considerazione gli acquisti che questi scrittori hanno portato nel quadro della loro personalità e della loro tradizione, ma bisogna guardarsi da ricalcare in via epigonica la loro maniera (a questo proposito Bilenchi ricorda spesso un aneddoto che bisognerà controllare filologicamente: negli anni Trenta apparve sulla NRF una noterella sprezzante sui solariani, che stavano riducendo la letteratura italiana ad una colonia parigina).

E da allora sono successi tanti altri fatti, sono venute fuori tante nuove proposte di strutturazione romanzesca, che di volta in volta sono apparse ultimative, quasi irreversibili colpi di spugna ad un passato irrecuperabile nella sua sclerotizzata configurazione, ma poi il gioco delle reviviscenze, delle « restaurazioni » ha rimesso in circolo quello che sembrava definitivamente perento. Si tratta dell'insopprimibile dialettica tradizione-innovazione che si estende dal sistema in atto al singolo scrivente: nella dimensione sincronica delle nuove proposte realizzate si crea sempre lo spazio per il proseguimento verticale di esperienze che vengono da lontano, ignorano gli ultimi arrivi, ma approfondiscono esperienze che hanno il diritto di rientrare in grazia della loro intensa durata. Del resto non si dimentichi che Bilenchi (insieme a Luzi)

ha patrocinato uno dei più radicali tentativi di rinnovamento romanzesco, quello di Antonio Pizzuto con *Signorina Rosina* (1959), *Si riparano bambole* (1960), *Ravenna* (1962): per dire che l'aspetto « retrodatato » della forma di un romanzo come *Il bottone di Stalingrado* (che a qualche lettore avverso fa venire in mente il defunto, forse mai vivo, realismo socialista) si appoggia su un retroterra di riflessioni, di convinzioni e, perché no?, di concessioni che è molto più robusto di quello che può apparire a prima vista. Certo si tratta di un libro covato, pensato forse venti anni fa, nonostante tutto molto ambizioso se s'incardina sull'uso della storia da parte di un romanziere.

Si compone di « tre parti — relativamente autosufficienti — spedite come pallottole » (è stato detto). Ma queste tre parti sono state evidenziate da Bilenchi solo dopo l'uscita della prima redazione, stampata nel febbraio del '72. Non erano ancora cominciate le reattive impressioni della critica che Bilenchi, fedele a quel modulo di « nevrastenia stilistica » definito da M. Corti, ha ripreso in mano il suo romanzo e nel mese di marzo ha portato a termine una revisione formale approfondita. Non esiste pagina del libro che non abbia subito i segni di un complesso gioco variantistico: eppure se un consumatore distratto prendesse in mano la prima edizione del febbraio e la seconda (B) e la terza (C) successive non si accorgerebbe di niente o quasi. 175 pagine erano e 175 pagine sono rimaste: negli occhielli prima erano indicati i sottotitoli *Marco e Paolo*, *Il bottone di Stalingrado*, *Rita*, ora c'è la scansione delle tre parti, mentre i sottotitoli sono passati direttamente all'inizio dei tre racconti. Avendo sott'occhio la copia su cui Bilenchi ha steso le sue correzioni, mi è apparso chiaro che nel suo risalire « dalla sostanza alla forma » lo scrittore molto si è giovato della sua esperienza compositiva acquistata in tanti anni di esercizio giornalistico: Bilenchi ha asceticamente costretto il suo lavoro di lima negli spazi, starei per dire nelle battute di linotype, della composizione in piedi.

Sulla scrittura del *Bottone* sono state avanzate subito diverse riserve: in genere si è riconosciuto che è molto più opaca di quella delle precedenti prove bilenchiane. G. Fofi è giunto a discorrere con simpatia di « modi di un'aggettivazione sentimentale da scolaro di quarta o da traduttore di giapponesi ». Certo, quando Bilenchi si azzarda a formulare un enunciato romanzesco così, senza correzioni successive: « Mauro sposò una ragazza di nome

Liliana e la domenica tutti e tre si recavano alla partita di calcio » (I, 55), non possiamo non essere d'accordo con diagnosi di tal fatta, ma al tempo stesso essere in sospetto verso una scrittura dove tutti *si recano*, gli edifici *sorgono*, ecc. Allora gli studi sulla variantistica bilenchiana, quello più esperto della Corti che si avvia alle sue conclusioni con alcuni interrogativi (« È caratteristico il fatto che con Bilenchi ci si trovi sempre alla fine a porgli delle domande; scrittore inquieto, che non entra in nessuna nicchia, egli ci offre con i suoi scritti sempre l'impressione di qualcosa di autentico e insieme di qualcosa che è in fieri, per cui ogni testo crea nei fedeli lettori l'attesa di una futura documentazione, che aiuti a intendere il paradigma generale del suo lavoro di scrittore »), e quello diligente di G. Amoroso (settanta pagine dedicate all'*iter* dei racconti), possono costituire una mossa d'avvio a legalizzare la nostra indagine, che tende proprio a scoprire il paradigma, ovvero il sistema, del lavoro bilenchiano a caldo.

Costituisce una minima lealtà per uno scrittore « sostanziale » come Bilenchi partire da una questione di contenuto, di messaggio, per la ricostruzione del suo codice: orbene a me sembra che l'unica corrispondenza accusata e sottolineata che si istituisce nel corso diacronico del romanzo sia costituita da una battuta del protagonista Marco che chiude la seconda parte (129) e la terza (175):

Giuseppe sedeva davanti a una piccola scrivania. Abbracciò Marco e gli disse: « Quanti morti avete avuto? ». « Nessuno » rispose Marco. « Ma perché ci debbono essere sempre dei morti? ». Giuseppe lo fissò con uno sguardo nel quale si rifletteva ironia e dolore. (II, 129).

Improvvisamente Marco ricordò la domanda che gli aveva rivolto Giuseppe dopo i combattimenti contro i tedeschi e la liberazione di M... « quanti morti avete avuto? », e la sua risposta che ora sillabava lentamente « ma perché ci debbono essere sempre dei morti? ». E rivide lo sguardo ironico e insieme doloroso che gli aveva rivolto Giuseppe. (III, 175).

Non sarà un caso che la relativa di II, 129 retroattivamente sia espansa (contro il sistema correttorio del *Bottone* che tende ad eliminare le proposizioni relative), con l'aggiunta di un'aura sfumata, ambigua, ricercata appunto dai vecchi lettori di Bilenchi: « nel quale si rifletteva ironia e dolore » → « e un lieve sorriso nei quali si riflettevano ironia e dolore e che a Marco sembra-

rono strani e ambigui ». Qui sta il nodo centrale del romanzo, per il quale mi sembrerebbe particolarmente calzante una tesi di filosofia della storia elaborata da Walter Benjamin (calzante perché Bilenchi è un materialista « dialettico », cioè sul limite fra materialismo e spiritualismo, devoto a Lenin e a Luzi, un po' come il raffinatissimo marxista-mistico cabalista Benjamin):

Solo quello storico ha il dono di accendere nel passato la favilla della speranza, che è penetrato dall'idea che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince. E questo nemico non ha smesso di vincere.

Tendenza costante del passaggio dal testo A (prima redazione) al testo B (seconda redazione) e anche C è costituita dalla eliminazione della relativa, la cui funzione di determinante del nome viene assunta da un altro nome o da un sintagma nominale, secondo quel processo designato dal Lees come *nominalizzazione* (che può essere sempre descritta per mezzo di una trasformazione che incastri una versione trasformata di una *frase-costituente* [relativa] al posto di un nome o di un sintagma nominale in una *frase-matrice* [reggente]): nel processo di eliminazione della relativa si sommano altri fenomeni, come quello della sostituzione-eliminazione di verbi intercambiabili / *essere* /, / *avere* /, / *fare* /, nonché di ordigni transizionali come / *cui* / avvertiti come troppo pedanti.

« al conflitto al quale aveva assistito » → « al conflitto violento e fulmineo » (I, 25); « giovani borghesi che venivano protetti » → « giovani borghesi sempre protetti » (I, 25) [sostituzioni di / *venire* /: « veniva » → « era » (I, 28); « vennero imprigionati » → « furono imprigionati » (I, 44); « vennero riuniti » → « furono riuniti » (I, 52); « venne gridato » → « fu gridato » (I, 54)]; « in città, i cui abitanti... » → « in città: gli abitanti... » (I, 41) [sostituzioni di / *cui* /: « in cui abitava » → « nel quale viveva » (I, 20); resiste « il cui proprietario » (I, 40); « ho qualcosa d'altro a cui pensare » → « ho qualcosa d'altro al quale pensare » (II, 79: discutibile sia in A sia in B: meglio « qualcosa d'altro da pensare »); « quattro tedeschi fra cui un ufficiale » → « quattro tedeschi fra i quali un ufficiale » (II, 80); « le strade del quartiere da cui... » → « le strade del quartiere dal quale... » (II, 90); « in riva al fiume le cui acque diventavano... » → « in riva al fiume e l'acqua diventava... » (II, 109: con la relativa sostituita dalla coordinata); « per lo stato di disperazione in cui si era ridotta la ragazza » → « per il suo stato di disperazione » (III, 139); « dai ragionamenti di cui sembrava » → « dai ragionamenti dei quali sembrava » (III, 139)]; « i quali fino ad allora » →

« fino ad allora » (II, 60); « ... e complesse ragioni per le quali volevano tornare a casa » → « gravi e drammatiche vicende familiari » (II, 60); « La caserma dove era alloggiata la compagnia di Marco e di Mauro » → « La caserma di Marco e di Mauro » (II, 60); « ... aveva detto a Marco che era un principe e che fungeva da maniscalco » → « ... aveva detto a Marco che era un principe, grande intenditore di cavalli, e fungeva da maniscalco » (II, 61); « In quel lavoro erano impiegati » → « Vi lavoravano » (II, 61); « ... e che aveva pure lui due fratelli in carcere » → « ... e pure lui con due fratelli in carcere » (II, 64); « con il padre di lei che era vedovo » → « con il padre di lei, un anziano vedovo » (II, 67); « dei pacchi che avevano ricevuto » → « dei pacchi ricevuti » (II, 73); « che era il loro obiettivo » → « il loro obiettivo » (II, 78); « dei soldati italiani che erano in Grecia » → « dei soldati italiani dislocati in Grecia » (II, 84); « i pochi cibi che avevano conservato » → « i pochi cibi tenuti di riserva » (II, 88); « raggiunsero il portone dentro il quale » → « entrarono nel palazzo dove » (II, 90); « che erano aumentati di numero » → « ora molto numerosi » (II, 90); « sotto un carretto che era » → « sotto un carretto abbandonato » (II, 93); « Gabriele era un uomo che amava » → « Gabriele amava » (II, 95); che si porta dietro l'eliminazione dello stanco stereotipo anche nella pagina seguente: « Era un uomo magro » → « Era magro » (II, 96); « ... figlio di un insegnante che, da alcuni anni, era stato trasferito » → « ... figlio di un insegnante, da alcuni anni trasferito » (II, 99); « e che era vigilata » → « vigilata » (II, 99); « le istruzioni che aveva ricevuto » → « le istruzioni ricevute » (II, 100); « le riviste che vi erano accumulate » → « le riviste accumulatevi » (II, 102); « ... come per consultarsi su quello che c'era da fare » → « per consultarsi » (II, 102); « nel quale era scritto » → « con queste parole » (II, 105); « le ore degli appuntamenti che avevano fra loro » → « le ore dei loro appuntamenti » (II, 105); « ... e che si erano alzati » → « alzatisi » (II, 115); « dove era acuartierato il grosso della divisione tedesca a riposo » → Ø (II, 116); « nel portone di un palazzo signorile che aveva un grande ingresso con due uscite » → « nell'ingresso di un grande palazzo signorile » (II, 122); « di quello che essi stavano facendo » → « della loro dislocazione » (II, 125) [alla soglia formale può rientrare in questo scrutinio anche la variante di II, 126: « documenti che attestavano che erano due infermieri qualificati » → « documenti che attestavano la loro qualifica di infermieri specializzati »]; « che avevano la bicicletta » → « in bicicletta » (II, 127); « squadra d'azione popolare che aveva il compito » → « squadra d'azione popolare incaricata » (II, 128); « ... i carri armati, che erano stati i primi a dirigersi » → « ... i carri armati, ritirati » (II, 129); « una legge per la quale » → « secondo una nuova legge » (II, 133); « dove erano scomparsi in un forno » → « inghiottiti ben presto da un forno » (III, 134); « Elio Vittorini, che era lo scrittore che... » → « Elio Vittorini, lo scrittore che... » (III, 137); « una famiglia benestante che si era improvvisamente impoverita » → « una famiglia benestante caduta improvvisamente in povertà » (III, 137); « che aveva sposato » → « sposatasi con... » (III, 138); « i vecchi che prendevano il sole » → « i vecchi seduti al sole » (III, 141); « che era il suo divertimento preferito » → « suo divertimento preferito » (III, 141); « busti maschili che avevano ritagliato » → « busti maschili

ritagliati » (III, 143); « la quale aveva inventato il gioco » → Ø (III, 143); « personaggi che avevamo ritagliato » → « personaggi ritagliati » (III, 144); « contro i personaggi di Teresa che erano per lo più aggressivi e crudeli » → relativa eliminata, con recupero all'inizio del periodo che subisce questa trasformazione: « I personaggi dei miei amici », rispose Marco, « soprattutto quelli di Teresa, erano ardenti nelle passioni. Ma quelli delle altre mie due compagne... » → « I personaggi di Teresa » rispose Marco « erano ardenti nelle passioni, per lo più aggressivi e crudeli. Quelli delle altre due mie compagne... » (III, 145); « difficoltà che aveva incontrato » → « difficoltà incontrata » (III, 146); « la mamma, che era sempre malata » → « la mamma, sempre malata » (III, 146); « su un camion che aveva » → « su un camion incontrato » (III, 148); « che si era installato » → « installato » (III, 155); « Augusto che è il mio fratello maggiore » → « Augusto, il mio fratello maggiore (III, 155); « durante la quale gli aveva raccontato come i partigiani le avevano tagliato i capelli » → Ø (III, 157); « la camicia che era strappata » → « la camicia strappata » (III, 171); « fra la folla che era rimasta » → « fra la folla rimasta » (III, 175).

Di contro ad una casistica così imponente nella direzione dell'eliminazione e della sostituzione, si configurano come assolutamente eccezionali i tre luoghi di B (più quello di II, 129 già illustrato) in cui Bilenchi introduce relative che non apparivano in A: in I, 48, in un contesto che è ricaricato affettivamente: « [Donato aveva] ... picchiato suo padre e schiaffeggiato perfino la mamma » → « ... picchiato il babbo e schiaffeggiato perfino lei, che era sua madre ». (Si noti che siamo nell'*oratio obliqua* di Amalia « una donna che abitava l'ultima casa di una straducola », con lo stereotipo che disturberà lo scrittore in II, 95, 96 qui lasciato indenne, pur con la gentile e simmetrica sostituzione di « babbo » a « padre » e di « madre » a « mamma »); in II, 127 « e non avevano mitra, ma rivoltelle infilate nella cintola » → « armati soltanto di rivoltelle che tenevano nella cintola »; in III, 150: « Uno di loro, dalla porta, ci minacciava con il mitra » → « Quello che stava sulla porta ci minacciava con il mitra ».

Nel cercare da restremare le escrescenze, Bilenchi, come ogni *scrivente* anche non *scrittore*, si è imbattuto nel principio della non-ripetizione e si è comportato in conseguenza.

« Sei villini uguali a quello di Antonio erano stati costruiti ai lati della piazza... » → « Sei villini uguali a quello di Antonio sorgevano ai lati della piazza... » (I, 13); perché pochi righe sopra: « ... a pochi metri dalle casupole degli operai, sovrastate dalle enormi moli delle vetterie, delle ferriere e delle segherie, tutte costruite con mattoni rossi » (I, 13); e poi, perché

/ *sorgere* / in questo senso è un'acronica cifra bilenchiana: così: « La caserma era situata » → « La caserma... sorgeva » (II, 60); « Accanto al cancello c'era una piccola costruzione bassa » → « Accanto al cancello sorgeva una piccola costruzione bassa » (II, 125), per non dire degli ultimi luoghi interni dove il lessema appare già in A: « sorgeva uno stabilimento termale » (II, 106); « La villa sorgeva in un pianoro... » (III, 110); « Sui monti intorno alla valle al centro della quale sorgeva il Mulino Vecchio... » (II, 116); in linea, ad apertura di libro, con un racconto del 1930 come *La fabbrica*, che apre il secondo volume delle opere di R. B., *Il capofabbrica* (Vallecchi, 1972): « ... i magazzini per riporre la merce sorgevano allineati » (9); nonché *Via Toscanella*, composto abbastanza di recente, che apre ora *I silenzi di Rosai*: « Oltre il ponte e lungo il fiume sorgeva una piccola segheria di marmo... » (7).

« Era stato fino ad allora un ragazzo vivace... capace di affrontarli... » → « Era stato fino ad allora un ragazzo vivace... in grado di affrontarli » (I, 18); per evitare la rima *vivace: capace*: non costituisce sistema l'eliminazione di *capace* a III, 150: « non era neppure capace di rispondere » → « non poteva neppure rispondere », dopo un tentativo cassato « non riusciva neppure a rispondere », perché in questo luogo la correzione è determinata dal desiderio di eliminare il verbo / *essere* /.

« Il notaio Alfredo, pallido e sorridente, si recò più volte, in quei giorni... » → « Il notaio Alfredo, pallido e sorridente, si recò più volte, in quelle mattine... » (I, 19), perché il paragrafo inizia: « Un giorno Paolo... ».

« “ Comportatevi con lui come se avesse sempre appartenuto a questa classe ” » → « “ Comportatevi con lui come se avesse sempre fatto parte di questa classe ” » (I, 26); perché Bilenchi vuol mantenere « come se avesse da sempre appartenuto al loro gruppo. Sembrava meno deciso... » delle pp. 27-28 seguenti, che pure sono così rielaborate: « sembrava che avesse da sempre appartenuto al loro gruppo. Meno deciso... ».

« ... di fare propaganda politica a scuola » → « ... di fare propaganda politica durante le lezioni » (I, 28); perché il paragrafo successivo inizia: « Usciti da scuola... ». Nel testo A in I, 30 / *casa* / presenta sei occorrenze: nel testo B quattro con: « Intorno alla casa » → « Intorno » e « ... arrivò fin quasi alla casa » → « ... arrivò fin quasi al truogolo ». Così nella pagina seguente: II, 31: « Sparò un colpo di fucile in aria, poi tornò sul ciglio della strada con il fucile appoggiato al braccio sinistro » → « Sparò un colpo in aria, poi tornò sul ciglio della strada con il fucile appoggiato al braccio sinistro »; e poi ancora a II, 32: « Sorpresi da un gruppo di giovani comunisti e socialisti... la mattina dopo gruppi di operai... » → « Sorpresi da giovani comunisti e socialisti... La mattina dopo gruppi di operai... ». Ormai ci si accorge che, nel caso di ripetizione, Bilenchi non elimina sempre l'occorrenza iterata, ma spesso la prima apparizione, come avviene anche a I, 34 dove sostituisce « sparasse » con « facesse fuoco », perché poche righe sotto occorre « sparavano »: più complessa nella stessa pagina la duplice sostituzione di « piazza », la prima « verso la piazza » → « verso la folla », la seconda « nella piazza » → « fra la gente ». Entriamo qui in un complesso sistema corret-

torio che riguarda l'intensificazione che Bilenchi vuol imprimere ai movimenti di massa nel suo romanzo, specialmente per quanto riguarda gli scontri operai / polizia / fascisti. Per esempio si osservi il sottile gioco che si svolge fra le azioni di / *picchiare* / e / *colpire* /: « picchiato » → « colpito » ∞ « colpiti » → « picchiati » ∞ « picchiato » → « bastonato » (I, 38); « Quando vide Angelo calpestato e colpito Ada cominciò a gridare... Presto la piazza fu sveglia, ma i fascisti non cessarono di picchiare Angelo » → « Quando vide Angelo picchiato e calpestato Ada cominciò a gridare... presto la piazza fu sveglia, ma i fascisti non cessarono di colpire Angelo » (I, 46); « ... non osarono picchiarlo » → « non osarono picchiare Bruno » (I, 51). In questo settore Bilenchi non indietreggia nemmeno di fronte a stereotipi come « umiliati e offesi », anche se sta molto attento alle dislocazioni e alle corrispondenze: ecco l'eliminazione di « umiliarci » nel discorso di Freschi: « “ Non conviene loro ammazzarci tutti. Vogliono dividerci, umiliarci, metterci sotto i piedi ”, perché sopra c'era stata la presa di posizione di Fomei: “ Vogliono disfarci, ci vogliono disunire, vogliono umiliare le nostre organizzazioni ” » (III, 164), in punti, dopo l'intervallo della seconda parte, nei quali si ripresenta la problematica degli scontri delle masse con il potere.

Ma ritornando alle manifestazioni di piazza della prima parte: « Ada chiese al figlio... » → « Ada domandò al figlio... », perché il periodo successivo possa ancora iniziare « Ada gli chiese... » (I, 40). Il passaggio « Un giovane stava affacciato alla finestra... » → « Un fascista stava appoggiato alla finestra... » può essere in dipendenza dal desiderio di non ripetere « sala di adunanza piena di giovani tranquilli » di un rigo sopra (I, 41), ma anche da esigenze di chiarezza contestuale. « Marco notò che nessun operaio stava nella piazza » → « Marco non vide nella piazza nessun operaio » (I, 43), perché l'enunciato positivo (per altro introdotto dal pedantesco e un po' incongruo « notare ») appariva già nell'enunciato precedente: « In un angolo della piazza scorsero Sergio, Adolfo e tutti gli altri avanguardisti » (I, 42), dove ad ogni buon conto in B, « della piazza » viene cassato per la non-ripetizione di « nella piazza » che Bilenchi voleva mantenere nell'enunciato modificato contiguo. « Una ragazza si precipitò alla finestra e, dopo avere allontanato da sé la vecchia madre, si sporse dal davanzale... » → « Una ragazza, dopo avere allontanato da sé la vecchia madre si sporse dal davanzale... » (II, 43), perché il periodo precedente inizia: « Le donne si affacciavano alla finestra... ».

« Io me ne torno in caserma » → « Io me ne torno indietro » (II, 63), perché nella stessa pagina appaiono già due occorrenze di « caserma ». « Luca pareva non poter più giocare ormai nessun ruolo... » (II, 69), con « ormai » cassato, perché sovraccaricante e perché con l'avverbio comincia il discorso di Mario: « “ Ormai ”, disse Mario a Marco, “ tutti e due aspettavano di morire... ” ». In II, 75 « fuggito » è sostituito con « scappato » per conservare l'imperativo seguente « fuggite », mentre « qualche bombardamento » è portato a « un bombardamento » per avere la disponibilità del pronome nella correzione successiva: « Avevano pensato anche che avrebbero dovuto svolgere servizio di ordine... » → « Avevano pensato

anche a qualche servizio di ordine... ». « ... il rumore degli spari » di II, 78 è portato a « ... il rumore dei colpi », perché « sparatoria » appare due volte prima.

Se si esaminano, invece, le correzioni delle pagine II, 79-83 ci accorgiamo che le tensioni alla simmetria e all'individuazione prevalgono sullo scrupolo della non-ripetizione: è vero che « ripiegare » sostituisce in due luoghi (II, 79 e 81) « ritirarsi », per rompere la monotonia del primo verbo, ma è anche vero che i due enunciati di II, 80 « ... sparavano raffiche di mitraglia e isolati colpi di mortaio » « ... sparavano all'impazzata anche con il mortaio » → « ... sparavano raffiche di mitraglia e isolati colpi con un mortaio » « ... sparavano all'impazzata anche con il mortaio e una mitragliatrice », mentre in II, 81 « non era giunto il cibo » → « mancava il cibo »; « non aveva più pile » → « mancavano le pile ». Con II, 83 ritorniamo alle preoccupazioni dominanti: « erano distanti una quarantina di chilometri » → « erano lontani una quarantina di chilometri », perché sopra per la consueta eliminazione del verbo / *essere* / Bilenchi aveva bisogno del verbo / *distare* /: « ci sono settanta chilometri » → « distiamo settanta chilometri »: così due « lungo » vengono scempiati cassando al solito il primo: « Bastava procedere un po' lungo la via provinciale, entrare nei campi e lungo i viottoli... » → « Bastava procedere un po' di lato alla via provinciale, entrare nei campi e lungo tortuosi viottoli »; « ai soldati » → « alla truppa » per dissimilazione con il successivo « i soldati » (II, 85), mentre più ragioni congiurano all'eliminazione di « della città », incastrato tra un altro ossitono « sanità » e « il centro della città » subito dopo (sempre II, 85). La monotonia delle presenze dei « tedeschi » a II, 91 viene interrotta con la sostituzione « i tedeschi » → « quelli » e « i nazisti », con un procedimento attuato anche a II, 93 dove « nel caffè » → « in quello » con riferimento ai « tre caffè » già apparsi, e a II, 95 dove « a Pietro » → « gli ».

« Avendo saputo che era studente in lettere e sapeva scrivere... » (II, 98) → « e sapeva scrivere » cassato, mentre nel « centro della città » → « nelle vie del centro » per evitare la ripetizione con « stava avviandosi nel centro della città » → « camminava nel centro della città » (in B). In II, 101 compare in A per due volte la forma verbale composta « erano stati arrestati », in B la prima passa a « erano caduti in mano ai nazisti ». Il giro frastico, macchinoso, di II, 106: « ... Marco aveva intestato a suo nome un congedo illimitato dove si dichiarava » passa ad un più limpido: « ... Marco aveva un congedo illimitato dove si attestava... ». In II, 121: « vi avrebbe incontrato » → « lo aspettava », perché più sotto: « Marco incontrò proprio Giuseppe ». Più complesso il caso di III, 135: « i soldati erano di nuovo accorsi dentro gli edifici insieme con agenti della Gestapo » → « i soldati si erano di nuovo precipitati dentro gli edifici con agenti della Gestapo », perché forse « avevano corso ancora » appare all'interno della stessa frase, ma è da dire che la frase successiva si presenta così: « Uno degli agenti si era precipitato su Lino... », per cui in un modo o nell'altro Bilenchi non riesce a rompere la contiguità semantica con scelte differenziate.

A III, 143 « inganno » passa a « tranello » per dissimilarsi dagli « inganni » precedenti; a III, 148 « lavoro » passa a « paga » per dissimilarsi dal « lavorare » seguente; a II, 150,

nel racconto della storia di Rita, « quattro giorni » passa a « tre giorni » forse non per una riconquistata referenza della memoria più precisa, ma perché subito dopo occorre « quattro volte al giorno », anche se poco sopra appaiono « tre giovani », per cui ancora una volta siamo tra l'incudine e il martello. A III, 151 « scesi di corsa le scale » passa a « scesi in fretta le scale » per evitare una poco significativa simmetria con « una mia amica salì di corsa le scale »; a III, 153: « l'americano » passa a « il soldato » per rompere la circostante frequenza di « americani », mentre « mi portavano » passa a « mi trasportavano », per variare il « venni portata » di sopra e « mi riportarono » di sotto.

A III, 173: « urlava » → « gridava » esplicita un'alternativa presente in tutta la scena dell'uccisione di Rita: III, 172: « si mise a gridare »; III, 173: « si è messa a urlare »; « udì gridare ».

Dalla distribuzione delle varianti più numerose ed in parte più significative, sotto le categorie che tendono a configurarsi come leggi interne del testo (eliminazione della relativa, non-ripetizione), risulta evidente che Bilenchi tanto nella composizione quanto nella revisione di *Il bottone* procede sì sistematicamente, ma all'interno del sistema vengono a costituirsi zone caratterizzate dall'accumulo o dalla rarefazione di determinati tipi di varianti. Tutto questo deve essere messo in rapporto con la circostanza che il discorso narrativo del romanzo è costruito usando materiali che appartengono a tutta la carriera dello scrittore, anche se deciso è il trattamento emulsivo. È il caso di certi segni transizionali come *poi, dopo, ora*, che marcano la successione del racconto nella temporalità con ordigni ostentatamente elementari: *poi* in I, 20 viene lasciato in prossimità di una correzione. « Poi alla scuola » → « Poi a scuola », in II, 59 « poi » → « e infine », per arrivare alla folta casistica che comincia con II, 112 « poi si aggiravano » → « dopo che avevano mangiato », con sostituzione di *dopo*, come in II, 119 « per circa un quarto d'ora, poi... » → « dopo un po' », con recupero però del *poi* discendente nella stessa pagina « e in pochi minuti erano scomparsi » → « scomparendo poi » con il compenso sopra « e, in pochi minuti »; « Poi, se dovessi fuggire... » → « Se dovessi fuggire... » (II, 114); « Poi una notte... » → « Una notte... » (II, 115); « poi con due secchi » → « con due secchi » (II, 116); « Poi, correndo... » → « Correndo... » (II, 118); « poi si allontanò da lui » → « si allontanò da lui » (III, 147); « Poi sembrò... » → « Sembrò... » (III, 156); « Poi, parlando... » → « Par-

lando...», « poi in bicicletta... » → « infine in bicicletta » (III, 163, come in II, 59, anche se nella stessa pagina Bilenchi cassa due *dopo*: « Dopo un po' giunse... » → « Giunse... », « dopo che era terminata la giornata... » → « al termine della giornata... », come del resto aveva fatto in II, 126: « Dopo aver percorso... » → « Percorso... »), « Poi qualcuno... » → « Qualcuno... » e « Poi da tutte le parti... » → « Da tutte le parti... » (III, 170); « Poi si avvicinò... » → « Si avvicinò... » (III, 174). *Ora* viene eliminata in II, 152 e 154, mentre l'eliminazione di III, 163 « Ora che gli operai... » → « Gli operai... » all'inizio del periodo si porta dietro il compenso alla fine dello stesso: « ... li cacciavano via » → « ... e ora li cacciavano via ». Anche l'avverbio temporale *quando* non trova grazia in B, sostituito da *appena*, *subito* (due volte), oppure cassato: « Quando i soldati... » → « Appena i soldati... » (I, 53); « quando era già sposato » → « già sposato » (II, 66); « Quando si erano sposati... » → « Subito dopo il matrimonio... » (II, 67); « ... quando erano fuggiti dalla fortezza » → « subito dopo la loro fuga » (II, 90); « Quando era studente... » → « Da studente... » (II, 93); « Quando non si era udito più... » → « Svanito... » (II, 108); « quando si era già da tempo inoltrato... » → « Inoltratosi già da tempo... » (III, 122).

Un forte lavoro è stato compiuto da Bilenchi anche sul lessico e sulla sintassi per cercare di rendere il più possibile adeguata la rappresentazione (quindi eliminazione di verbi come *essere*, *avere*, più sorvegliata attenzione al *cursus* della consecuzione dei tempi, ecc.), il ritmo della prosa più stringente.

In I, 14: « c'erano migliaia di persone » → « c'erano centinaia e centinaia di persone »; « Ada aveva giurato... » → « Ada, giurato... »; « non era mai cattivo » → « mai cattivo » (I, 18); « era sempre elegante » → « sempre elegante » (I, 20); « niente affatto preoccupato » → « per nulla affatto preoccupato » (I, 20); « ogni martedì mattina » → « il mattino di ogni martedì » (I, 21).

Una correzione come quella a I, 23 concerne il ritmo prosastico: « Durante una battaglia era stato ferito gravemente ed era tornato... » → « Ferito gravemente durante una battaglia era tornato... », che si porta dietro l'eliminazione di un periodo costruito col medesimo ordine: « Tornato dal fronte convalescente... », con una modulazione simile a I, 43: « Si inoltrarono anche nei quartieri operai, fiancheggiati dai carabinieri » → « Fiancheggiati dai carabinieri si inoltrarono nei quartieri operai »; oppure a II, 101: « Era inverno. Nelle strade...

Era pomeriggio inoltrato » → « Era inverno, pomeriggio inoltrato. Nelle strade... »; oppure in II, 111 dove Bilenchi effettua un'inversione fra i due periodi contigui (2): « Bastavano una " cicogna " ... » (1): « In alcuni casi... »; oppure in III, 135: « I soldati e i poliziotti di guardia erano fuggiti... Si erano presi per mano e avevano corso... » → « Fuggiti i soldati e i poliziotti di guardia... Afferratisi per mano, avevano corso... »; oppure in III, 139: « Ma Silvio le aveva porto una seggiola e sorridendo le aveva detto... » → « Ma Silvio, sorridente, le aveva porto una seggiola dicendole... »; oppure in III, 142: « ... se lo era fatto dare un mio amico dal sarto di suo padre, ed era un cartone pubblicitario di una fabbrica di stoffe » → « ... un cartone pubblicitario di una fabbrica di stoffe. Se lo era fatto dare un mio amico dal sarto di suo padre ». Si raggiungono anche gli elementi molecolari: « vecchio povero » → « povero vecchio » (II, 91); « grande e elegante » → « grande ed elegante » (II, 93), con qualche disattenzione in questo settore: in I, 32: « là doveva incontrarsi » → « dove aveva l'appuntamento » per evitare la ripetizione con « dove doveva incontrarsi », che resta immutato nonostante l'innegabile cacofonia paronomastica.

« Stavano imbiancando » → « imbiancavano » (I, 40); « si stavano vuotando » → « vuotavano » (I, 45); « erano stati diffusi dai muratori » → « li avevano diffusi i muratori » (II, 61); « si era messo a coltivare » → « aveva coltivato » (II, 68); « Allora era stato deciso... ma poi Silvio era stato arrestato » → « In famiglia decisero... ma poi avevano arrestato Silvio » (II, 68); « erano rimasti » → « rimanevano » (II, 74); « avrebbe arrecato » → « poteva arrecare » (II, 96); « era sceso » → « scendeva » (II, 104); « avevano brindato » → « brindavano » (II, 104); « avrebbe potuto » → « potevano » (II, 106); « si era recato » → « andava » (III, 136); « non era reclamizzato » → « non lo reclamizzavano » (III, 142); « avevamo presi a chiamarli » → « li chiamavamo » (III, 143); « avrebbe potuto distrarlo » → « riusciva a distrarlo » (III, 146); « erano della mia famiglia » → « appartenevano alla mia famiglia » (III, 147); « si avvicinò » → « fu vicina » (III, 162); « avevano cominciato » → « cominciarono » (III, 162).

Come si vede, distanziandosi dal suo lavoro Bilenchi acquisisce una più acuta coscienza delle istanze formali: è chiaro, ad esempio, che nelle correzioni verbali lo scrittore è attento tanto al gioco prospettico dei tempi e della personalizzazione delle azioni quanto all'ossessiva fuga dal composto.

A livello lessicale vogliamo ancora spigolare correzioni precisanti « espressione » → « oppressione » (II, 50, errore di stampa?) « intelligenza » → « prontezza » (I, 52), « religioso » → « bigotto » (II, 67), « saper leggere » → « capire » (II, 67), quest'ultima forse per evitare intersezioni con formule « letterarie », « pacco » → « fagotto » (III, 152), nonché qualche svista come « capo bracconiere » nel senso di « guardiacaccia » (« Era Angelo, un vec-

chio ed esperto cacciatore di lepri e di cinghiali che i signori della pianura assoldavano spesso come capo bracconiere e che aveva insegnato l'arte della caccia a molti abitanti della città, ricchi e poveri » I, 45, in un pezzo mutuato da un racconto del '33 che, secondo la testimonianza di Bilenchi, apparve per decisione della censura con strane equivalenze semantiche, che si ritrovano anche, a dire il vero, nei due racconti-nucleari già esaminati: « operai » = « sovversivi », « bastonatura » = « meritata lezione »): è pur vero che nell'antico francese *braconnier* significa « cacciatore col bracco », ma in italiano, dal secolo XVII, dal latino medievale *braconarius*, vuol dire soltanto « cacciatore di frodo » (il Dizionario UTET del Battaglia porta esempi da Paolieri, Bacchelli, Cinelli, Bartolini), mentre la « palizzata » di III, 168 sarà più tecnicamente precisa se corretta in « armatura ».

A livello dei costrutti sarà infine da segnalare che Bilenchi segue come legge l'accordo di soggetto collettivo con verbo al plurale (nove casi: I, 14, 30, 36; II, 60, 68, 78^o, 92, 119).

Comunque quasi sparente la connotazione toscana (« poponi » per « meloni » in II, 112) e la placcatura letteraria (così la scrizione analitica « da per tutto » → « dappertutto » III, 154 e cfr. II, 107). Semmai resiste, nonostante tutto, un certo manicheismo etico (buoni e cattivi tutti di un pezzo), che non sono la spia di una faziosità dello scrittore, ma della sua condiscendenza ricca di pathos ad un affrescare sanamente popolare. C'è in *Il bottone di Stalingrado* una ingenua e dolorosa semplificazione che è ricevibile dalle persone di buona fede. Il lavoro compiuto da Bilenchi nel passaggio da A a B e C è tutto consistito nel classico principio del « levare » (classico e un po' anche ermetico): c'è una sola aggiunta, l'uccisione del prevosto, un morto da preservare dal nemico che non ha cessato di vincere:

In quell'istante giunse il prevosto come se qualcuno lo avesse chiamato: sopra la cotta indossava la stola e portava il calice e l'ostia. Un tedesco si staccò dal gruppo e gli sparò con il mitra (III, 155).

LA SEPOLTURA DEI MORTI

di

Roberto Berardi

*... mi venne un male
di quelli che disfano la vita dentro la carne
e infliggono lunghi, vergognosi dolori*

OMERO, Odissea, XI

*Ora eccoci a scoprire che i momenti di estrema sofferenza
(non importa se dovuti o no al malinteso
di aver sperato quel che non si doveva sperare o temuto
quello che non si doveva
temere) sono anch'essi permanenti,
hanno la permanenza del tempo. Questo lo apprezziamo meglio
nella sofferenza degli altri, sperimentata da vicino,
con conseguenze per noi, che non nella nostra.
Perché il nostro proprio passato è coperto dal corso delle azioni,
ma il tormento degli altri rimane un'esperienza
non qualificata, non logorata da successivi attriti.
La gente cambia, e sorride: ma la sofferenza resta.*

T. S. ELIOT: Quattro Quartetti
The Dry Salvages

trad. F. Donini. II 56/66 Garzanti, Milano, 1959

*Vieni, anche tu
a bere dove si mescola
parola, acqua e sangue
verso la riva d'ombra dove delira il gabbiano
stride la ghiaia, esita
il pensiero*

*e questa sera, tra gli usignoli,
un margine di pietra
amara, riempita di te,*

*o un trapano
vela,
muover di tenda, o barlume da una finestra perduta
in alto, stipite d'ombra
o guanciaie di morte senza ombra*

*come acceca il ricordo
la tua, le braccia strette all'evidenza
della tua morte*

*le mani
libere di carezzare, di là da un obbrobrio di bende,
il credibile, il bene di pensare,
il sollievo di sapere; le labbra
di aprirsi, chiudersi, battere
l'una sull'altra dicendo
il tuo nome*

*tacessero
e somigliasse alla pace
questo battere d'acqua
contro la sabbia*

a persone

*lontane e silenziose ma non come senza parole
e a tutti quelli che sono apparsi lungo il cammino sapendo sorridere*

*se si tratta di te
e la tua storia si mescola
a queste, forse è perché
la risacca che batte
è dolore per loro, dolore per te
e dolore per me. E lo stesso dolore
stringe la sua tagliola intorno al cuore
ribatte sulle tempie
il peso di tutta la terra caduta a coprire la terra
per accogliere corpi*

*chi sei
come giungere a te da queste terre*

*come dirti che cosa
al di là della siepe
degli altri, caduti vicino
a te, e chiedono, pesano,
trattengono*

*noi passiamo, ma tu
resti nella falange
o nella luce sui monti nel temporale d'autunno
nell'ordine del buio e del silenzio*

*anche a noi toccherà
anche noi ce ne andremo un giorno da questa città
e sarà uno come tanti, senza il saluto di nessuno;
lasciando un po' di spazio riempito da quelli che vengono
portando via a qualcuno una memoria da amare,
o un amore, condiviso
o unilaterale; anche noi,*

*malgrado la nostra esperienza di cose liete e feroci,
avremo questa ferocia che è la natura d'amore,
e della morte, insieme.*

*Avremo forse pensato
di cancellarci in silenzio, limando anche il ricordo,
sbagliando con più ostinazione di chi si prefigge di vivere
e si lascia morire.*

*E ora,
mentre continuo a vivere e cominci
a riapparire al pensiero, al nodo dell'affetto, a quello
delle lacrime, dalla rivolta e dall'angoscia di notte,
rimane da costruire la sola ragione che valga:
quella di rimanere: che non ti è stata data.
Di là dal colore d'autunno che ha stinto sulla tua vita
una gora di premorte; di là
dalle parole accennate, dalle cose gridate
con la veemenza della primavera,
la nebbia gelata d'ottobre premuta contro le tempie
fatte come le mie*

*dentro, la pianta
germinante, furiosa; ombra non abolita
sotto nessuna luce; perforata, bruciata,
rattrappita, riapparsa, grandine, violazione
senza perdono*

*fra te e me, e le mani
che accarezzano o desistono,
e tutto il furore del tempo verso la pozzza, il suono
dell'urgenza*

*bocca
muta a forza, occhi
senza pietà, inchiodati*

*a un galoppo di ore
che sfioriscono in etere
accendendo
nell'ombra della morte
la pace di un senso compiuto da altri in te, da te in altri
e anche oltre di te.*

*io non conosco più
l'ora della tua morte non può avere importanza*

*tacessero, somigliasse
alla pace il finire
di tanta acqua sull'acqua*

*io non ricordo più
l'ora dell'orologio quando ha battuto la morte*

*ancora vita nella carne, intrisa
di droga, ma viva*

*io
non sono dentro questa storia, non voglio
venirci con l'inerte
oltranza di chi l'ha vissuta,
ma per quella parte di me
che è stata abolita con te
bestemmio contro la morte per un'eterna, ridicola
confusione tra amore
e scandalo; vengo da te, dovunque tu sia, per dirti:
sono vicino.*

2

*Lascia, per qualche momento, la forma del tuo dolore
come ho potuto viverlo; lascia le garze, la ferita, l'angoscia,
siediti accanto a me*

*con la mia fronte, i miei occhi, quello che mi è venuto
da te, ascoltami
con la lealtà degli anni, il sorriso
dei mesi prima degli ultimi, e le loro tempeste
non dissimili da altre — lascia che sia la vita
a ritrovarci insieme*

*come posso parlarti
con una dolcezza così presente, come se voltandomi potessi
incontrare di nuovo un'espressione inattesa
del tuo sguardo*

*come posso
credere a questa stessa
voce con cui ti chiamo nella mia
casa di cui potresti riconoscere
cose vedute e perdute
e tue, ora che le mani le sfiorano,
i tuoi passi la abitano, si avvicinano,
si allontanano*

*siedi
vicino a me, indulgi
a questa farsa di lacrime
non esplose, sorridi,
per una volta, per un ricordo,
lascia ai morti la voce di chi è morto*

benedicimi.

*Non sarò
più a lungo con te come persona generata*

*questa conversazione che riprende
e brucia come la memoria; la vita
che a tratti ineguali si riaccende,
viene verso di te andando verso una storia*

*che è anche la sua, non solo la sua
e sembra
che la radice d'unione sia nelle tue ferite
che dividi con molti*

*siedi
accanto a me, non come
l'interlocutore invisibile da cui si attende consenso
o predizione; vieni accanto a me
non vagare nel sogno*

*sono qui,
abitato da te come da tutto
quello che mi stupisce perché esiste
di là dal mio detestare e sperare;
che è stato e mi è vicino.*

3

*Su questi crinali di alberi dove l'eternità è piombo
sulle ferite del fiume dove la pietra agghiaccia
esclude lo sguardo dai balenii
allegri dell'acqua*

*in questa
città vissuta troppo a lungo troppo
dentro l'agonia e la soffocazione*

*che cosa conta il riverbero
di un fuoco sul muro degli anni*

*e potessi decidere
di ritrovarti sul fondo
che non ho ancora scontato*

senza essere

*questo deserto da rendere
campo questo
urlò da rendere canto*

*l'edera di primavera aspetta sotto le pietre
il tempo di germinare.*

*Io non posso restare
e non posso partire.*

*Credimi, quello che amavi
del mondo è ancora vivo, e noi, disponibili
per giorni felici e possibili; quello che speravi è intatto,
quello che non nominavi, coprendolo di sorriso
incredulo, mette radici
in questa carne, seminata in te,
seminata da te,
e nutrita di te fino alla carne*

*ecco, ora si alzano,
planano e vanno nel freddo le ultime ali del tempo
che ha già morso ed è morto. Il sole s'incastora nel ghiaccio
come una pietra spenta. E il faro che taglia la nebbia
gelata o un velo di pietre ha la compattezza del lampo:
non dà luce.*

*Io penso
a te, tento di chiudere in un segno
e in un disegno di felicità
le linee che hanno riassunto
la tua vita*

*alle quali
era affidata la mia esplorazione
di te, per riconoscerti,
rendendo diversa la ruga, il battere delle palpebre, l'ombra
delle tempie*

*e
al silenzio del vuoto sotterraneo, al suo mormorio nella vita,*

*alla sua presenza nel tempo
non come mille voci, ma una sola; non
come una folla di ombre; ma una sola; il resto
è cosa di noi due.*

*Così vorrei, adesso
cambiare il tono del canto, non profittare più
del timbro della saggezza; mettere vele più chiare
al tremito dell'albero; dare corpo a una voce;
scendere, grazie al ricordo, a un'altra conversazione
con i morti*

rivivere

*quel che i vivi respingono nel passato, delegano
all'idiozia dell'infanzia*

ritrovare la luce

*dove l'imminenza della penombra
mi ha imprigionato a me stesso*

muovendo

*ancora verso di te
ma dallo spessore degli anni, tentando
un segno diverso dal ringhio
che ci accerchia*

ti chiamo

*sopra le nuvole grigie che infangano i giorni d'autunno
sopra le mie sconfitte, il nostro silenzio; schiaccio
ogni parola per farla assomigliare a un grido
per aver forse la forza
di prendere un'arma e colpire,
premere a fondo, ferire, non aver più paura
non avere più nulla
non patire più. Non avere
più, contro le pupille*

*lavorate dall'ansia, lo sgomento
di quello che trovi, di quello
che lasci. Sei passata
attraverso le spine della morte,
attraverso il ricordo. Non c'è stata
consumazione. Il sole che s'insanguina
di te, stride l'inverno sopra gli alberi,
ma tu, sei primavera. Vieni, siediti
in pace accanto a me. Non c'è né ansia
né dolore: sei qui. La stessa storia
mi abita e ti abita.*

Raccontami.

(1972)

AUGUSTO MONTI E CESARE PAVESE

di

Davide Lajolo

Il liceo « D'Azeglio » di Torino, Augusto Monti, Cesare Pavese.

Qualcosa d'inscindibile per chi non voglia inventare Pavese ma scoprirlo davvero com'era e capire il perché ha combattuto vittoriosamente per 42 anni nonostante le sue tare d'antica eredità e i frutti del tempo in cui viveva. Invece di disturbare Freud e citarlo a ruota libera fino a lasciare credere che Pavese non l'avesse già assimilato meglio di loro (vedi soprattutto il critico francese Dominique Fernandez) era ed è bene tornare a capire il professore di liceo, il maestro di vita, lo scrittore della *Storia di papà*, appunto quell'Augusto Monti che fu fin d'allora l'amico e il critico più intransigente nel giusto e nell'ingiusto di Pavese e dovrebbe precedere la fila ogni volta che da Pavese a Fenoglio si voglia parlare di narratori delle Langhe.

Cesare è seduto nel primo banco del liceo « D'Azeglio ». Ascolta quel professore severo che non ammette neppure un bisbiglio con trepidazione. Dalla scuola privata alla scuola pubblica il salto è lungo, soprattutto perché quel professore così preciso, così esigente, sentenzia seccatamente: « Non sono cose da imparare a memoria. Devi aprire le orecchie; non prendere appunti: le orecchie e il cervello se l'hai. E rileggi il testo e assimila quello che dice. Questo si chiama studiare, non altro ».

Con questo professore la scuola diventa vita, professore ed allievi una assemblea democratica, i classici insegnamento ed esempio, il grido del Foscolo grido di libertà che nessuno deve soffocare né per propria viltà né per imposizione esterna. Immanentismo e storicismo per correggere già allora anche quello che pareva essere utile nel metodo Gentile, un riparo all'estetismo anche facendo l'analisi estetica. Monti è contro i letterati anche se li rispetta non per posa ma perché sa distinguere bene il poeta dal letterato « perché è la storia che stabilisce questa differenza ».

Oggi si parla di scrittori impegnati e no, allora si diceva « ingaggiati ». E anche se Monti

è uomo «ingaggiato» con se stesso e con gli altri dal mattino alla sera perché lui è la «sollecitudine civile», l'esempio, il militante, l'antifascista per costituzione perché ama la libertà come la vita, non è mai bigotto: «Impegnarsi, ingaggiarsi, lo scrittore lo vuole e lo deve essere? Lo scrittore fa quello che può, chi non si ingaggia vuol dire che non è da tanto».

E allo stesso tempo in cui Monti riafferma queste convinzioni sulle quali costruisce gli uomini e gli scrittori di domani, eccolo incantarsi e incantare gli allievi leggendo e spiegando la favola dell'Ariosto.

Questi giudizi sul metodo con cui Monti faceva lezione li abbiamo appresi leggendo il penultimo libro pubblicato da Monti stesso, *I miei conti con la scuola*, dalla sua viva voce quando lo conoschemmo e da alcuni dei suoi allievi: Massimo Mila, Giancarlo Paietta, Vittorio Foà, Pavese stesso. Ma al fine di intendere fino in fondo l'uomo, il maestro, l'antifascista, forse la testimonianza più lucida rimane ancora quella dell'ex allievo Bebbè Foà, fratello di Vittorio, perché venne scritta in una lettera dagli Stati Uniti dove chi la scriveva era stato costretto dal fascismo ad emigrare e dove lavorava in qualità di capo del dipartimento di ingegneria aeronautica: «Monti era un fenomeno non solo come uomo, ma anche come simbolo di libertà accademica radicata nei secoli, tanto radicata che lui poteva valersene senza esitazioni anche sotto il fascismo (nonostante le persecuzioni e il carcere che dovette subire - n.d.r.), una libertà che sembrerebbe inconcepibile in America, anche nelle Università più indipendenti».

Quando chi scrive questa nota ha conosciuto Augusto Monti, Cesare Pavese non viveva più già da qualche anno. Monti aveva lasciato l'amatissima Torino per il sole di Roma. Visse ancora alcuni anni lavorando, discutendo, scrivendo, parlando con gli amici. Aveva perduto quasi completamente la vista e Caterina, attenta e fedele, leggeva per lui.

Passò al vaglio pagina per pagina il mio libro su Pavese e gli altri. Non concedeva mai una parola in più di quello che non sentisse come consenso, sempre duro nelle critiche come se gli anni, invece di farlo più disponibile, l'avessero reso ancora più inflessibile. Aveva in compenso la voce amica e soprattutto il cuore generosissimo. A stare con lui si imparava sempre.

Quando parlava di Pavese non si commuoveva come tocca di solito al vecchio professore perché Monti era antico non vecchio e lo sferzava ancora, come gli accadeva prima dell'uscita di ogni libro, con scambi di lettere che arrivavano non solo alla critica più aspra ma anche alla polemica astiosa.

In questa lezione tenuta da Monti ad Ivrea dopo la morte di Pavese, c'è ancora tutto il suo stile. Vi sono ripetute anche se attenuate, forse solo perché non le poteva più dire in faccia, le critiche alle quali Cesare rispondeva adirato accusando addirittura il professore «di legami con l'alta borghesia, da seccarti quando senti dire cacca sul tuo conto e volon-

tariamente sei così legato al mondo del lavoro da esigere da un libro il generico astratto ottimismo di tipo militante ».

Oppure in un'altra lettera « perché è questo che non ti passo. Che nei personaggi dei miei eroi, mi capiti di ritrovarmi a volte solo e amareggiato (il mondo è quello che è e chi non si salva da sé non lo salva nessuno) non significa che io faccia il superuomo o l'antiuomo. Ho di meglio da fare. In questi casi concentro più che mai il mondo nel mio eventuale mestiere (congiura, chitarra, sartoria, discussione, ecc.), aspetto l'indomani, sicuro che un domani c'è sempre. Il cugino dei *Mari del Sud* è un dannunziano anche lui? ».

Monti che è maestro proprio perché sa dare e prendere dagli stessi allievi, nella lezione di Ivrea corregge certi giudizi ma sempre rimanendo nel dire di Pavese e delle sue opere, dalla parte di chi disprezza ogni atteggiamento decadente di vita, come il dannunzianesimo per sintetizzare, e nello stesso tempo è contro l'esistenzialismo proprio perché per lui predica una non retorica della vita che finisce per essere la distruzione della vita stessa.

Monti, in questa lezione di Ivrea, continua imperterrito l'esame dei libri di Cesare col metodo di quell'analisi estetica corretta dallo storicismo di cui è detto più sopra, e riassume il severo cipiglio contro le debolezze (modernità) e nella ricerca dei ritorni all'antico (classici) quasi che persino col richiamo al vitalista Carducci potesse ancora, al di là del giudizio più o meno calzante sulle opere, dare una mano all'allievo e amico nell'illusione senza speranze di aiutarlo a salvarsi la vita.

E anche il suo antifascismo, nella stessa lezione, emerge da radice antica e quando fa raccontare dal Nuto la storia del prete nella *Luna e i falò* sbuca anche fuori la sua parte anarcoide, anticlericale e idealista.

Anch'egli ripete con Pavese « tutto si sporca perché non si è fatto il salto » e anch'egli ne è turbato perché neanche la liberazione è riuscita a liberare tutto e come l'allievo che ha finito di morirci di questa disillusione, anche Monti non ha saputo rendersi conto che la Resistenza non è stata rivoluzione e che proprio negli anni in cui tutto va più rapido, la cosa più difficile e lenta rimane quella di trasformare l'uomo che non è cosa da « salto » ma più travagliata e paziente.

Così è giusto che il professore che aveva dato a Pavese giovane la passione dell'Alfieri, pur a tanta distanza di anni, non voglia intendere né le sue poesie (così moderne) né i libri più stimolanti (*Tre donne sole - Il diavolo sulle colline - La casa in collina*) per esaltare la *Luna e i falò* senza ricordare che proprio in questo libro e in modo definitivo c'è il ritorno « a Monesiglio », proprio quel tipo di ritorno contro il quale Monti l'aveva preavvertito in tempo: « Non tornare a Monesiglio » (che è il paese natale del professore) per dirgli che non si deve tornare all'infanzia come al mito della felicità perduta.

Ed è proprio qui, nell'appassionato finale della lezione, che il professore si avvicina all'allievo, si lascia conquistare e commuovere dal suo linguaggio moderno e dalla sua poesia triste e allora, sia pure con rattenuta desolazione, Monti tralascia il suo invito costante

a «battagliare» con la vita per riconoscere nell'abbraccio a Cesare il suo grido, il suo lamento: «la sua Beatrice era Tanatos, la Eutanasia, la morte quieta». L'allievo ha fatto breccia nella rude volontà del maestro?

No, soltanto un riconoscimento commosso, un addio comprensivo che non può cancellare la differenza tra due età oltre che tra due caratteri di uomini.

Monti antifascista come ritorno alla libertà borghese del prima, la scuola come insegnamento di vita e come onesta «retorica» dei classici, la vita come battaglia costante, come esempio di forza testarda; Pavese antifascista come rivolta, come slancio al moderno e alla libertà fino alla fuga simbolica in America che l'illude di libertà e poi lo disillude, la scuola come vita grama e tormentata, il mestiere di vivere come dolore.

E nonostante tutto questo se riesce fino alla maturità ad assolvere a quel mestiere come un dovere è per quanto ha appreso da Monti e quando cede, quando cerca «la morte quieta», è perché è ormai esausto, al limite della sofferenza e dentro gli è morta la poesia.

LA LEZIONE IN MORTE DI CESARE PAVESE

di

Augusto Monti

Questa di stasera non è una commemorazione, genere che non piace a Geno Pampaloni, e non è una conferenza, genere che non piace a me; è una lezione. Una lezione come quelle che facevo al liceo, e fra gli scolari sedeva Cesare Pavese: lezione di letteratura italiana, cioè di storia d'Italia con l'accento sul fatto letterario. Solo che allora il programma si fermava come storia alla grande guerra ('15-'18), come letteratura a Verga e a D'Annunzio; adesso — stasera — il programma giunge fino ad oggi 1950 e l'autore di cui si tratta è Cesare Pavese, e le pagine della *lectio* = *lettura*, son tratte dalle ultime due opere di questo autore, *La bella estate*, *La luna e i falò*.

Lezione dunque ma com'eran quelle lezioni là, in cui l'insegnante studiava — ristudiava — la materia con i suoi *auditores*, i suoi scolari, per i suoi scolari, e per sé.

Comincia dunque la lezione. È un tentativo.

Cesare Pavese - Date della sua vita: 1908 - 1950.

Avvenimenti storici di quel periodo. Dal 1908 al 1915, l'età che prende il nome da Giolitti, gli anni che ora si chiamano felici; gli anni in cui l'Italia — e l'Europa, e il mondo — raccoglievano i frutti di un cinquantennio di pace, frutti di benessere economico e di viver civile; gli ultimi frutti prima del gelo. Come in montagna una cornice — credo si chiamino così — sopra ghiaccio compatto magari roccia, e sotto è l'abisso. Dal '15 al '18, guerra;

la frattura fra due epoche; guerra finita col crollo dei tre pilastri dell'antico regime: Impero degli zar, Impero degli Hohenzollern, Impero austro-ungarico; in luogo della Russia zarista l'U.R.S.S. — intorno all'U.R.S.S. un reticolato di armi prima, di diplomazie e di ideologie dopo — un avvampare di esaltazioni e di speranze — e di odi —. Poi... Fascismo 1922-1939: il fascismo che, agli effetti del nostro studio, ora dev'essere considerato soprattutto come « cesarismo » — come napoleonismo — cioè come movimento politico e militare insieme, reazionario insieme e rivoluzionario o perlomeno sovversivo, ma soprattutto come movimento che si riassume in un uomo avventuroso e pittoresco ingallonato e montato a cavallo. Fascismo cioè Resistenza: la dialettica non è un'opinione; Resistenza che è l'altra faccia, per fortuna, di quella medaglia che fu il ventennio; Resistenza la cui storia notoriamente comprende due periodi, quello della resistenza disarmata civile e quello della resistenza armata prima del '43 (Spagna) e dopo; resistenza in cui si distinguono anche due moventi, o tre: resistere pensando al passato, resistere pensando al futuro, resistere pensando ad un futuro non ignaro né incurante del passato. Dal 1939 al 1945 grande guerra con tutti gli orrori delle più orrende guerre che sono — come ognuno sa — le guerre religiose e le civili: guerra in cui l'imbestiamento nazifascista e le congiunte reazioni dei bombardamenti indiscriminati e atomici han riportato l'umanità ai tempi di Attila, di Gengiskan, e han creato a tratti nel mondo un'atmosfera da alto medioevo. Dal 1945 al 1950: '45: Liberazione: attimo d'esultanza generale, speranza di palingenesi, di rinnovamento, di giustizia, di libertà, di pace, cioè di attuazione del programma della Resistenza; '50, processo alla Resistenza, rinascita di fascismo, guelfismo — medioevo, ripeto — la guerra che bussa alle porte.

Aspetti culturali del periodo compreso fra le due date della vita del Pavese: 1908-1950 con particolar riferimento — sempre — a quelli che abbian comunque influito sulla formazione dello scrittore. Qui un'avvertenza: letteratura italiana d'oggi è una materia che non ho mai insegnata, e che quindi non conosco bene: ci saran delle lacune nella mia esposizione, mi sfuggiranno magari degli errori, compatitemi e correggetemi voi.

Dunque: cosa trova Pavese nella scuola e nei dintorni della scuola nei tempi in cui si formava spiritualmente, che cosa trovarono i giovani italiani, figli di borghesi in quei paraggi circa il 1922? Sedimenti dell'età positivista anzitutto in liceo e università — filosofia, date, fatti — ravvivati, rinverditi direi dallo zefiro dell'idealismo migliore, quello che assorbe il meglio dell'età antecedente — scrupolo, indagine, ricerca, esattezza — e dà un senso ai « materiali », uno scopo a quell'esercizio: la costruzione della storia. Il positivo della loro preparazione è tutto qui. Fuori della scuola trovarono ancora il D'Annunzio, benché in stato di avanzata decomposizione, e non si sottraggono al suo fascino di decadente. Insieme e più influisce su di loro Giovanni Gentile che l'ha rotta definitivamente oramai col maestro e porta all'estreme conseguenze del panlogismo quel superamento dei dualismi che costituisce il vanto e il tormento dell'idealismo storicistico, ma che frattanto porge al trionfante regime — per quel che gli va e gl'importi — una giustificazione filosofica o quasi. L'idealismo storicistico insieme aveva portato e portava, in reazione sempre alle antecedenti antagonistiche correnti, a una riabilitazione delle età reazionarie: restaurazioni, controriforma, barocco, a una rivalutazione dell'età romantica, e quindi a un ripensamento del nostro Risorgimento e del congiunto liberalismo; in pari tempo rivelava ai giovani che il socialismo non dipendeva dal positivismo e dal democratismo, che Marx aveva civettato con Hegel, e che quindi il comunismo era ancora « ben portato » in tempi di coltura idealistica storicistica.

Gli ultimi lazzi del futurismo, cubismo e razionalismo in pittura, architettura, arti applicate, concorrevano a formar un gusto, una moda, uno stile se vogliamo, a cui si dava il nome di « novecento », che diveniva un po' lo stile « ufficiale » del fascismo e l'impronta dell'epoca. Il « novecento » aveva riflessi anche in letteratura e, se non erro, l'ermetismo ci si riconnetteva, non in quanto anche alessandrinismo e antologia palatina, ma in quanto era asciutto, lineare, schivo di esuberanze e di svolazzi. Naturalmente gli eccessi e l'ufficialità del '900 avevano l'effetto — insieme col predetto ripensamento storicistico dell'età liberale — di riportar in onore il primo e il medio ottocento, o rivisto in forma lievemente caricaturale o addirittura

aureolata di nostalgia. Era l'epoca del *Selvaggio*, dell'*Italiano*, e delle rievocazioni del Monti e del Bacchelli, del Palazzeschi, ecc. Questa antitesi riportata al contemporaneo era quella che dava origine alla diatriba letteraria durata allora qualche anno fra Stracittà e Strapaese, intendendosi per Strapaese com'è noto il locale l'umile il dimesso il folcloristico — *Tutta Frusaglia* — il *realismo*, e per Stracittà l'ultramodernismo, il novecento in tutti i suoi aspetti magismo, pirandellismo, deboscia, *Indifferenti*, eccetera. Ed è qui che cade in acconcio il discorso sull'americanismo, cioè sulla fortuna che ebbe — e ha in parte tuttora — tutto quello che l'America importa fra noi: letteratura, cinematografo, jazz e negrismo, *business* e dollari. In quel che ebbe di più sano questa infatuazione fu scoperta e studio di quella letteratura da Walt Whitman a Melville, a Jack London a Hemingway, e di quella civiltà e fu soprattutto ammirazione e culto della novissima musa — il cinematografo — per cui parve ai giovani — e così era in parte — di tornare ai tempi in cui l'antica Grecia inventava dal nulla il teatro, la poesia, la musica, espressione di una mirabile giovinezza e primavera di popoli. D'altra parte questa americomania mentre era un aspetto di quell'interesse e curiosità per le letterature straniere che il nostro deterioro romanticismo novecentesco ebbe in comune col suo più nobile antecessore d'un secolo prima, era anche col restante esotismo un modo di reagire alla propaganda per il « prodotto nazionale » che il regime andava facendo nel paese.

Onde estendendo l'indagine si può oggi concludere che il fascismo influì sugli scrittori italiani del suo tempo, sui giovani, piuttosto negativamente che positivamente. La letteratura italiana del tempo accettò tuttalpiù dal fascismo quel fare scanzonato e casermesco, quel « menefreghismo » con cui si trattavan tutti gli argomenti anche i più seri, e che era, a suo modo, anch'esso una reazione al tono retorico e tribunizio delle manifestazioni ufficiali del tempo. Del resto tutta la letteratura più accettabile del tempo fu di reazione al bigottismo e al gladiatorismo dell'eloquenza e della pubblicistica governativa, al rider di tutto e di tutti degli umoristi (da Campanile a Marotta), al « municipalismo » e « paesanismo » con cui si reagiva alle esagerazioni unite fino al sottile estenuamento e alle sibilline alambicature

di certa parte dell'ermetismo già ricordato, fino a certe perduranti pose di surrealismo e di astrattismo cui gli artisti rifiutandosi di « impegnarsi » in assoluto — cioè di far i conti con la realtà immediatamente circostante — si rifiutavano di fatto d'impegnarsi nel senso voluto allora — e poi — dai padroni, dai mecenati.

L'idealismo in genere, quello assoluto in particolare, aveva come s'è detto instaurato il regno dell'irrazionale, dell'alogico, incoraggiata l'esaltazione della volontà e degli istinti, altra nota di questo romanticismo novecentesco: la guerra, le guerre, la rissa civile, riportando a fiore gl'impulsi più elementari e ferini, risvegliando insomma nell'uomo la bestia, aveva fatto il resto in quel senso; la tarda fortuna di Freud e delle sue dottrine offriva a quell'imbestiamento, a quel cannibalismo, a quel trogloditismo una impalcatura e una documentazione pseudo-scientifica rimettendo in onore in certo modo un'antropologia ed etnografia che agli anziani ricordava il lombrosianesimo di fine ottocento, ma non aveva di quella i generosi moventi sociali ed umanitari. Ai giovani il freudismo era ricco di suggestioni, combaciando esso con la curiosità sempre sveglia nei ragazzi — e quei giovani eran ragazzi a trenta, a quarant'anni — verso il preistorico, il trogloditico, il cannibalesco, il misterioso del *totem* e del *tabù*.

Superfluo — e forse moralistico — alludere all'incoraggiamento offerto dal freudismo alla dissoluzione d'ogni vincolo e d'ogni freno ai più ciechi e inconfessati istinti in quel crepuscolo di moralità che fu il ventennio; e l'aurora ancora non se ne scorge.

Il freudismo, pur essendo difatto in parte un collaboratore dell'idealismo, ne era di proposito un antagonista. Un alunno invece, a rigore, dell'idealismo, fu quella diciamo così filosofia che si chiamò esistenzialismo, e a cui furono e sono devoti sull'esempio straniero molti dei nostri più recenti scrittori. L'idealismo poneva fra l'altro all'uomo l'imperativo del « sii quel che tu sei », cioè sii uomo, non uomo d'una generica e astratta e antistorica umanità, ma quest'uomo, di questo luogo, di questo mestiere, di questo tempo, di questo minuto; con ciò concretava l'uomo e il suo agire, ma con i concetti

della storia, della indefinitività del sapere, e della circolarità lasciava l'uomo nel flusso della vita e lo ancorava e lo eternava: lo salvava.

L'esistenzialismo, riducendo la vita allo *jetzt und hier*, allo *hic et nunc*, cioè tagliando i ponti col passato e con l'avvenire, riducendo tutta la vita al duro sconfortato intollerabile presente condannava l'uomo al più reciso isolamento, lo immergeva nell'angoscia di questo vuoto e gli lasciava per salvezza la scelta fra il suicidio o il rendersi — per paura e disperazione — a un qualunque Dio, era quello che ci voleva come viatico spirituale per una gioventù per cui la storia d'Italia era cominciata nel '22 e finiva per una parte il '25 di luglio, per un'altra con la odierna rinascita del fascismo.

Ma le vie del Signore son molte, e la lancia d'Achille ferisce e risana, e i veleni sono anche talvolta delle medicine: dagli estremi mali potevan venire all'arte e all'umanità i rimedi. Il freudismo con certe sue incursioni nei regni della poesia classica — ricordate i complessi edipici a proposito della naturale incestuosità d'ogni nato da donna — riportava alcuni dei giovani alla ricerca di quella letteratura e concorrevva così con altri diversi incentivi a instaurare quella specie di neoclassicismo che, chi faccia bene attenzione, è pure una nota di certa odierna letteratura italiana (Quasimodo, Pavese, ecc.).

L'esistenzialismo col curvar l'uomo e legarlo al suo terreno, e circoscritto momentaneo e precario orizzonte, concorre pur esso con certe già denunciate tendenze e reazioni a creare ed imporre la tendenza affermata con la Liberazione nel campo del cinematografo — e non solo in esso — cui dà il nome di neorealismo.

Classicismo e realismo: il tornar alla terra madre, all'eterna realtà, il tornare all'eterno tipo di bellezza e di verità, il rinsanguare le arti, le lettere, cioè la civiltà, il segreto d'ogni rinascenza, Carducci, Foscolo, Donatello, Nicola Pisano: la via, le vie della salvezza. Forse dopo il crepuscolo, l'aurora. Ma le caligini restan dense tuttavia sull'astro che tarda a emergerne; il classicismo è barbarico, mostruoso, tormentato, come nei *Dialoghi con Leucò*; il realismo frugando nella terra de' tuoi paesi trova fra le ceneri dei falò,

sotto l'indifferente raggio della luna, le ossa della spia fucilata, le ossa del povero contadino vittima dell'esosità della padrona.

I primi anni al « paese » — una terra delle Langhe, fertili di vini buoni, d'ingegni bizzarri e di instancabili lavoratori — quel Santo Stefano Belbo che rimarrà sempre per Pavese l'incantato paese delle vacanze e degli anni felici vissutivi da lui, o raccontatigli dai grandi — Torino, gli studi, i compagni, i maestri: il liceo, l'università, l'inglese e la laurea su Walt Whitman, uno studio di pittore, le barriere, la villa in collina, il fiume Po e la barca a punta, le barriere, le ribotte, la venere mercenaria, l'amore — o meglio l'amore dell'amore. La filosofia e il fascismo fan di quei ragazzi degli uomini, vorrebbero almeno; li portan nolenti alla politica e ad una primaticcia maturità spirituale. Fascismo cioè Resistenza. Pavese repugna al fascismo, ed è resistente sia pure *malgré lui*. Arresto, prigionia, confino. Arrestato il giorno che doveva far lo scritto di concorso, la carriera d'insegnante — la stabilità — gli è interdetta. Tornato dal confino la morosa si è sposata, altra stabilità vietata. Insegnamento privato, Einaudi. Traduzioni dall'americano. Poesie, *Lavorare stanca*, inosservate. Fortuna di *Paesi tuoi*, Pavese riconosciuto dalla critica, lanciato. Guerra. Caduta del fascismo. Spettacolo della guerriglia su Torino, sulla collina di Torino, nel Monferrato. Liberazione. Einaudi, Roma, Milano, Torino. Iscrizione al partito. La produzione del dopoguerra; intensissima. Il lavoro da Einaudi massacrante. Esperienze di vita mondana. Donne letterate e cinematografiche, italiane e straniere. *La bella estate* e il premio Strega. *La luna e i falò*. Rinasce il fascismo: scoppia la guerra in Corea. La morte.

Che vita è questa di Cesare Pavese? La vita della generazione più sconsolata e infelice che la storia d'Italia conosca. Vita di gente che non ebbe motivi di sorriso se non nel vago ricordo dell'infanzia e nella tradizione dei padri; per resto: guerra, fazione, paura, fuga, strage.

E, peggio, la incapacità, la impossibilità di trovar una stabilità, una conclusione, una maturità.

Innocenti ragazzi desiderosi di ridere, di giocare, di amare, di credere; li avevan forzati ad essere uomini dalla faccia feroce, cinici e minacciosi; trentenni, quarantenni non avevan toccato mete, attendevano ancora, erano ancora, più che uomini, adolescenti. Coatti della politica, se fascisti avevano assistito allo sgretolamento prima, alla rovina poi del fascismo e dell'Italia; se antifascisti avevan passato gli anni migliori nella compressione e nella persecuzione o — peggio — nell'indulto; toccata appena la meta della Liberazione vedevan tosto traditi gl'ideali per cui si eran esposti, battuti.

Borghesi, il loro mondo era in putrefazione. Salvezza, sicurezza, avrebbero potuto raggiungere solo con una fede religiosa o comunismo o cattolicesimo; perciò occorreva loro esser dei fanatici, credere perché era assurdo; non potevano; i padri, i maestri ne avevan fatti dei laici, dei liberali, i tempi non permettevano loro codesti lussi. Che via rimaneva loro? la protesta contro i tempi. Quale? la rinuncia alla vita; rinuncia radicale ne' più feroci, il suicidio; rinuncia alla lotta, per i più, rassegnazione, « concordato con la vita » — per dirla con Mila — o una stracca conversione; cioè sempre un suicidio.

Questa insomma la tragedia di quella generazione: aver conosciuto una età felice, quella dei padri; aver riconosciuto che quell'età era un passato irrevocabile, un paradiso perduto; essersi promessa una terra come quella dei padri ma più doviziosa e beata; essersi battuti per raggiungerla; aver riconosciuto che la terra promessa era un miraggio vano, un irraggiungibile pianeta, non aver potuto regger al pensiero di seguitar ad abitare su questa « aiuola che ne fa tanto feroci ».

Dei due temi che si alternano nell'opera del Pavese, città e paese, quello che prevale quasi esclusivo ne *La bella estate* è la città: Torino. Le sue strade, i suoi dintorni, caffè, studi di pittori, salotti, mondanità, deboscia; stracittà,

novecento quel che piace agli ammiratori del Pavese, ultra moderno, esistenzialista, crudo affrontatore di situazioni scabrose. *La bella estate* è piaciuta anche ai critici alla moda — *à la page* — che han premiato il libro a Roma nel salotto Bellonci e l'han lodato sulle riviste a rotocalco.

È pubblicato nel novembre del '49. Contiene tre lunghi racconti: uno del '40, uno del '48, uno del '49. Siccome Pavese è sempre uno scrittore « impegnato » — cioè politico-sociale a dirla in soldoni — perché è uno scrittore, così anche questo libro come tutti quelli del Pavese rientra nella letteratura della Resistenza. Vi si rappresentano gli assenti: giovanissimi e anziani. Questo non lo dico io, lo dice Pavese per bocca d'un de' suoi personaggi: « Nemmeno a Roma la gente era in festa così di continuo. E Mariella voleva recitare a tutti i costi. Sembrava che la guerra non ci fosse stata ». E il giudizio che Pavese dà di questi assenti è inequivocabile: « ... non la nausea di questo o di quello... ma lo schifo di... tutto e di tutti... ».

Ma non è su questo che io, impegnato fin troppo, voglio attirar la vostra attenzione. Voglio documentarvi un Pavese preso fra il « paradiso perduto » e la « terra promessa »; voglio veder con voi in che cosa consista la famosa « modernità » di Pavese. *La bella estate* dunque, tre lunghi racconti. Sentitene i motivi. Primo: *La bella estate*. Tema: la verginità perduta — e pianta. Una sartina, una minorene — Virginia, appunto — una polledrina selvatica, di quelle che s'impennano e recalcitrano appena tu le posi una mano sulla groppa, s'avventura nelle sirti d'uno studio di pittore, vi s'innamora di Guido, pittore vestito ancora da soldato, perde il fiore... insomma non è più Virginia né Ginia, ma Ginetta, piange davanti alla distratta indulgenza del suo Guido, che ha tante altre cose a cui pensare, e passa nelle ultime pagine a braccio di Amelia, una sifilitica ragazza se non da marciapiede da caffè.

Secondo: *Il diavolo sulle colline*. Tema: la fedeltà coniugale, sempre più novecento, come vedete. Poli, figlio viziato di industriali oriundi piemontesi stabiliti a Milano, intelligente non incolto cocainomane e amico delle donne, va nell'antica sua villa in Monferrato a rimettersi d'una pistolettata che una donna sposata gli ha tirata nelle costole; lo cura e l'assiste nella solitudine

della vecchia tenuta abbandonata la moglie Gabriella, donnina del suo rango, moderna brillante e in apparenza spregiudicata. Tre giovani amici di Poli lo raggiungono nel suo eremo, tre studenti, di cui uno s'invaghisce dell'affascinante madamina; par che Poli, il rottame, stia per esser fatto becco — che sarebbe se mai, focaccia per pane — niente: Poli ha uno sbocco di sangue, la signora spaventatissima e innamoratissima del marito e stabilmente fedele al suo Poli se lo porta in macchina a Milano a casa loro.

Verginità perduta e pianta; fedeltà serbata gratis; per uno scrittore ultimo grido; mi pare... S'incomincia a capire la modernità di Pavese: i personaggi de *Il diavolo sulle colline* sono stati in un tabarin ultramoderno dalle parti di Sassi, vi han fatto le ore piccole fra luci varianti e musica sincopata e canti; uno conchiude: «Queste notti moderne... sono vecchie come il mondo».

La terza novella, la più «moderna» di tutte, *Tre donne sole*, ha per tema un motivo più ottocentesco ancora, forse: la persona — una donna — Clelia, che dal nulla — dalla gavetta, o addirittura dalla lattina di conserva — s'è fatta una posizione, è «arrivata» e vive con le sue sole forze «le spese di spiaggia me le pago da me» e non deve nulla a nessuno; e la carriera l'ha fatta non perché donna — e bella donna anche — ma perché uomo «aveva il vizio di lavorare — dice di sé questa Clelia — di non prender mai una feria completa: ...è peggio degl'industriali padri di famiglia... che erano uomini coi baffi e hanno fatto Torino»; ottocento: età dei padri, e come vita e come letteratura.

Se questi sono i motivi centrali, i primi piani, la modernità di Pavese sarà negli sfondi: studi di pittori con discussioni sull'astrattismo, sbornie e *coucherries*, caffè del centro, con donnine e cocaina, sifilide e amori lesbici, tabarins, macchine americane lunghe di qui fin là, alberghi e locali di lusso in montagna e in riviera, casini e *casinos*, dialoghi a repliche ardite e sottintesi, il correr l'andare-venire il moto perpetuo di questo dopoguerra, la deboscia il lusso. E, soprattutto lo stile con cui questa deteriore materia è trattata: scarno, impassibile, secco, lucido come un grattacielo o un bar, come vetrine al neon. Secondo me tutto ciò esiste in Pavese — c'è, specie ne *La bella*

estate — ma il suo stile non è qui: questo è moda appena e domani sarà *démodé*, scaduto. Anzi tutto quel che abbiamo enumerato appena cessa di far da sfondo al quadro, appare come eccessivo, come superfluo, pesa, guasta, fa « cattivo gusto ». Volevo dire che esteticamente il positivo di quei tre racconti è nei temi a cui ho accennato — personaggi e dramma — il resto, quasi tutto, è aggiunta, svolazzo, esercizio, virtuosità; i tre temi verginità, fedeltà, stabilità economica sono gl'infissi piantati saldo nel muro, il resto sono ciarpe, cianfrusaglie appese a quegli infissi in tal copia da nasconderli e da minacciare di scardinarli e tirarli giù, pezzi sempre di bravura, squisitezze stilistiche da far aprir la bocca di meraviglia, da far dir talora: « grande scrittore se avesse qualcosa da dire ».

Senonché Pavese ha pure nella *Bella estate* qualcosa di suo da dire, di tragicamente suo. *La bella estate* che cos'è? « A quei tempi era sempre festa. Bastava uscir di casa e traversare la strada per diventar come matte e tutto era così bello... », « una cosa da ragazzi, senza conseguenza, un effetto del sole e del cantare »: i tempi per Ginia dell'innocenza e della « verginità ». Che son passati, che ci si ripensa con struggimento, nel cui ritorno si spera d'inverno. « In certi momenti per le strade, Ginia si fermava perché di colpo sentiva persino il profumo delle sere d'estate, e i colori e i rumori, e l'ombra dei platani. Ci pensava in mezzo al fango e alla neve, e si fermava sugli angoli col desiderio in gola ». « Verrà sicuro, le stagioni ci sono sempre ». « Che non tornerà più, Guido l'ha presa, Guido l'ha lasciata. Non per cattiveria o crudeltà, ma perché ora si fa così; non ci si ferma; i tempi non permetton più di *attaccarsi*; non usa più ». « Ma le pareva inverosimile proprio adesso *ch'era sola*: sono una vecchia, ecco cos'è. Tutto il bello è finito ». Ed è finita anche Ginia, vittima dell'illusione che si possa oggi esser felici come ieri, che possa sulla neve fangosa brillare il sole del mese delle vacanze.

In tutto il libro ricorre il tragico motivo della bella estate come felicità perduta, come « tempi beati che non tornan più ». Anche Clelia, la ferma ragazza torinese, così sicura padrona di sé, ha una sua bella estate nel *sécrét*

taire dei dolci ricordi, ed è l'unico sorriso della sua dura vita; ma quella stagione non tornerà più; e le copie che ne tenterà appariranno fredde e sfuocate; e la fortuna che ha fatto le serve sì ad assicurarle l'indipendenza, ma questo non dipender da altri, questo bastar a sé, è in fondo solitudine — ed esser soli in fondo è l'esser morti da vivi.

E nel *Diavolo sulle colline* la desolata bellezza del greppo col suo parco abbandonato, i terreni incolti alle falde, un cantuccio di moderno *comfort* nella abbandonata sontuosità della villa, è dice dentro di sé a Gabriella e a Poli uno dei giovani ospiti; « Una cosa la presenza di Gabriella mi aiutò a capire... Quell'abbandono, quella solitudine del greppo era un simbolo della vita sbagliata di lei e di Poli. Non facevano nulla per la loro collina; la collina non faceva nulla per loro. Lo spreco selvaggio di tanta terra e tanta vita non poteva dar frutto che non fosse inquietudine e futilità. Ripensano alle vigne di Mombello, al volto brusco del padre di Oreste ». Ripensate ai tempi dei padri: al nonno di Poli che faceva render la terra. Alla *Bella estate* che non torna più. Che è la luna bella e irraggiungibile; mentre qui in terra non ci sono che i falò, anzi resti dei falò, cenere, ossa calcinate, spreco, abbandono, morte.

Ultimo libro di Pavese, *La luna e i falò*; per me, il capolavoro. Letteratura della Resistenza, anche questa: ne *La bella estate* gli assenti, qui i presenti: tutti i presenti, il paese — le Langhe — e le persone — pro e contro, tutti in lizza; oramai più contro che pro. E perciò in questo libro l'epopea ha tanto felice risultato, perché la Resistenza è già un'occasione perduta, « E siamo a questo — disse Nuto — che un prete, che se suona ancora le campane lo deve ai partigiani che glielo hanno salvate, fa la difesa di quella repubblica e di due spie della repubblica. Se anche fossero stati fucilati per niente, — disse — toccava a lui far la forza ai partigiani che sono morti come mosche per salvare il paese? » è già una causa vinta e quindi un buon argomento per la insomma romantica leopardiana musa di Pavese.

Ma anche qui c'è altro che importa. Vediamo. Che cosa narra questa « storia breve »? È un ritorno, un νόστος: il ritorno di uno che crebbe in quel paese, lo lasciò poco più che ragazzo, lo lasciò per Genova, prima, poi per l'America e ci torna uomo fatto, lo lasciò fuggendo avanti al fascismo, ci torna dopo la liberazione, fece la fame; lo lasciò miserabile, ci torna ben provvisto del suo. Rivede i luoghi dove fu ragazzo, trova l'amico più anziano, l'eroe della sua infanzia, si fa narrar da lui quel che è accaduto in paese nel frattempo, racconta all'amico quel che occorre a lui lontano dal paese intanto. Ritorno, νόστος, Odisseo che rivede Itaca petrosa, la casa, il cane Argo, i cari memori, i Proci imboscati e immemori, la passione e la vendetta; poesia: poesia del νόστος, ricordi in folla si levan da ogni canto, ti vengono incontro: confronti fra allora ed oggi. Odisseo classico: l'eroe torna per fermarsi e stabilirsi: *La luna e i falò*, νόστος romantico, Ulisse, torna per non posarsi.

Ma *La luna e i falò* è il libro dei ritorni, al plurale per i lettori di Pavese. Tornan nel libro i meglio riusciti personaggi degli antecedenti libri di Pavese; il cugino dei *Mari del Sud*, il ragazzo scontroso e fantastico di *Feria d'agosto* che scappa di casa per iscoprir il mare dall'alto, i grandi che dan ragione al piccolo gli dan confidenza ne conquistano il cuore, ritornan le ragazze fini le villeggianti furtivamente viziose, ritornano soprattutto i contadini cupi e subumani di *Paesi tuoi* — la rivelazione di Pavese alla critica — che vivon faticando ma muoiono su quei paesi, colline tuffi bianchi vigne canneti macchie di cerri, torrenti in magra, un glorioso sole su tutto. Ma tutti tornano cresciuti, maturati, uniti, con un perché. Eran bestiali i contadini di *Paesi tuoi* ma d'una bestialità gratuita — irrimediabile — son stati anche questi (Valino) ma qui c'è un perché, è la miseria che li fa cattivi, è l'esosità dei padroni; e Nuto ne indica un rimedio: « il mondo è mal fatto: bisogna migliorarlo ». E neanche i ricchi, i signori, i padroni son felici: dai nonni ai padri, dai padri ai figli, *de malo in peins*, l'epistola del diavolo, ricchezze sperperate, vizi, licenziosità; e anche l'infelicità loro, il loro morir di mala morte ha insomma un perché, è una nemesi: punizione di loro colpe di classe, giustizia livellatrice del dolore.

E accanto alla cattiveria la bontà redentrice, il Cavaliere che va in malora ma non vende la villa anche per non disturbar il mezzadro truffatore. Nuto che vuol migliorare il mondo, il reduce che salva e mette all'onore del mondo lo sciancatello di Cinto: la bontà di cui Pavese, vinte le ritrosie di prima, ha già osato parlare nella bella estate (bontà onesta di Ginia, di Gabri, dei ragazzi di Clelia) e che qui pone di fatto a tema del libro.

E tornano i temi di Pavese: la campagna, la collina; s'è visto la città e la modernità che è l'America (ma l'America per il protagonista è anche la libertà); la question sociale de *Il compagno*, la Resistenza di *Casa in collina*, la donna *lacheuse*, sfuggevole di tutti i suoi libri, la fortuna fatta, la persona salda, sicura di sé, eccetera. Ma torna soprattutto il grande tema di Pavese: la bella estate, la dolce stagione irrevocabile, il paradiso perduto; la luna. Che è l'età dei padri, che è l'infanzia, la vacanza, la primissima adolescenza, la favola. Esiodo — *La luna* che è la terra promessa: l'America; il paese donde sei scappato dove aneli di tornare ma grande, ricco, glorioso; la libertà e una vita migliore abbattuto il tiranno, cacciato il nemico; la luna che è per il povero famelico cane di Valino la polenta che egli agogna.

Ci fu chi parlando della *Luna e i falò*, e già della *Bella estate*, parlò di consolazione di Pavese, di catarsi. Purtroppo no; non c'è consolazione per Pavese; il paradiso terrestre è perduto; la terra promessa è una promessa non mantenuta; e la luna è là alta in cielo diversa e identica ma è la luna, non la raggiungi mai, c'è in terra qualche cosa che le somiglia forse un po': il falò con il suo riverbero visto da lungi come pianeta posato in cima al monte; ma se ci vai che trovi? uno scheletro di casa annerita, cenere, ossa calcinate, la disperazione, il suicidio, l'esecuzione, gli orrori di questa vita quaggiù.

E l'America è un paese come qui; e al paese non ti posi, non ti radichi; e la giustizia sociale non s'avvera; e quella a cui abbaia il cane impazzito è la luna e non scende a farsi mangiare.

La luna e i falò; la morale del libro. Ma la luna e i falò sono credenze — le superstizioni se si vuole — sono, meglio, le antiche credenze che fan

tutt'uno di questo mondo civile e dell'umanità antichissima della favola; e sono l'arte di Pavese: sono la lucidità concreta terrestre di quella prosa, sono l'incanto sidereo di quella poesia, sono la magia accorata di quelle pagine. Pavese in quelle pagine abbraccia e bacia il suo mondo poetico, sorridendoci e piangendoci come reduce dalla guerra che ha una notte da parlar con la sposa. Pavese mira questo suo mondo dall'alto fra cime di monti e cielo — tra falò e luna — quasi come poeta che adocchi con Beatrice l'aiuola che ne fa tanto feroci: di qui — io credo — il sovrumano nitore di quella gemma. Ma la sua Beatrice è θάνατος: la Eutanasia, la morte quieta.

Il libro nella dedica al maestro porta scritto

Nunc dimittis me, Domine.

Questa "lezione" di Augusto Monti venne tenuta nell'anno 1951 al Centro culturale Olivetti, nei locali di quella Biblioteca aziendale, su invito di Geno Pampaloni; donde il cenno iniziale della "lezione" che lo ricorda: che viene qui riprodotta secondo il testo trascritto e cortesemente fornitoci dalla vedova dello studioso, signora Caterina Monti, che la nostra rivista vivamente ringrazia.



3 - Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Madame Aymon o La Belle Zélie* (1806)



4 - Van Gogh: *Campo di grano con i corvi* (1890)

POSIZIONI

di

Piero Polito

Il primo numero di « Posizioni » uscì a Firenze il 28 febbraio 1947. « E chiamatelo pure giornale di tendenza » annunciavano i redattori, dicendo che la loro posizione di intellettuali preferivano fosse intesa nel senso di un loro essere « utili alla società » con « esigenze d'amore... della sua contemporaneità », « essere dei semplici lavoratori come tutti gli operai e gli artigiani: fratelli nella esistenza, nel lavoro e nella umanità ». In effetti molti contributi erano ricollegabili a intenzioni marxiste, applicate spesso ai compiti della pittura, mentre in un articolo si avversava aspramente la moda borghese e occidentale dell'esistenzialismo, « una filosofia che cammina a quattro gambe »: « l'opinione di Sartre circa l'essenza dell'uomo, quasi fosse una specie di Robinson spirituale, artificiosamente strappato dal complesso delle relazioni sociali, origina delle figure patologiche ed anormali ».

Il « quindicinale di cultura » raccoglieva nomi in parte allora già noti, come quelli di un gruppo di pittori che avevano gli studi in piazza Donatello (tra cui Faraoni, Grazzini e lo scomparso Tordi dalla robustezza vagamente clownesca e dai sapidi toni di un verde bilioso nella pittura, Tordi che amava Daumier, Rouault) e poi letterati, scrittori, critici più o meno conosciuti. L'impressione, a ripercorrere oggi quelle pagine, è tutto sommato di calore, di un impeto fervoroso anche se non di rado approssimativo; tante cose vi coesistevano, magari troppe. Non tutti i collaboratori, per esempio, eccellevano formalmente nello scrivere. Un poeta si dava senza volerlo di quadrumane dichiarando: « un giorno dovrò pigliare il coraggio a quattro mani e levare il dolore ». Ma lo stesso con trasporto estendeva la socialità umana alla terra intera (« Ora io chiamo la terra compagna ») escludendone però il cielo e la luna che sapevano troppo di contemplativa poeticheria individualista e vecchio stampo: « Ora sono un compagno e non chiamo più il cielo compagno, e non chiamo più la luna compagna ». Si auspicava in vari modi una concretezza storica riconoscendo come determinante umana anche l'impegno tecnico ma condannando l'arte per l'arte e la critica per la critica: « Detta critica, oltre che ad essere nociva perché affine

a se stessa, ignora quei desideri nei quali l'artista opera, e di conseguenza è legato ai progressi della storia ».

Ricorrevano spesso, in quelle pagine, le missive patenti, come *Lettera a Cesare Zavattini* oppure (con un inspiegabile carduccianesimo nell'uso della preposizione spezzata) *Lettera a gli amici*. C'erano accenti di un sincero riferirsi ad anni vissuti insieme, e di un'intima coscienza dell'arte, in un pezzetto di Pratolini (che a quei tempi viveva ancora a Firenze, e di cui si apprezzava il delicato realismo elegiaco in *Cronaca familiare*) sul pittore Renzo Grazzini, suo amico di giovinezza: « Si aprono presto gli occhi nel nostro Quartiere di Santa Croce, ove le stanze sono buie e la gente tanto povera quanto è becera. Prendemmo gli abbigliamenti propri dell'età, ma pagammo sempre di persona. Ci sapevamo difendere a pugni ed a parole, virtù che col tempo abbiamo perdute... ».

Abitiamo ancora nelle stesse strade, Renzo, io, il Botarelli sbalzatore in metallo, D'Alessandro imbianchino, Dino Ciappi boxeur e infermiere, venti altri, e capita che ci troviamo al tavolo del Bar San Piero a rinvangare la terra dell'adolescenza ».

Infatti nel tardo pomeriggio si potevano trovare, i due artisti con altri, ai tavoli all'aperto in quel così vivace (e allora non pieno di macchine in sosta) piccolo slargo accanto al voltone di San Piero: due fisionomie chiare e buone, spiranti un certo tipo di consapevolezza ma insieme di modestia; due figure dall'atteggiamento parco e quasi un po' dimesso nella solidarietà di rione assunta a programma di vita e d'arte: « Ogni vero artista è timido, l'arte è di per sé un costante invito al pudore. Più un artista è timido, più si difenderà fingendosi scanzonato. Non conosco Maestro più trepidante del Cellini. Essenziale, nell'artista, è possedere la nozione dei propri privati sentimenti e di essi valersi come zavorra per liberare la propria immaginazione. Ogni mistificazione della coscienza si riflette nell'opera, la limita se non l'uccide; ogni compiacenza, lirica e culturale, coincide con un arresto della fantasia. Ne abbiamo, ai nostri giorni, un esempio clamoroso in De Chirico... ».

Dei pittori proprio, che scrissero su quel giornale, Faraoni era forse il più raccolto, schivo anche dal riconoscersi in quell'imperversare di problematica e di sofisticazione commentizia su « dieci centimetri di tela dipinta » che asseriva dovuta « principalmente all'aridità in cui è venuta a trovarsi la nostra natura, coinvolta in infinite beghe d'orgoglio e di interessi meschini, e all'avarizia dell'immaginazione, che, stretta dalle numerose imposizioni di una falsa intelligenza, rischia di incenerirsi completamente ». Faraoni voleva salvare una certa fedeltà di estro nei suoi rapporti naturali anche se meditati, ma per altri c'era da compiere una svolta categorica: « Dopo il chiuso dello studio, l'intimità della casa, la solitudine del paesaggio dipinto in piena aria... la pittura deve oggi ritornare a parlare un linguaggio nel quale vi siano impliciti i problemi che travagliano tutti gli esseri. ».

Dopo il lungo lavoro per eguagliare le cose, e in questo senso i pittori sono giunti ad abolire tutte le gerarchie, basta pensare al valore di un volto umano diventato per la pittura uguale a quello di una mela o di un oggetto qualsiasi, e questa può essere una spiegazione

delle innumerevoli "nature morte" dipinte in questi ultimi cinquanta o cento anni, è giunto ora il momento di riproporre alla pittura, di esprimersi attraverso un linguaggio che svolga motivi di ampio significato sociale svincolandosi dall' "atto puro" divenuto ormai sterile esercitazione, da tutto il sensibilismo che ha fatto di alcuni degli ultimi pittori, anche di grande fama, delle poco graziose signorine ».

Non solo da parte di chi usava di solito il pennello e scrivendo si affidava ad un colorito istinto socio-artigianale e cosmo-artigianale, ma anche da parte di letterati con la loro esperienza critica (e non solo sulle pagine di « Posizioni » ma in tanti dibattiti e polemiche culturali) la grande imputata di quegli anni era l'immobilizzante prospettiva dell'idealismo filosofico, che aveva creduto di tener conto del divenire chiamando la storia processo dialettico dello spirito, ma in realtà finiva per perdere, della storia, il senso concreto e originale nelle identificazioni astraenti: « la considerazione dei fatti artistici e culturali in genere da un punto di vista idealistico, come cose in sé autonome... ha portato come conseguenza » che « la storia... sarebbe la storia dei "fatti non storici", atemporalì, asociali, vivi (se vivi) per se stessi senz'altra determinazione ». Mentre « è assurdo parlare di storia di forme, storia di linguaggio, senza valutare queste forme e questo linguaggio nei loro riflessi sulla psicologia collettiva di quel particolare pubblico ch'esse servono. In funzione insomma dei lettori, e quindi della loro classe sociale ».

A questi argomenti si affiancava l'atmosfera, insieme drastica e confusa, del dopoguerra che si trascinò per tanti anni, e chi non l'ha vissuto non può supporre cosa fosse. Basti oggi rievocare appena la circostanza (a quei tempi ovvia per tutti, e quindi minimizzata) che in una città sorvegliata e gelosa come Firenze le anomale « rovine », le devastazioni edilizie prodotte dalla guerra, rimasero per tanto tempo sotto gli occhi di ognuno in attesa di una auspicata « ricostruzione ». I giovani di oggi che hanno sotto gli occhi cose lisce, nuove ed in parte superflue, cose anonime e rimpiazzabili con rapida comodità industrializzata, possono anche provare la tentazione di distruggere; per i giovani di allora, con quello spettacolo del già distrutto sempre davanti, la tentazione era semmai di ricostruire; anche se pareva ben chiaro, era un punto imprescindibile per tutti, che la ricostruzione non avrebbe dovuto ripetere gli errori di « prima », e di qui le denunce di atteggiamenti sbagliati, gli atti di accusa e perfino di autoaccusa più diversi. Sempre su « Posizioni » un altro pittore del gruppo pubblicava il *Processo a noi stessi* partendo dagli « anni di guerra, di lotte civili e fratricide, di interiorità sconvolte e ricomposte in tragiche trasformazioni individuali e collettive » più che altro per affermare che « il colore va steso con chiarezza; da qui ha inizio il processo creativo ed anche distruttivo (negativo) della pittura contemporanea: il quadro visto dentro di noi già risolto, per essere messo con pulizia sulla tela ».

Ma quel giornale ospitò anche tutt'altri consuntivi di crisi, riconducibili ad una fonte ben diversa ed esclusiva, la parola di Ferdinando Tartaglia. In quell'atmosfera che si è detto, fra il comune bisogno di una determinante rigorosa e l'indiscriminato coesistere delle più

diverse prese di posizione, il discorso dell'ex sacerdote Tartaglia (come ha illustrato in modo toccante Giulio Cattaneo nel libro *L'uomo della novità*, e anche nel più recente *Letteratura e ribellione*) era capitato, era caduto quasi roccia d'altri cieli col suo ardore impietoso, seppure estremamente accorato e denunciatorio del male esistente. Una voce raccolta da pochissimi, insieme attenti e disattenti, fidi e tralignatori. Comunque dette la stura, quella voce travasata nei pochissimi, travisata dai pochissimi (e fra l'altro appunto in certi articoli ospiti di « Posizioni ») alle respiscenze più varie. Tutto era « finito », dovevano considerarsi ormai nella sostanza esaurite, non più suscettibili di darci qualcosa di illuminante, le tradizionali attitudini umane, dall'inventare artisticamente al far critica o filosofia. Nell'aspettazione di una novità inedita, incommensurabile, i pochi (e anche impreparati a strutture portanti filosofico-teologiche) si sfogavano a « condannare la realtà vecchia ».

Anche chi scrive le presenti righe, non avendo al suo attivo nell'età giovane che pochi versi assorti, si credette in dovere di « rifiutarli » vergando una « fine della poesia » cui fu dato però (onde evitare l'eccessivo ricorso alla parola apocalittica) il titolo più mite di *Ai poeti: per un invito al silenzio*. Fu così che il « quindicinale di cultura », dopo aver pubblicato nel primo numero, dalla *Poésie ininterrompue* di Eluard, *Il lavoro del poeta*, ospitò nel numero 4-5 un articolo ben poco tenero per quel lavoro, e che anzi proprio diceva: « Una composizione di Eluard s'intitola *Poésie ininterrompue*: e veramente oggi si potrebbe scrivere all'infinito, e poesia tutt'altro che brutta, ma che nulla di nuovo può dirci. E non è più dignitoso allora non scriverne? ».

Fra gli articoli di Giulio Cattaneo su « Posizioni » ve ne furono due, *Peccato cattolico* e *Fine degli intellettuali*, con un vago accenno a precorrere, più che altro nelle intitolazioni, qualche spunto di teologia odierna nonché il libro di Zolla famoso negli anni cinquanta.

« Vi sono particolari momenti che costringono l'uomo a rifiutarsi, a sentire come profondamente inutile tutto quello che è passato in lui, ogni suo pensiero o atto, ogni sua speranza, la sua felicità modesta, la sua piccola angoscia. Quell'immagine di sé stesso così pazientemente modellata in una ricerca di coerenza, proprio per la fine di questa ridicola coerenza si frantuma... ». La crudele inesorabilità del ripudio di ogni valore preesistente e quindi compromesso era caratteristica del messaggio di Tartaglia, ma nello stesso tempo Cattaneo sentiva il bisogno di rievocare quel che aveva « rifiutato », di ribadirlo. A cadenze scelte, un po' nostalgiche e letterariamente scandite consegnava il rigore voluto ma insieme la sincerità intatta di un nodo complesso, ambivalente. Si apprendeva così (dal primo dei due articoli) che una fase significativa c'era stata per lui già prima, nel periodo della guerra: quando quella che in seguito doveva divenire l'alternativa di accettazione-rifiuto, si era configurata nativamente come solitudine-desiderio di partecipazione umana, e quest'ultimo si complicava di reiterati assaggi più o meno delusi:

« Nelle mie sere in caserma, quando la lunga noia della giornata era finita, davanti alle brande, alla luce delle lampade, la riunione dei compagni era segreta e importante.

« Tutti i temi fondamentali erano posti in discussione. Anche senza aver mai letto il manifesto eravamo per istinto comunisti: religione era al centro delle attenzioni, primo tema ».

Oppure (in Romagna, dove lui trovò rifugio, sfuggendo all'esercito tedesco, presso parenti affettuosi e anacronistici): « un giorno (la guerra era passata e gli uomini ritrovandosi dopo tanto tempo cominciavano l'un l'altro a consolarsi, lamentando rovine e morti) un giorno nella sacrestia affollata della chiesa aperta dal fuoco, sentii nella messa, nel comunicarsi, l'implorazione del consolo. In tutti, in quel loro stringersi, era l'offerta d'ogni minimo dolore, l'esigenza di sentirsene sollevati, confortati... Il parroco nella stanchezza del suo male che lo impediva in una tragica lentezza dava alle parole liturgiche la novità di un sentimento straordinario ».

C'erano già questi precisi momenti nel vecchio scritto, assai prima che, arricchiti e circostanziati ma rimasti intatti nella sostanza attraverso gli anni, ritornassero nel libro *Da inverno a inverno*, premio Selezione Campiello 1969. Come è noto, si trattava di una specie di « cronica » dei fatti occorsi all'autore nell'anno cruciale della guerra, il '44; ma non era esatto considerarla epigonismo della letteratura della Resistenza (la quale aveva avuto un diverso intento civico, politico e popolare).

Quel libro rispecchiava invece in un modo raccolto, sotto l'apparenza dimessa e magari scanzonata, la lontana antitesi di solitudine e partecipazione in un'esistenza giovane ma non semplice, a cui era toccato in sorte per giunta di affacciarsi alla consapevolezza in un orizzonte esterno così sconvolto e in crisi (del resto anche *Un'estate, un inverno*, racconto televisivo a puntate di altri autori, che era ambientato su per giù nel medesimo periodo, e fu trasmesso, nel 1971, s'incentrava sulle vicende di un unico personaggio e pur mantenendo, anzi accentuando, l'impegno sociale, doveva ricorrere ad altri ingredienti, in quel caso di sapore picaresco).

Il secondo degli articoli di Cattaneo su « Posizioni » mostrava un'altra ambivalenza: quella di fiducia-sfiducia nel lavoro del critico letterario e dell'intellettuale in genere, con un certo attaccamento affettivo, sotto sotto, per la figura del critico più anziano e ligio ai suoi studi soddisfatti, che adombrava De Robertis: « una volta ho avuto anch'io la speranza di assomigliare un giorno a certi uomini che hanno gusto d'arte senza mai produrne, che hanno consumato gli anni della loro vita paziente sulle testimonianze letterarie delle generazioni non più vive. Questi uomini, nonostante tutti i loro provvisori dolori devono essere stati quasi sempre terribilmente felici; attivi, veniva loro una soddisfazione profonda, ai più giovani additavano l'ideale dell'onestà nel lavoro, della fatica paziente che segue le intuizioni rapide, della lettura assidua che riempie la vita. Ma essi hanno già esaurito una certa possibilità di operare ».

È noto che Cattaneo ha poi svolto negli anni una concreta e fedele attività di studioso delle nostre lettere, ma per quel suo vecchio scritto i riscontri, non generici, vanno, oltre

che a *L'uomo della novità*, al più recente libro *Letteratura e ribellione*, in cui si getta uno sguardo conciso ma fitto di motivi alla vita culturale e letteraria italiana (nonché sullo sfondo a fenomeni di costume pubblico) degli ultimi venticinque anni, concludendo in modo spoglio per una sostanziale reciproca estraneità dei due termini, ribellione e letteratura. Si direbbe che in un proponimento, ancora maggiore del solito, di non fare arte dichiarata, di limitarsi a un'esposizione in termini intellettivi stringati e secchi, l'autore riconfermi senza volere in queste pagine, come per una negletta controprova, le sue disposizioni a un diverso risalto. Si hanno, è vero (anche se non è questa una storia trattatistica e neppure ideologico-polemica) le precisazioni incisive, inducenti chi legge a valutare da un punto di vista non banale e scontato:

«Ma Pavese portava soprattutto nei suoi libri una delle fondamentali scoperte della grande letteratura del Novecento: l'importanza vitale dei fatti minimi, apparentemente senza significato che il narratore ottocentesco evitava con cura nella scelta di episodi rilevanti, rigidamente concatenati in una chiusa economia di solido romanzo.

«Resisteva tenacemente in quel tempo la poetica della memoria nella quale era immediatamente inserita *Cronaca familiare* di Pratolini... così fu per anni finché un noto strutturalista francese ha assicurato che proprio in Proust il tempo perduto non è il "passato", ma "il tempo allo stato puro", cioè "per la fusione di un istante presente e di un istante passato", il contrario del tempo che passa: *l'extratemporale, l'eternità*. Con tanti saluti alla poetica della memoria».

È caratteristica di Cattaneo la tendenza a non mediare o conciliare ma a porre dei punti fermi, distintivi e irreversibili, come appare anche dalla registrazione delle differenze tra i «ventenni del '45» e i giovani contestatori di oggi: «Non esisteva, per i ventenni del '45, un vero e proprio contrasto di generazioni. Era anzi sentita l'esigenza di essere guidati da buoni maestri».

«Sembra che oggi si legga molto meno di un tempo e ci si domanda se il libro, nella sua inclinazione a bruciarsi con la rapidità delle canzoni, stia veramente per finire come il principale veicolo del sapere. Può darsi, secondo una osservazione di Genette, che noi stiamo vivendo semplicemente gli ultimi giorni del libro. Per gli studenti degli anni quaranta il libro invece rappresentava quasi tutto, la stessa vita aveva una importanza libresco. La loro insoddisfazione era sostanzialmente una insoddisfazione culturale e dalla cultura nasceva anche l'interesse politico e la spinta alla lotta politica. Ora i termini sono invertiti e ha solo origine politica una battaglia che può assumere anche pretesti culturali. Certamente è nei giovani di oggi uno slancio anonimo che mancava a quelli di venticinque anni fa. C'è in molti la volontà di fare qualcosa al servizio degli altri: il desiderio di un lavoro oscuro, anche manuale, come quello che ha animato i ragazzi accorsi a Firenze e a Genova dopo le alluvioni».

Ma d'altra parte certi rilievi concettuali recano, specie quando a sostanziarli è il para-

dosso, una vitalità diversa di umore e d'arte, funzionano un po' come gli attori di un balletto grottesco o i protagonisti di una commedia ironica, che spesso, nell'ambiente della nostra cultura, è quella delle mode intellettuali, del reiterato aggiornarsi a valori e nomi (magari circolanti all'estero ma da noi prima trascurati o avversati, come Brecht o la psicoanalisi) che vengono comunque a un certo punto « scoperti » ed allora diventano parola d'ordine, subentra l'intesa di proclamarli o parlarne in ogni occasione, quasi volendo riparare alla « negligenza » precedente con un eccesso di sfoggio e di saputezza.

Sul modello di Auerbach orge di « realismo creaturale », applicato al *Chronicon Novaliciense*, all'Indovinello veronese o alla *Commedia* di Dante. Ma il realismo creaturale aveva in Auerbach un significato preciso e circoscritto: implicava il concetto della sofferenza e della caducità, si riferiva a « quando era fortissima la svalutazione della vita terrena e dominava il sentimento dell'inutilità dell'affannarsi umano... A quanto afferma Auerbach, Dante con la sua fiducia nell'attività secolare e politica degli uomini singoli e della società, « eticamente rilevante e decisiva per la salvezza eterna », era proprio agli antipodi del « realismo creaturale ».

Intanto, di fronte alla « fase dell'industrializzazione totale », gli scrittori italiani si affrettavano a prendere posizione... Maturavano i frutti mostruosi della contaminazione fra linguaggio industrializzato e critica letteraria, caratteristici dell'intellettuale « legato alla produzione » così degnamente ritratto in queste parole di Ottieri: « Fantasticare, nel cuore dell'inverno, una fuga, una evasione a Capo Palinuro. E i metallurgici? ».

Effetti grotteschi che possono celare rabbia o tenerezza, con una tendenza al recitativo da eletto palcoscenico, sono caratteristici dell'immaginazione e della scrittura di Cattaneo come mostrava in un modo meno criptico il libro precedente, *Le rughe di Firenze*, in cui il recitativo si stemperava in arie di un sostenuto e schivo patetico (fra l'altro sul tema-emblema della passione per i cantanti lirici, inculcata a lui bambino da suo padre). Ma il cardine di *Letteratura e ribellione* è piuttosto (come per *L'uomo della novità* se anche in un modo meno appariscente) la straordinaria figura e parola di Tartaglia, il suo influsso.

« Bisognerà... andare a una civiltà metabanauca e metatecnica » Tartaglia diceva, ma la civiltà è divenuta sempre più lavorativa, tecnologica, materiale.

« La stessa unità mondiale — quel traguardo lottato da millenni, quel luogo in cui raccontavano l'uomo avrebbe trovato finalmente erba per sdraiarsi e sonno e flauto sempiterni; la stessa unità mondiale, qualora ottenuta con mezzi attualmente a disposizione, non sarebbe stata che un giro avaro di cose sigillate, tutte volte in un senso (uni-versae) o in nessun senso, la chiusura pessima, il sole corto e arrogante intorno al quale si strazia la ruota dei vermi bruciati e ciechi ».

Tartaglia puntava sempre all'incommensurabile, al superamento, a ridurre a pretta saldatura le ripetizioni e le strumentazioni, voleva che ogni cosa divenisse altro da sé, mentre oggi si desidera un'identità prolissa e ribadita perfino nel ribellismo. In un certo senso le

cose sono andate proprio all'opposto di come avrebbe voluto lui ma questo è assolutamente comprensibile per Tartaglia in sede logica e, verrebbe quasi da dire, teologica di una teologia negativa, sconcertante. Lui non è mai stato tenero per le convalide storicizzanti della realtà, che derivano in definitiva dall'idealismo filosofico laico. Per lui il reale mondano non è detto che sia razionale, può anche, purtroppo, non salvarsi dall'assurdo; lui ha sempre ritenuto che la confusione di essere e dover essere (quel volere ad ogni costo reperire nell'esistenza delle cose che ci circondano una prova, una giustificazione del loro diritto ad esistere) sia come un segno tremendo e nefasto, una delle principali radici di errore dell'atteggiamento contemporaneo. In *Letteratura e ribellione* si ha di questo un'avvisaglia di fondo, non formulata ma implicita e suggestiva, che determina il rapporto (sotterraneo in prevalenza) fra la prima parte (*Dopoguerra*) quando il discorso di Tartaglia era ancora in atto, e le altre due parti (*Anni cinquanta*, *Anni sessanta*) quando Tartaglia non è più di scena e se ne sente l'oscura mancanza dietro quelle « orge » sempre crescenti di « posizioni » intellettuali e culturali di un mondo che non si può dire ancora, malgrado il suo polemico accanimento, malgrado la circolazione sempre più vasta delle idee, il migliore dei mondi possibili.

UNO SGUARDO DALLA PERIFERIA INTERVISTA CON ANDREA ZANZOTTO

a cura di Pier Francesco Listri

e l'inedito: «Qualcuno c'era», da «L'Approdo» n. 1206 dell'8 maggio 1972

LISTRI — *Fra i pochi poeti contemporanei che ci hanno insegnato a non eludere l'oscurità dell'essenziale, ma a discendervi armati di ragioni profonde e con la volontà d'interpretarlo e di ridirlo fra gli uomini c'è senza dubbio Andrea Zanzotto, nato nel 1921, trevigiano, autore di pochi libri come, 1951 *Dietro il Paesaggio*, 1957 *Vocativo*, 1962 *IX Ecloghe*, 1968 certo il libro suo più significativo *La Beltà e ora, fra poco, di un altro libro, o almeno un'altra serie di componimenti poetici dal probabile titolo Pasque o La Pasqua a Pieve di Soligo*. Per questo nuovo intervento di Zanzotto nella nostra poesia ma anche e soprattutto per la fondamentale ed emblematica importanza della sua testimonianza di uomo di cultura e poeta, oggi abbiamo invitato negli studi dell'«Approdo» Andrea Zanzotto a parlare di sé e della sua poesia. Zanzotto, da sempre, si può dire, lei vive a Pieve di Soligo, nelle sue colline venete, quasi in esilio. Che senso ha questo suo esilio di uomo periferico nella cultura rapinosa d'oggi, che senso non tanto personale, ma direi poetico e letterario?*

ZANZOTTO — Mi ricollegherei a un'espressione di Montale a questo proposito: «Solo gli isolati comunicano». Vi si rivela qualche cosa di enigmatico e ovvio a un tempo, che è in rapporto con la natura contraddittoria dell'atto poetico, originato da un estremo sentimento dell'irripetibilità, dell'unicità proprie all'individuale, ma anche da un prepotente senso della necessità di partecipare ad altri questa «unicità» e di ricevere quella altrui. Per quanto mi riguarda, devo ammettere che nella mia tendenza all'isolamento c'è un sottinteso negativo, che corrisponde a una forma di dimissione, tutt'altro che convinta.

Nello stesso tempo, tuttavia, c'è una volontà di resistere, quasi di aggrapparsi ad un

relitto privilegiato in un mondo che per tanti aspetti appare come un insieme di relitti. È difficile oggi intravedere una continuità, cogliere una trama reale che sostenga a tutti i livelli, inserirsi in un tessuto che risulti vitale davvero globalmente. Anche se per questo non vengono meno le intimazioni etico-politiche. È giustificabile dunque, e forse inevitabile, una qualche forma di regressione, il puntare non direi neanche sulla vera infanzia, ma su certe immagini-entità (per me soprattutto immagini di paesi, all'inizio) in cui la stessa infanzia si è strutturata, rifarsi al « nido naturale ». Ed è inevitabile, se non altro come tic, come riflesso condizionato, ricercare una « parola » che sta dietro immagini e infanzie, e che sarebbe l'unica possibile, quella che erompe dal nulla, ad attestare qualche cosa e sé stessa. Ma il discorso sull'infanzia è stato anche troppo lungo, protratto fino all'assurdo. Tutta la poesia del '900 gravita intorno all'infanzia più o meno mitizzata, verificata, riconosciuta. Questa infanzia minimale, che sfuma nella intrauterinità, non ha connotazioni positive, tutto sommato. Forse non è niente e in ogni caso v'è in essa qualcosa di ambiguo e di terrificante-atterrito. Eppure è pressoché tutto ciò che abbiamo; resta una delle rare « fonti di radiazioni »: ferma, lontana, pericolosa, bloccata; resta uno dei pochi riferimenti probabili: non sappiamo se e quanto valido.

LISTRI — *Ecco, Zanzotto, la sua risposta, direi la sua confessione è estremamente esauriente. Che senso ha e che ruolo ha la natura in questa sua realtà di strumento, di grimaldello con cui difendersi da qualcosa e proporre qualche cosa d'altro. E la sua risposta nell'insieme pone anche un altro interrogativo. Ci sono dei suoi versi che dicono « non saremo potenti, non lodati, — accosteremo i capelli e le fronti a vivere — foglie, nuvole, nevi ». Quindi siamo già, mi pare, mani e piedi nel discorso della possibile fine della poesia.*

ZANZOTTO — Il mio sguardo di periferico è stato sempre fisso alle città, ai « centri », e io non ho mai creduto del tutto nella natura, anche se l'ho sempre amata; nel rapporto natura-cultura ho costantemente sentito sia la bipolarità sia la continuità. Così, oggi, di fronte al sadico scempio che si sta facendo della natura, non so se esso sia da imputare del tutto a un tipo di cultura (che pure è aberrante in piena evidenza) o a un male segreto della natura stessa, tale da aver permesso che da lei avesse origine « questo » uomo. Io credo di essermi più volte accorto, e poi dimenticato, che è soltanto la luce del Narciso iniziale quella che dà ai vari nidi-ambienti naturali la loro bellezza, cui comunque non si può, e non si deve, sottrarsi. Per ciascuno, e non solo per coloro che scrivono versi, quel Narciso infante ha coinvolto nella sua forza costruttrice (di un « primo stadio » necessario della salute-salvezza) i vari « nidi », i « paesi natali ». Per questo moltissimi (si pensi agli emigranti) tornano nella vecchiaia al loro « paese natale », specie se è villaggio immerso nella « natura » piuttosto che città: nel paese natale non si muore mai, la morte non è « quella », nel paese natale si nasce soltanto,

si continua a nascere, come la natura che dissimula, o brucia, il suo continuo morire nel fatto stesso della continuità, del nascere appunto. La natura è quella che Leopardi fa dialogare con l'Islandese, è « la » sfinge, « di volto mezzo tra bello e terribile »; e questo dialogo improbabile-necessario, dialogo di madre con il proprio feto mai destinato davvero a uscire dall'alvo, è forse la cultura. Dialogo in cui silenzi e malinteso fanno sempre da risvolto a parole e comprensione. In questo spazio viene a collocarsi anche la storia e l'interpretazione della storia che cerca sé stessa.

Dicevo in quel componimento (che è una delle *IX Ecloghe*) « non saremo potenti ». E questo senso di impotenza che comporta anche un certo modo di dimissione accidia, una privazione della capacità di interferire nella realtà storica, io l'ho sempre sentito come una manchevolezza, una colpa, anche se in quel contesto la mia frase presentava soprattutto un rifiuto della potenza-violenza, e poi, con scoperta ironia, delle varie forme più o meno grottesche di « potenza » care a chi dimentica di essere destinato ad un giorno « breve come un dito », a scoppiare a breve scadenza. Di tali sensi di colpa sono pieni molti libri di questi anni: inutile ritornarvi. Tanto, la storia che si fa coinvolge tutti, e trafigge, né consente rifugi, e giustamente, nella stessa misura in cui non deve esserci rifugio dall'imperativo etico-politico. Ma io ero anche paralizzato dalla sensazione che qualsiasi tipo di programma imperniato sulla sola storicità (o meglio sugli « storicismi » come noi li abbiamo ricevuti da una recente tradizione) non fosse sufficiente a fondare una radicale innovazione « salvifica ». Nel contempo le negazioni della storia da angosciose tendevano a farsi neutre, glaciali, e fin gli ultimi segni di « umano » riconoscibile secondo i vecchi schemi venivano cancellati... Per qualcuno degli individui traumatizzati e al margine che scrivevano versi resistevano dunque gli orizzonti vagamente positivi di una natura incerta tra l'essere madre e matrigna (e comunque sempre più offesa dai meccanismi acefali di una società umana protesa al consumo-autoconsumo), restava una cultura, in « disagio » sempre crescente, eppure in furioso fervore. Oscuri fondi della natura e irrompenti proliferazioni della cultura apparivano come elementi agganciati in un contatto precario e insieme predestinato, o in situazioni di frizione, anzi di esplosione antinomica, in cui tendevano a disfarsi e natura e cultura. Eppure dietro tale distruzione, che obbligava a riconoscersi convenzionali e inautentici minuto per minuto, a ogni parola pronunciata, perdurava il puntare a qualcosa di diverso, perdurava il paradosso-di, il conato-a, il gesto-per. Quegli individui che, scrivendo versi, non potevano non sentirsi fantasmi, erano confortati da una serie di fiammeggianti presenze (ma ricevute spesso come fossero state poco più di fantasmi): Freud e filiazioni, Marx, elementi della tradizione cristiana-umanistica, l'energia travolgente del cosiddetto terzo mondo, e poi, perché no?, le seduzioni del supermarket scientifico-tecnologico e le lussureggianti speculazioni delle nuove scienze umane, specie quelle sulla lingua, sul verbo-Verbo.

Tutto questo alludeva a impensate e sorprendenti sintesi di là da venire, oltre ogni eclettismo e ogni miope settarismo: mere ipotesi in filigrana, conforti, precisamente, che potevano valere almeno per un attimo, almeno come incentivi alla sopravvivenza fisica. E per la poesia, a questo punto, il già vecchio discorso sulla sua incombente fine, o non-inerenza, o convenzionalità coatta, più che mai si rivelava come la sua forse unica possibilità di sopravvivenza, « fisica ».

LISTRI — *Quindi, quando si parla di una sua partenza dall'interno dell'ermetismo e di un rinnovamento suo del linguaggio, pure di formazione ermetica, credo che si dica una cosa che lei stesso in questo momento confermava. E quando anche lei diceva di questa frizione e di questa specie di scandalo che coinvolge insieme la natura e la cultura, cioè la natura e la storia, e del disagio dinamico, dialettico che ne deriva, mi pare che tutto questo si rispecchi nelle vittoriose conquiste del suo linguaggio che è il punto più complesso, uno dei punti più complessi e più propri della sua poesia. È stato detto che il suo è un polistilismo vissuto e motivato, che ci sono tuttavia nelle sue poesie delle strutture di grande spessore, con qualità che fanno impallidire quelle di certa frenetica avanguardia, ma con un procedere molto cauto e responsabile, dove ogni elemento ha precise e proprie motivazioni.*

ZANZOTTO — Sì, nell'area ermetica ho trovato le mie prime possibilità di movimento, ma credo di aver composto fin dalle origini a un dato relativamente realistico o meglio paleo-naturalistico certe tensioni che erano proprie dell'ermetismo. Ne risultava allora una poesia che inclinava all'« ut pictura », nella quale alcune sicurezze, o paleo-sicurezze, di tipo realistico (ma fondate su un particolare sentimento dell'eros e dello « psichismo ») si bilanciavano e integravano con un orizzonte di sicurezze presunte come non-realistiche, e viceversa. Ciò avveniva con la coscienza della precarietà sempre più marcata di tale operazione. Ora, il mio linguaggio ha avuto un'evoluzione che rispecchia da vicino i diversi modi del contrasto fra un « ricordo », e forse fra un'« attesa », aventi per oggetto un linguaggio « altro », « superno » (di ascendenza ermetica) e il rifiuto di una metafisica della parola (verbo contro Verbo, caso vocativo contro invocazione). Si deve poi aggiungere una mia situazione di instabilità (ansia) linguistica. Per me tutte le grandi lingue sono, in qualche modo, morte: perché io ho quasi sempre parlato e parlo il dialetto. Io sono veramente cresciuto nel dialetto, ma, per certi aspetti, rimuovendolo, e mettendo invece davanti agli occhi, riservando alla zona illuminata, alla coscienza, la « lingua » (in prevalenza letture). Io ho scritto pochissimo in dialetto, l'ho soltanto lasciato filtrare sù, in qualche componimento; anche se da tempo sto lavorando a un'ecloga in solighese sulla fine del solighese. Il dialetto del mio luogo di nascita, piuttosto arcaico, ricco di parole ormai in obsolescenza anche rispetto alla koinè veneta, con molte tronche in consonante, con una tendenza al « risparmio » e alla rottura, è notevolmente lontano dalla lingua, soprattutto nel canto del parlato. Si tratta di una situazione che va rapidamente modifichando.

dosi, come dovunque, investita soprattutto a livello del lessico, ma anche in altri aspetti: ad esempio la nobile consonante « th » viene corretta in « z » o in « s » da quella parte della popolazione che si crede più evoluta, perché la « th » è sentita come « contadina ». Pure parlando sempre questo dialetto, anche oggi, ho avuto fin dalla prima infanzia un contatto immediato con il toscano letterario attraverso quella certa cultura di origine popolare-illustre che ha un esempio nella diffusione di massa dei grandi poemi del '500 verificatasi nei secoli scorsi. Tasso e Ariosto venivano ripetuti a memoria nei « filò » (veglie contadine durante l'inverno) fino all'anteguerra. Esistevano inoltre per me altre presenze linguistiche importanti: prima fra tutte un francese casalingo, quello dei nostri emigranti, come fu mio padre (per sfuggire alle persecuzioni fasciste e per necessità economiche) e sono stato più tardi anch'io. In più il latinetto di varia provenienza, specie quello ecclesiastico rimodellato dalla meravigliosa e produttiva ignoranza delle donnette, che rispondevano con celesti invenzioni alla violenza abietta di chi le condizionava a parlare senza capire. Per me brillarono anche frammenti di tedesco minimo, grazie alla nonna che era stata cameriera a Vienna (e che mi ripeteva *Erminia tra i pastori*), e di latino maccheronico, grazie a una mia zia, impiegata presso un notaio, simpaticamente ubriacona per le libagioni cui la costringevano i suoi campestri amici per conto dei quali scriveva petizioni e lettere. La mia situazione è ben altro che eccezionale, e nell'insieme, rispecchia quella di buona parte degli italiani d'oggi (tre quinti?), in travaglio fra lingua e dialetto, mentre la stessa lingua è investita sempre più dagli idiomi destinati a divenire planetari, o almeno dai loro cascami televisivi o rotocalchistici. Comunque io mi sento sempre più privo di lingua, costretto in questo campo a una forma di scuorante *bricolage*.

LISTRI — *Tutto quello che lei dice, al di là della estrema importanza culturale per ricostruire la sua storia, è in assoluto nella storia dei tentativi della poesia nostra di questo periodo, e mi suggerisce una domanda se vuole più originaria, forse più brutale o anche banale. In fondo dimissionario, nel senso che lei stesso ha detto, dalla storia, troppo consapevole per lasciarsi sedurre dalle risposte della cultura corrente, così irrevocabilmente disponibile verso una qualità ancestrale e materiale della realtà stessa, e così disposto ad ascoltare qualcosa di assoluto, vocazioni più assolute. Nonostante tutto questo, Zanzotto poeta non riesce a esprimersi criticamente e anche poeticamente se non all'interno sempre di uno strenuo discorso culturale, cioè tutte le sue operazioni sono squisitamente culturali. È questa una posizione di privilegio o è una posizione drammatica? E lo è, in questo secondo caso, in senso personale o nel senso dell'epoca e della storia di chi fa poesia? Non so se la domanda ha un senso.*

ZANZOTTO — Sì, ha un senso, e preoccupante, dato che ci si trova nella necessità di porsi continuamente questa domanda. Mai come in questi anni la cultura è apparsa neces-

saria, avendo presentato acquisizioni fondamentali in ogni campo: fatto irreversibile di cui tutti sono obbligati a tenere conto. Eppure mai come oggi ha assunto aspetti contraddittori, o ambigui, come se la inquinasse qualche cosa di spurio, di inutile, di fermentante a vuoto. Siamo di fronte a mille proposte che si annichilano una dietro l'altra, la Moda e la Morte giocano con esse e ne resta un accumulo che sembra più di detriti che di beni. In un mio racconto di molti anni fa avevo immaginato qualche cosa che poteva apparire simile alla borgesiana biblioteca di Babele: un intero pianeta sopraffatto dalla quantità di libri che erano stati scritti e traboccavano dalle biblioteche e dalle case, a testimoniare milioni di anni di cultura nella sua non usabilità (inutilità), proprio perché l'enorme massa di materiale atterrava ricordando ossessivamente la brevità del tempo di lettura a disposizione. L'immane superfetazione veniva a documentare la contraddittorietà e l'assurdo del memorizzare, partecipe delle antinomie tipiche dell'accumulo; finiva per apparire come un'aggressione di tutti verso tutti, nella stessa misura in cui tutti fossero stati messi in grado di scrivere un libro, non fosse altro un diario. In fondo risulterebbe la stessa situazione se anziché di una colluvie di stampati si trattasse di microfilm, o se tutto fosse immagazzinato nella memoria di un computer, anche se forse il terrore ne risulterebbe ridotto, in un primo tempo. Per questi motivi tante persone, come il sottoscritto, frequentano le biblioteche soltanto con gran pena, e preferiscono stare tra i loro pochi libri, che formano un nido di amicizie e di illusioni. In realtà si ha l'impressione che l'uomo senta ogni sua piccola acquisizione di conoscenza-scienza come euforizzante solo perché rientra in un inconfessato (rimosso) progetto di onniscienza, egli cioè finisce per valutare le sue nuove nozioncine come aumento del proprio tasso di onniscienza, come un passo verso una forma di apoteosi. Comunque, nella selva delle voci dell'oggi che possono apparire o sono vacue e sostituibili, esistono anche le molte voci perdendo le quali mettiamo in grave rischio gli altri e noi stessi. Quindi, più si produce dal punto di vista culturale, più sentiamo la gravità del rischio che corriamo non informandoci e la difficoltà dell'attingere l'informazione veramente valida. Credo che in ognuno venga a crearsi una nevrosi da avidità culturale, che perdura anche in coloro che, avendo superato i ventun anni, hanno già abbondantemente perduto l'illusione di « farsi una cultura » e, al massimo, sognano di essere Arbasino.

Questa nevrosi sarà, volendo darle un senso, un dramma di più a condizionare l'atto poetico...

LISTRIS — *In definitiva è vero che la sua poesia tiene conto di ogni suggestione culturale eppure tutte le supera e le sconfigge con una qualità che è diversa nei risultati dalla qualità stancamente persuasiva o banalmente esclamatoria della cultura. Quindi le chiedo se (lasciando stare ogni forma di*

metafisica letteraria) tuttavia può toccare alla poesia, nei confronti di questa che abbiamo chiamato cultura, la funzione di ratificare qualche ragione più profonda con strumenti e con armi diverse da quelle della cultura di cui pure s'impossessa.

ZANZOTTO — La poesia persiste e testimonia per la ratificazione di tutto in nome di un eros, di una « sola parola », di un « segreto » — o di un vuoto, di un silenzio, di una faglia primigeni. Da quell'oscurità (inconscio? pascaliano *je-ne-sais-quoi?* « lingua » da cui l'uomo è parlato?) fino alla presenza del « testo », diversamente oscuro anch'esso, perché chiuso a sua volta in un'a-umana lontananza, puro accadimento anche quando irresistibilmente scintilla in una sua sempre rinnovata, sfuggente chiarezza, con sempre ricrescenti possibilità di dare. E ciò avviene lungo il percorso di una particolare linea traumatica, sia nel senso del dolore sia in quello della « gioia ammirativa », avviene in un fuoco di emozionalità « diversa », che è connessa a un'individuale situazione storico-psicologica ed insieme la supera in una tensione a produrre, a condurre-per, a offrire, a rompere l'anello del luogo egoico in cui il trauma si origina. Ne resta aperto il luogo in cui è possibile un sia pur momentaneo e parziale ritrovarsi in comune per più di un io, in presenza del « testo », che pure non è mai « qui », ma nella sua immobile fuga in avanti.

Il modo con cui la poesia riceve gli stimoli della cultura non si differenzia dunque da quello con cui essa riceve gli stimoli della vita quotidiana — un albero o un libro, un bel volto o un pensiero, una ustione o una carezza, immediate, o mediate dalle parole dai suoni dai colori dell'opera artistica di altri uomini. A ognuno il suo dio e il suo rischio. E ciò sempre in un giro di emozionalità, di eros irrequieto, non mai saziato, insonne anche quando sta nelle vicinanze della calma, del sonno, e poi della noia, del niente. Ma tutti questi discorsi valgono ben poco, forse non sfiorano nemmeno i veri problemi.

LISTRI — *Ebbene, allora diamo di nuovo la parola alla poesia. Leggo in un suo componimento inedito, che però presto sarà a disposizione di tutti i lettori, alcune espressioni significative:*

.....
sento il cecchino alle spalle già prendermi, prenderti di mira.

*Sei tu che vuoi spararmi, son io che sparo a te?
Siamo appostati dietro a tutto di tutto, e alla mercé*

*di tutto; in lingua in verbo ci constatiamo, incarnati
inchiostrati incastrati squartati dai quattro lati,*

.....

ZANZOTTO — Questo componimento recente è intitolato *La Pasqua a Pieve di Soligo* (il paese dove abito), e vuole essere anche un omaggio a Blaise Cendrars che ha scritto il poe-

metto bellissimo *Les Pâques à New York*. È un tentativo di anamnesi e una specie di bilancio che tuttavia resta in sospeso. La Pasqua a Pieve di Soligo è anche la Pasqua in qualsiasi luogo o in nessun luogo, Pasqua con tutte le sue implicazioni, le sue ascendenze mitiche, i suoi sottofondi di speranza oggi negati, perché credo che nulla sia più lontano dall'uomo attuale che il sentimento di una primavera, per di più accesa dallo splendore del *resurrexit*. Comunque tutti questi stimoli, queste presenze umane simboliche storiche, e storiche perfino in quanto legate a una « storia della metafisica » (per Borges c'è anche la storia dell'eternità), possono contare ancora oggi e in ogni caso ci stanno davanti. Non possiamo non sentire queste presenze, in una particolare, difficile forma di adesione. E certo il « *resurrexit* » vale, almeno in penombra, come allusione alla riscossa di tutti gli oppressi, i vampirizzati, i mangiati vivi; anche se gli stessi oppressori, che si credono in trono, sono invece in brago, sono cancerosi e miseri. Il « *resurrexit* » ci parla ancora di un sogno di « terapia universale », ci ricorda, almeno, che in questa « storia idiota di vampiri », di crimini, di vanità furente, in cui siamo tutti più o meno coinvolti, forse esiste una felice smagliatura.

LISTRI — *A conclusione di quest'incontro, io le chiederei, anche come lezione critica e indicazione per gli ascoltatori, di leggerci per intero un suo componimento inedito.*

ZANZOTTO —

QUALCUNO C'ERA

*Come una sera giungemmo
tra nubi ed erbe un po' sfollate fuori
la lei e due bamboli e belle ombre animose...
Fermento di legna odore in più
e quell'io-ero esclusivamente fisico
e stavo nel poverissimo luglio:
 indenne, lui luglio, da me e dai miei
io non indenne, essi tutti (ben presto) coniglietti.
Perché c'era: ben chiusa ben piccola
ben persa, la stalletta. E sognata da un parco sogno
dallo sguardo non entusiasta — le erbe
alte fino ai davançali —*



5 - Nicolas De Staël: *Bateaux* (1955)



6 - Nicolas De Staël: *Agrigente* (1953)

DA « IO E... »

un programma TV di Anna Zanoli, regia di Luciano Emmer

I. - **CESARE ZAVATTINI e il « Campo di grano coi corvi » di Van Gogh**

(andato in onda il 2 marzo 1972 alle ore 21,15 sul Secondo Canale)

Sono proprio questi i campi di « Auverse sur Oise », un paese vicino Parigi, una trentina di chilometri, quei campi che Vincent Van Gogh ha dipinto tante volte negli ultimi due mesi della sua vita, è qua che una domenica d'estate del 1890 Van Gogh verso sera si è tirato un colpo di rivoltella. Allora Van Gogh era un pittore sconosciuto e poco amato, solo il fratello Theo gli voleva bene e lo aiutava. Si sa che Van Gogh si è sparato vicino ad un albero. A me sembra che sia questo, mi sembra proprio questo: Van Gogh non è morto subito, così ferito si è incamminato verso il paese che da qui dista poche centinaia di metri; ha rasentato la chiesa che aveva dipinto e disegnato, lungo la strada è caduto tre volte e nessuno se ne è accorto; o chi se ne è accorto lo credeva ubriaco. Sempre barcollante, si è trovato di fronte il municipio, la famosa Mairie dei suoi quadri, poi subito il suo alberghetto. L'oste lo ha visto passare senza accorgersi di niente. Van Gogh ha attraversato la sala del biliardo, ha infilato la stretta scala, è arrivato al secondo piano, nel suo abbaino.

Lo aveva scelto lui perché costava molto poco. Qui si è disteso sul letto e due giorni dopo è morto. Aveva trentasette anni, era nato a Zunderdt in Olanda. La stanza era piena di quadri, suoi quadri, che allora nessuno voleva comprare e che adesso costano centinaia di milioni l'uno e sono nei musei di tutto il mondo.

Siamo venuti apposta nel museo Stedelejk, di Amsterdam per vedere uno di questi quadri. Eccolo, è questo: « Campo di grano coi corvi ». Molti dicono che non è neanche il più bello, ma ha una qualità, un contenuto, una storia che è unica, perché è il quadro che lui ha dipinto prima di morire, prima di spararsi. Ora, sai, che sia bello o non bello: è qualche cosa che non si propone neanche direi, non si propone, cioè anche in questo quadro c'è il rigore degli altri quadri. Sai, quando lui dice: « le pennellate devono corrispondere come le

parole », anche qui se le vai a guardare proprio ad una ad una non c'è un'esaltazione gratuita, in nessun punto, c'è invece veramente la costruzione interiore: si è, come ha sempre fatto, espresso, e ha vissuto « contemporaneamente » anche nell'ultimo quadro. Naturalmente c'è anche, perché i corvi bastano loro a darlo, un senso funebre che poi poco dopo lui ha espresso anche con la voce, con la parola quando al fratello, che l'è venuto a trovare nella cameretta, dove stava proprio morendo, ha detto: « la miseria non è mai finita ». Però quest'uomo nello stesso tempo diceva che la vita era bella e che bisognava trovare qualche cosa (mi ricordo che in una lettera diceva proprio: « d'indefinibile » perché non riusciva a definirlo, ma lo sentiva), qualche cosa che desse coraggio all'uomo, qualche cosa che sostituisse i valori cristiani che secondo lui erano esauriti.

Quest'uomo soffriva di morbose crisi di malinconia nelle quali diventava aggressivo con gli altri e soprattutto verso se stesso. Da giovane avrebbe voluto fare l'evangelizzatore come suo padre, l'oratore di Dio, ma era un cattivo parlatore. Poi ha trovato anche nella pittura qualche cosa d'infinito e se n'è servito sempre con l'idea, la sete direi, di rendere visibile a tutti « la verità interiore ». Sono parole sue che troviamo nella lettera al fratello Theo. A rileggere queste lettere, ad un secolo quasi di distanza, ce le sentiamo addosso come indirizzate a noi, e si capisce in ogni pagina che provengono da un uomo che poteva dire di sé in certi momenti: « Sono sconvolto dall'entusiasmo e dalla febbre profetica come un oracolo greco ».

Tornando nella sua stanza di Auverse sur Oise, ricordiamo un'altra frase della sua lettera: « nella vita di un artista la morte non è quello che c'è di più difficile ». La sua stanza è rimasta quasi come allora. Io credo che di vero proprio ci sono, guarda: i muri, è vero, e il famoso muro qui davanti che non c'era neanche la finestra. Era tutto grigio, compatto proprio. Poi non c'era il cavalletto, questo qui, che è veramente suo, è stato regalato nel '61, c'è anche scritto qui, dal figlio del dottor Gachet che era il suo famoso amico e medico, e questo qui è proprio del 1890, un calendario di allora, e c'è, vedi, luglio il giorno 29 e lui è morto il 29 è vero, all'una di notte, era Santa Marta, ecco. Guarda qui il muro in che condizione è; guarda qua, guarda questo è il letto dove lui è morto dopo due giorni di agonia. E veniva su il rumore delle palle del biliardo e suo fratello Theo è arrivato molto tardi, perché Vincent non aveva voluto che lo avvisassero. Vari amici erano andati a cercarlo a Parigi, e non era stato neanche facile trovarlo. Quando Theo è entrato nella stanza Vincent gli ha detto: « Theo ho fallito anche questa volta ». Credeva evidentemente di non morire, sbagliandosi, purtroppo. Nella tasca gli hanno trovato una lettera per Theo che non aveva spedita. Io ne ho portato la copia perché come abbiamo conosciuto l'ultimo quadro di Vincent, « il campo di grano coi corvi », mi sembra anche interessante che conosciamo proprio quelle che sono state le ultime sue parole scritte. Ne leggo solo una parte: « Mio caro fratello, grazie della tua cara lettera e del biglietto di cinquanta franchi che conteneva. Vorrei scriverti a proposito di tante cose, ma ne sento l'inutilità. Eppure è vero: noi possiamo

far parlare solo i nostri quadri. Eppure, mio caro fratello, c'è questo che ti ho sempre detto e che ti ripeto ancora una volta, con tutta la serenità che può provenire da un pensiero costantemente teso a cercare di fare più bene che si possa: ebbene nel mio lavoro ci rischio la vita e la mia ragione si è consumata per metà e va bene. Ma tu non sei tra i mercanti di uomini per quanto ne sappia io, e puoi prendere la tua decisione, mi sembra, comportandoti realmente con umanità, ma tu cosa vuoi infine? ».

Domanda:

Ma cosa vuol dire questa frase?

Mah, le interpretazioni di questa domanda, che suona come polemica verso il fratello, sono state tante. Una cosa è certa, che quei giorni erano vissuti molto intensamente, drammaticamente dai due fratelli, perché Vincent sentiva crescere l'angoscia di quel continuo dover domandare denaro a Theo, e Theo si angosciava a sua volta temendo di fare per Vincent meno di quello che avrebbe dovuto. Theo annunciò così la morte del fratello alla madre: « La sola cosa che si possa dire è che Vincent gode finalmente di quel riposo al quale agognava. La vita era un peso per lui ma ora, come capita sovente, tutti sono pieni di lode per il suo talento. Oh! mamma, eravamo tanto fratelli ». Dopo sei mesi moriva anche Theo, dicono di crepacuore. In questo cimitero di Auverse sur Oise, dove, avete visto, i due fratelli sono sepolti l'uno vicino all'altro, vengono naturalmente in mente le parole di Vincent Van Gogh, parole che ci sembrano riassumere tutto il senso della loro vita, il senso della vita anzi: « Non si è mai soli a credere alle cose vere ».

II. - RENATO GUTTUSO e « Il Marat morto » di David

(andato in onda il 15 marzo 1972 alle ore 21,15 sul Secondo Canale)

Un artista guarda alle opere del passato che lo interessano, che lo attraggono, e il modo più suo di capire è quello di cercare di rifare un certo processo, di vedere, di analizzare: disegnando si analizza molto bene: c'erano dei vecchi storici d'arte i quali andavano a vedere le opere e se le disegnavano perché disegnando un quadro, guardandolo per copiarlo si scoprono un'infinità di cose. Io amo la pittura, e dunque di conseguenza amo la pittura degli altri, perché la mia non è qualche cosa al di fuori di me, è qualche cosa come se dicessi io amo il mio braccio, non posso dire amo il mio braccio, amo i miei capelli, o amo le mie ginocchia, è qualche cosa che mi appartiene, con la quale vivo, che cresce con me. Posso dire forse che amo il processo attraverso il quale faccio della pittura, ma non riesco a vederla fuori di me, e quindi amo la pittura degli altri direi. Mi fermo davanti a un negoziaccio qualunque dove vendono delle grotte azzurre, sono attratto. Mi fermo a guardare, sia pure per un istante. Sono molto attratto dalla pittura, in particolare, naturalmente, ci sono in parti-

colare dei quadri che mi hanno colpito di più, che mi hanno impressionato, che sono serviti alla mia formazione, direi. Un quadro al quale mi sento particolarmente legato, perché l'ho studiato molto, perché ho fatto delle copie, e poi perché mi è, credo, profondamente congeniale è il « Marat morto » di David. Un dipinto singolare, un dipinto di una grande severità e solennità. Tutte le volte che io vedo questo quadro o penso a delle interpretazioni diverse, o penso alla possibilità di accentare diversamente certe cose che sono nel quadro, oppure di abbandonarmi proprio alla copia, che poi è la vera qualità dell'arte.

David stesso diceva una cosa molto bella a questo proposito. David quando parlava di un suo allievo di valore non diceva: « dipinge bene », non diceva: « questo dipinge bene », diceva: « il est très bien pénétré », è ben penetrato nel suo segreto; cioè lui pensava che il dipingere non fosse soltanto avere una tavolozza in mano, un pennello, avere un mestiere, una manualità, ma essere talmente dentro la cosa che esprimerla diventava un fatto naturale. Infatti lui odiava la pennellata, odiava che si vedesse come un quadro era fatto, un quadro doveva essere qualcosa che parlasse al di là della sua fattura. Non c'è un filo di retorica nella composizione di questo quadro. Si vede Marat immerso nella sua bagnarola, dove lui faceva un bagno di mercurio a causa della sua malattia. C'è la cassetta dove teneva il calamaio, il foglio di carta, la penna, e a terra, c'è il coltello di cui si è servita l'assassina, Carlotta Corday, una giovane fanatica aristocratica venuta apposta dalla Normandia per uccidere in Marat il simbolo della rivoluzione.

Canzone:

« Povero Marat, per noi sei l'unico sostegno, povero Marat noi ti crediamo fedelmente ma l'intera tua faccenda... ».

Era il 3 luglio del 1793 e l'assemblea nazionale chiese a David di conservare per sempre alla memoria dei posteri l'immagine dell'amico del popolo. « Il Marat morto » di David, a mio parere, è un grande quadro rivoluzionario che corrisponde al momento più alto raggiunto da questo pittore, un quadro che unisce due virtù fondamentali: la serenità e la sicurezza di una visione classica con un sentimento del presente, un sentimento della realtà, una palpazione di realtà. È un quadro, eccezionalmente, dove queste due qualità che di solito sono separate, se non contraddittorie, si fondono, si uniscono. In questo quadro si sente che David era amico di Marat, cioè il rapporto tra David e Marat viene fuori da questo dipinto, così come viene fuori il rapporto tra David e il Club dei giacobini, e la condotta della rivoluzione fatta dai giacobini, è il rapporto tra Marat e la rivoluzione.

Tutte queste cose si capiscono molto bene, qua a Parigi, visitando e rivisitando i luoghi della rivoluzione. Questo è un caffè molto celebre dove si riunivano i rivoluzionari giacobini, e prima... gli enciclopedisti, sono tutti passati da questo caffè, e d'altronde questo quartiere è un quartiere nel quale si viveva una vita molto fervida, quella di una rivoluzione

che nasceva anche da rapporti personali, da amicizia. Era un caffè dove si riunivano gli amici che hanno fatto la rivoluzione, poiché senza amicizia non si fa neanche la rivoluzione. Marat abitava qua, un pochino più avanti a destra, questa strada continuava, la rue du Commerce, si chiama ancora così, continuava con questa inclinazione. Nel punto dove c'è ora la statua di Danton c'era la casa di Danton (ma al momento della morte di Marat, come sappiamo, Danton era del gruppo della montagna, era nello stesso gruppo con Marat, nello stesso schieramento politico. I dissidi cominciarono dopo) e un pochino più in là, nella strada accanto, abitava Camille Desmoulins, quindi erano un po' tutti riuniti. Quando io dicevo la parola amicizia in fondo era la traduzione italiana della parola « fraternité » che era molto usata, molto sentita nelle conversazioni, negli incontri continui che c'erano tra queste persone; e qua di fronte in questo edificio che era l'edificio dell'« Ancienne Comédie », l'edificio dove si recitavano le commedie c'era lo studio di David.

Questa è la tipografia dove Marat ha stampato *L'ami du peuple*, dove ha anche stampato i primi proclami, le prime invocazioni al popolo francese ancora prima de *L'ami du peuple* che è uscito il 16 settembre dell'89, dopo la presa della Bastiglia, naturalmente. È straordinario questo edificio che ha conservato tutta la sua verità, e questo quartiere continua ad essere, ancora, un quartiere rivoluzionario, come si sa; perché i moti studenteschi del 1968 sono cominciati proprio in questa zona dell'« Ecole de Médecine ». E vediamo ancora qua delle tracce di questa continuità rivoluzionaria, vediamo che c'è il segno dei pacifisti: c'è scritta la parola « peace » e la parola « love », cioè la parola pace e la parola amore che sono due parole rivoluzionarie.

« Boire à la Capucine c'est boire pauvrement - boire à la Célestine c'est boire largement - boire à la Jacobine c'est boire chopine, chopine - mais boire à la Cordelière c'est vider le cellier ». Bere al modo dei Cordiglieri è bere vuotando la cantina. Questo era l'antico Convento dei Cordiglieri, che era un ordine dei frati minori francescani. E già da questa vecchia canzone francese, da questa strofa di vecchia canzone francese, viene indicato un carattere sia dei frati cordiglieri sia del Club dei Cordiglieri che si installò in questo edificio che era il refettorio del convento, dove loro tenevano le loro sedute. Il carattere particolare del Club dei Cordiglieri era il loro legame con le masse, il loro legame con il popolo. I Cordiglieri vivevano in mezzo al popolo tenevano contatto costante, continuo, con il popolo di Parigi, con le masse. Qua c'è un giardino e un cortile. In questo giardino e cortile furono fatti i funerali di Marat. I funerali di Marat furono organizzati da David che aveva l'incarico di organizzare e di predisporre le cerimonie pubbliche, le cerimonie ufficiali durante la rivoluzione. Era stata messa una piattaforma dove c'è il corpo di Marat e David è venuto a disegnare e a continuare i suoi studi proprio qua davanti. Fu l'ultimo incontro con il suo amico, fu la conclusione di un'amicizia, e anche un fatto abbastanza curioso perché questa amicizia tra Marat e David era un po' una volontà di David di identificarsi in Marat. Lui vedeva in Marat tutto quello che lui avrebbe voluto essere, e questo fu l'ultimo incontro fra loro due.

Poi il corpo di Marat fu seppellito nel giardino di questo convento e il cuore imbalsamato e conservato nella cappella sempre nel convento dei Cordiglieri. Naturalmente poi il corpo fu trasportato al Panthéon e poi dopo, durante la restaurazione, non si sa più niente di che cosa sia avvenuto né di questo corpo né di questo cuore, resta però il quadro di David.

III. - ALBERTO MORAVIA e « La cortigiana romana » di Scipione

(andato in onda il 26 aprile 1972 alle ore 21,15 sul Secondo Canale)

Ecco un quadro celebre, autore: Scipione, « La cortigiana romana ». Il quadro è un quadro che risale al 1930. Rappresenta piazza Traiana, una piazza tipicamente romana, dove c'è appunto la Colonna Traiana colle due chiese gemelle. Allora questa piazza era chiusa, c'erano dei fabbricati color rosso, che dovevano piacere molto a Scipione, poi Mussolini con le demolizioni li buttò giù.

E adesso non è più una piazza, ma è un mozzicone, così circondato da bellissimi pini, ma non è più quella piazza che era. Ora, il lato un po' diabolico del quadro è che invece di dipingere una piazza qualsiasi, con un paesaggio qualsiasi, Scipione ci ha messo un personaggio diciamo così fantastico: « La cortigiana romana » seduta, incongruamente su una seggiola con un moccichino in mano; d'altra parte questo personaggio è vestito in una maniera non certo del 1930. Si direbbe principio '800 metà dell'800. « La cortigiana romana » ha degli stivaletti allacciati, una grande gonna color amaranto e un'immensa capigliatura, probabilmente puzzolente, che le arriva fino ai piedi. Ha dei gioielli e ha i baffi e forse anche un po' di barba, non si vede abbastanza bene, dunque un personaggio mostruoso. Ora io sono del parere che i quadri non vanno, diciamo così, apprezzati per il loro contenuto evidente, credo che l'arte esprima sempre ciò che è inconscio, cioè l'arte non dice nulla di esplicito ma dice molto nonostante l'artista, o proprio in quanto l'arte è appunto l'espressione di ciò che è represso. Ora nel caso di questo quadro bisogna dire che Scipione ha espresso una specie di archetipo, l'archetipo della « cortigiana », riferita ad una grande città. Le grandi città universali sono delle prostitute, cioè in altri termini si produce uno scambio tra universalità e promiscuità; cioè il tono positivo è l'universalità, vista negativamente l'universalità diventa prostituzione, cioè diventa qualcosa che è buono per tutti è aperto a tutti, di cui tutti possono approfittare, vale a dire: la prostituzione. Scipione in questa donna esprime un giudizio moralistico e fantastico sulla cosiddetta universalità di Roma. Roma è una grande capitale, una capitale storica, che ha avuto una lunghissima storia, però alla fine l'effigie, l'emblema, la figura più emblematica di Roma è ancora Messalina che si metteva una parrucca nera e andava di notte nei lupanari della suburra a darsi ai soldati romani. Poi si toglieva la parrucca e ridiventava imperatrice.

Questo quadro poi mi interessa particolarmente perché io ho scritto un romanzo che in sostanza ha un argomento analogo: « La romana », mi permetterò di fare un raffronto, non per altro, ma almeno per mettere in chiaro, per illuminare meglio, il quadro di Scipione. Il personaggio non è una specie di Messalina baffuta, barbata, corpulenta, ecc., come nel

quadro di Scipione, simbolo di Roma, è invece « la romana », una ragazza di venti anni molto bella, di bellezza classica, in più con un carattere molto dolce, e la caratteristica principale di questo carattere è di essere passiva, cioè di accettare la vita.

Ora invece, perché Scipione è così diverso da me?; mah, io voglio dare una interpretazione storica. « La romana » è stata scritta nel '46 in un periodo in cui era caduto il fascismo e c'erano delle grandi speranze, era un momento in cui l'Italia era, forse è stato il momento in cui l'Italia è stata, più amabile. Usciva da una prova terribile questo paese e aveva delle grandi idee, aveva delle grandi speranze, si pensava che tutto si sarebbe rinnovato. « La romana » è stata l'espressione di questo empito di simpatia che avevo per il popolo romano, e naturalmente per il popolo italiano, in quel momento, che vedevo come un popolo che aveva delle grandi qualità, e le ha tuttora intendiamoci, delle grandi qualità umane. Ora appunto questo libro, in cui la stessa prostituta, questa romana, è l'amante di un antifascista che poi si uccideva, appunto esprime quel sentimento che avevo io in quel momento. Invece il povero Scipione ha dipinto il suo quadro, in un momento molto peggiore, cioè in pieno fascismo.

Ora io non voglio dare interpretazioni storiche, però indubbiamente l'idea di Roma che si vede nel quadro di Scipione è l'esatto opposto dell'idea di Roma che si voleva in quel tempo conculcare e bene imprimere nella mente degli italiani; cioè il fascismo voleva porre l'idea di Roma appunto molto così generica, classica, poderosa. E invece Scipione, esprimendo una volta di più, come ho già detto, ciò che era represso, cioè questa reazione segreta del popolo italiano, e questa idea retorica, dipinse Roma come una cortigiana matura, deforme, un donnone enorme, baffuta, barbata, una Roma di Fellini insomma.

La Roma di Scipione è un esempio abbastanza notevole del destino dei monumenti, i quali dopo essere stati funzionali, a un certo punto, prima di morire definitivamente nel turismo e nella luce-suoni, diventano fantastici, direi che si spappolano, si spandono nello spazio, diventano dei fantasmi, diventano delle cose immateriali, ma molto suggestive. La Roma di Scipione è appunto fatta di fantasmi, è fatta di presenze un po' spettrali, la sua sensualità diventa funebre e un po' anche cimiteriale. È una Roma infernale, con un cielo un po' con delle fiamme dell'inferno, della sensualità e anche della servitù. È una Roma corrotta e anche una Roma piuttosto abietta insomma. Scipione era un uomo del suo tempo. Quando si dice questo, non si dice molto. Siamo tutti uomini del nostro tempo. Ma il suo tempo era un tempo molto particolare, era un tempo, come ho già detto, del crollo della ragione, dell'irrazionalità... e Scipione partecipava di questa situazione irrazionale. C'è in lui una forte sensualità, accompagnata da un forte rigoglio dell'immaginazione, con una tendenza a una vaga religiosità, quasi mistica, e al tempo stesso un'immaginazione direi decadente. Scipione era un giovanotto grande e grosso; l'ultima volta che l'ho visto fu a piazza S. Silvestro, sembrava avere una grande salute, era alto, rosso in faccia, gonfio di maglie, mi guardò e mi disse sorridendo: « Cosa fai? » e io risposi: « Lavoro » — e allora lui mi rispose — « anch'io vorrei lavorare ma purtroppo devo partire » allora ho capito che lui doveva partire, cioè doveva andare, probabilmente, in sanatorio dove non si lavora, appunto, e dal quale non doveva più tornare. Infatti è morto a ventotto anni.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Ritorno di Giotti; riproposta di Bodini

Ritorna un grande dialettale del Novecento, Virgilio Giotti, con la raccolta *Colori* nella « Collezione Olimpia » di Longanesi (1972), che costituisce la ripresa dell'edizione Ricciardi del 1957; ritorna Vittorio Bodini, l'indimenticato ispanista-poeta scomparso due anni fa, con la raccolta delle sue *Poesie* (nello « Specchio » mondadoriano) per le cure di Oreste Macrì, che appare in concomitanza con un *Omaggio a Bodini* curato da Leonardo Mancino presso Lacaita.

La poesia di Giotti si stava lentamente allontanando dalla nostra memoria, anche per la giusta attenzione che si tributava ad un vicino poeta come Biagio Marin. Sarà subito da dire che Giotti e Marin guadagnano più ad essere considerati una coppia complementare piuttosto in concorrenza, sia pure involontaria. Dietro, naturalmente, sta Saba: e poi una vicenda umana che non è solo contigua geograficamente, e linguisticamente ma anche nell'ordine degli eventi (premorte della prole). La scrittura poetica di Giotti assomiglia a certe acqueforti di inarrivabili maestri: tanto per dire subito che la nota coloristica presente in lui (appunto *Colori* s'intitola la sezione dell'attività centrale del poeta, dal 1928 al 1936) non detiene importanza dominante, anzi si combina con un

asciutto svariare di altri tratti, decisamente più caratterizzanti. A controllare la produzione del canto in Giotti sta una griglia razionalistica che seleziona i dati (soprattutto visivi) e li restituisce con un segno nettissimo, inequivocabile. Prima della sua manifestazione linguistica, mormora nel discorso interno giottiano una vena narrativa, che si estrinseca in fulminei enunciati lirici (*stòrie*, insieme a *caprizzi* e *canzonete*): ecco l'indimenticabile accalappiacani, *el sinter*, che prima fa l'indifferente guardando per aria; poi si avvicina di nascosto, tenendo il laccio in mano, stretto dietro la schiena, e al momento buono, zac, dà la strappata (« Gavè mai visto el sinter / ciapar un can? Arente / el ghe va indifarente, / vardando in alto; o pian pian de scondon. // El lazzo el lo tien sconto, / strento in man, drio la schena; / e el speta. Ma compena ch'el capissi che xe el momento bon, // là ch'el xe fermo, 'l alza / su par indrio el lazzo, / e co 'un giro de braccio / el lo sgnaca, e po' el strenzi co 'un zucon »). E siamo ancora ad una poesia composta intorno al '10; e la musica non cambia se ci spostiamo ai *Novi colori* degli anni '40, a delle composizioni come *Le sporcacione*, o meglio ancora *Le bigolere* (cioè *Le pastaie*), con quella clausola fulminante che situa il poeta deiticamente, in questo pomeriggio, in questa città sul mare grande nel grande mondo, sogguardante dal tavolo di un bar suburbano quelle quattro ragazze, le *bigolere* « alegro / no, tristo gnanca no ». Direi che in tale

assenza assoluta di retorica, anche quando la sollecitazione affettiva è più forte, sta la forza di concentrazione e di autocontrollo che Giotti esercita sulla sua scrittura poetica. Allorché si delinea un gruppo emotivo più irrisolvibile (nelle poesie liriche, dedicate alla moglie, ai figli), Giotti usa la strategia dell'*escamotage*, discretamente invoca la preterizione. Ed anche la morte, questa presenza-assenza così spesso istericamente esorcizzata nella poesia, riceve da Giotti un'accoglienza ferma, sorniona, da parte di uno che allegro non è, ma nemmeno triste.

Vittorio Bodini, barese di nascita, ma lecchese di educazione, pur radicatissimo nella sua terra pugliese, non ha mai sfiorato una tentazione dialettale. Anzi si è sempre abbeverato alle più forti scaturigini di cultura nazionale ed ai portati anche squisiti di elaborazioni internazionali (il surrealismo spagnolo in poesia, quello che Macri chiama strutturalismo « qualitativo » in critica). Il suo è un percorso accidentato, proprio di un uomo dal temperamento autentico, irregolare e nevrotico, sempre disposto a pagare in persona prima.

Sud italico e sud ispanico s'intrigano nella sua biografia come nella sua poesia: il risultato complessivo sarà da additare in un barocco tra onirico, surreale e ludico, non senza qualche tentazione neorealista, che doveva trovare un Rocco Scotellaro particolarmente appagato.

Macri, nella sua introduzione, con pietas fraterna, cerca di analizzare l'intero percorso di Bodini, dalle prime prove alle ultime poesie, avvalendosi anche della corrispondenza privata. Direi che l'immagine finale di Bodini risulta ancora più ricca di quanto avevamo supposto noi suoi lettori (antologizzati dal Mancino): ora sappiamo come Bodini avesse giocato le sue fiches vitali e poetiche su un tavolo unico. Non per niente aveva riscosso tanta simpatia dai caratteri meno accademici dell'ambiente letterario: specie i più giovani, quelli tentati da esperienze d'avanguardia, avvertivano nel più anziano Bodini un'ansia di perenne rinnovamento simile alla loro.

ALDO ROSSI

Narrativa

Il campo di concentrazione di Ottiero Ottieri

Nel nuovo romanzo *Il campo di concentrazione* (edito da Bompiani), Ottiero Ottieri guarda alla precedente attività sua di scrittore come causa di uno stato patologico, di nevrosi, del quale il libro vuol dare una puntuale registrazione. Il « campo di concentrazione » è una clinica svizzera nella quale registra diaristicamente le oscillazioni depressive: la « concentrazione » non è solo un termine clinico, rappresenta la ricerca d'una autenticità espressiva, già erroneamente trasposta in ambizioni psicologiche, e sociali, fino al crollo depressivo: vale a dire che gli si sono esauriti i temi nei quali aveva trasferito la conquista di una originalità espressiva. La « concentrazione », ora, consente un nuovo esperimento, che ha il vantaggio, su quelli precedenti, di portarsi a ridosso di una realtà tutta occupata ogni istante da uno sguardo aperto all'interno e di abolire o ridurre al minimo, nella puntuale registrazione, lo scarto tra realtà, ed elaborazione concettuale, e stilistica: « ... La mia mente, pur altamente concentrata in questo campo di concentrazione, deve rimanere libera all'altrove disponibile. Scrivere quello che sto scrivendo ora mi permette in qualche modo di non scrivere soltanto ma di registrare dei pensieri, quasi gli stessi pensieri che penso. Lo scarto fra pensiero ossessivo e pensiero scritto è il più possibile ridotto, anche se la registrazione dà un'idea lontana della realtà pensosa ». Tale stato gli si configura, anche nel marasma dei conati e delle cadute depressive, come condizione d'un preciso corso di esperienze letterarie: « realismo elementare » e « contenutismo », e, loro equivalente espressivo, un grigiore stilistico. È il termine di una esperienza di scrittore che aveva sostanziato ma solo autobiograficamente, i temi sociali, quali espedienti narrativi: la condizione della fabbrica, resa come stato d'animo, indi trattata documentariamente (e apparve allora come iniziatore d'una « narrativa aziendale »), ripresa, in saggi, versi, narrativa,

con nuove estensioni e con un crescente senso d'usura, accampatosi infine nel tema della malattia e della clinica: questo il cammino, approssimativamente, dai primi volumi, del '54 e del '57, *Memorie dell'incoscienza e Tempi stretti*, a *Donnarumma all'assalto*, *L'irrealtà quotidiana* e ai versi del *Pensiero perverso*, questi ultimi già nel clima, nel mondo, del nuovo romanzo.

Il lavoro correttorio dei versi rappresenta uno dei fili conduttori della frammentaria grigia registrazione che deve aiutare la guarigione; ma quel registrare così statico, nella cui depressione si riflettono l'ambiente, i ricoverati, le ore, e frammenti del passato, lascia filtrare qualcosa di più intimo e, insieme, consistente: un possibile rapporto tra la nuova esperienza e l'ambiente e i contatti sociali nuovi, e le esperienze precedenti, della sua narrativa sociale: vien fatto di pensare ancora a una efficiente organizzazione aziendale quando ci dà la descrizione lucida, esatta, della clinica; e quella registrazione diaristica è già un'esperienza in atto, già implicitamente realizzatrice, costruttiva a un tempo su piano esistenziale, ed espressivo. Scrive: «La depressione è tutto il dolore possibile riunitosi in una pianura unica dove non sorgono alberi. Stasera non mi sento depresso per la clinica ma per la vita. Questo non è un episodio dell'esistenza, ma questa è l'esistenza». Riduzione estrema, controllo il più possibile a ridosso delle proprie ragioni più intime: un esercizio, a cui serve di strumento la malattia: «L'irrealtà quotidiana dovrebbe essere finita o rappresentare il fatto che si è reali, se si prova irrealtà. Resto comunque attaccato a questo foglio di carta come a una diga, e mi auguro che mi fluiscano le parole per non confrontarmi con le cose. Non rileggo quello che scrivo. Ora il flusso delle parole sta finendo e io devo prepararmi per la cena...» e «dopo queste note di malattia mi spencolo in una rarefazione velleitaria». Operazione legittima, che nulla detrae all'esperienza documentaria, reale al pari delle precedenti, l'aziendale, e sociale; e, del pari, connaturale sempre in lui la dimensione autobiografica. Un'attenzione per stati interni, un conseguente grigiore, inevitabile quanto più cercasse esito in esperimenti liberatori, oggettivi, copre tutta la sua narrativa, ed è al

fondo di quanto chiama depressione, e nevrosi, al fondo, cioè, pur del nuovo romanzo. Nulla ha in comune con confessioni o diari di nevrotici: può confonderlo con quelli solo un lettore letterato che creda di guadagnar per tali vie un contatto diretto con la realtà, magari quella della malattia.

Nuovo campo sperimentale del narratore Ottieri quel contatto diretto affidato a un'intelligenza, protagonista effettivo del romanzo, che cerca di costruire uno stato interiore capace di progresso, di una storia, rompendo la nativa inclinazione a serrarsi nel chiuso d'impulsi autobiografici, e a barattare le inserzioni in una od altra esperienza documentaria con una ineliminabile effusione intimistica, che tutto spenge in grigi stati d'animo. Questo carattere, inerente alla sua narrativa, dà ragione della maggior consistenza ottenuta con la risoluzione d'ogni occasionale oggettivo esperimento in scavo diretto nei propri problemi, nella propria indole, affidato bensì esplicitamente a una analisi, ma dell'intelligenza, cioè consapevolmente, e necessariamente, letteraria, inventiva, in cui la malattia sia occasione d'un controllo portato nello stile, nel linguaggio, e misura d'una consistenza narrativa. Un'indagine precisa, e sottile, come dice dello stato descritto nel romanzo: «Veramente spesso la parete che divide la sanità dalla nevrosi o dalla follia è, o diviene, sottilissima. Io ho sempre pensato il contrario. Non è meglio che stia fermo a scrivere piuttosto che inseguire l'inafferrabile T.B., il quale tutto vuole essere tranne che afferrato da me?».

***Le ombre bianche* di Ennio Flaiano**

Ennio Flaiano ha raccolto trentacinque racconti o «storie brevi» nel volume *Le ombre bianche* (edito da Rizzoli): «storie brevi», o, come le aveva annunciate in una intervista, «satire, racconti, dialoghi, divertimenti»; l'indifferenza nel definirli riflette una crescente sfiducia nell'attività letteraria in generale e quindi nelle ragioni stesse della propria narrativa. Già i due brevi romanzi raccolti nel '70 nel volume *Il gioco e il massacro* im-

mettevano il pretesto inventivo, il racconto, nei canali di sempre più espliciti interventi di carattere critico e satirico, provocati da particolari aspetti del costume e del mondo intellettuale d'una società cosmopolita e indifferenziata. Nei racconti di questo nuovo volume prevale un'aria di casa, anche se aprono spesso prospettive più indefinite e addirittura extraterrestri o avveniristiche. Il futuro è onnipresente ne *Le ombre bianche*, rappresenta una delle ragioni o dei problemi che son come il terreno in cui han radice i racconti, portatori d'un senso di sempre più disillusa sfiducia. Flaiano si dichiara « sopraffatto dalla menzogna ». È una lezione dei quindici anni di cui son frutto *Le ombre bianche*, e il titolo riflette la perdita di connotati del mondo che vi è rappresentato, che si è appesantita con gli anni e che ripugna, per le ambiguità che porta in sé, al suo detestare « l'inesattezza ». Ma sconta altresì un'inclinazione, che presiede alla sua narrativa, e la condiziona, un po' eccentrica e coltivata a un tempo con altre forme d'espressione meno strutturalmente definite, verso un umorismo corrosivo, impaziente di ordinate analisi e di non frammentarie rappresentazioni. Questo lo distingue da altri che gli furono vicini.

Sente, oggi, enormemente accresciuto il peso della fatuità, in esseri soggetti a uno sperpero della vita interiore, che così aggravano: ritiene che fosse, bensì, compito dell'intelligenza esercitare la satira nella società attuale, ma in vista d'un diverso avvenire. Invece l'avvenire stesso è ormai precluso: una realtà imminente e confusa, circoscritta al fatto che accade, occupa tutto lo spazio della vita dell'uomo. Ha dichiarato, nell'intervista ricordata: « Lo scrittore tiene sempre conto di una trasformazione che non avviene. Quando si è descritta questa cosa non c'è più nient'altro da dire. Di qui l'impossibilità di esercitare la satira. Che satira esercitare di fatto dove la satira è superata dalla realtà? », e, nel racconto *Il gaio futuro*: « Non so che cosa scrivere né per chi scrivere. Mi sembrerebbe di intavolare una conversazione col vuoto, o di discutere un problema serio a un ricevimento, tra dame e gentiluomini un po' ubriachi, che vogliono parlar d'altro o volare a un

nuovo ricevimento. Il lettore è avido di cose vere, non sa più che farsene di chi giudica o interpreta i fatti o la vita degli altri ». Tra i temi centrali del libro, l'ossessivo ingombro dell'esattezza cronachistica che invade tutto lo spazio della vita intellettuale e morale, degrada l'arte, consuma la vita stessa; non invenzioni, non significati si chiedono all'arte, ma la certezza del fatto; come nel ricordato *Il gaio futuro*, ove tutto è affidato alle macchine elettroniche, né conta che sbagliano, però non v'è scampo dai loro errori, ogni controllo è abolito. Il protagonista del racconto, romanziere, nella meccanicità dilagante si vede preferito dall'editore il figlio di otto anni, che ha scritto un romanzo di ricordi d'asilo; e respinge un romanzo suo, *Le trasformazioni*: « Non ci siamo. Ci saremmo, se lei si limitasse a scrivere la storia della "sua" trasformazione. Non vogliamo intrecci e invenzioni, vogliamo documenti, anime a nudo, eccetera »: così l'editore; infatti: il lettore « non sa più che farsene di chi giudica o interpreta i fatti o la vita degli altri ». Flaiano riesce singolarmente penetrante in questo ragguaglio d'una irreversibile dispersività destinata a dilagare progressivamente: e non v'è che futuro, il passato è già abolito perché implica memoria, e coscienza, vale a dire cultura, e quindi una individualità di connotati interiori, responsabilità, capacità e gusto d'un giudizio. *Contabilità* è un colloquio del protagonista-autore con un pittore che ha abdicato all'arte sua per il teatro, concepito come accadimento astratto, *happening*: ma il fenomeno è generale: ogni affermazione scade subito, con lievi deformazioni peggiorative, in altre, sempre più chiuse a ogni libero intervento umano: « Ognuno dica la sua, ma in fretta. Le mode durano lo stesso tempo che esigono per essere lanciate », e « l'avanguardia del mese scorso è già decrepita, gli esperimenti poi mi rattristano. L'esperimento riesce sempre e lo spettatore muore »: è sempre il protagonista che parla: « Non dico che il teatro sia morto, ma mi sembra limitato alla cosa che sta avvenendo e alla quale partecipiamo. Ogni lunedì, il lettore che trova sul suo giornale la recensione critica dell'imbottigliamento domenicale sull'autostrada dice: "È vero, c'ero anch'io". Ed è soddisfatto, perché nel

suo miserabile modo ha partecipato a un *happening*. Ha sete di cose che stanno accadendo, non di cose accadute. Il Passato fa orrore ».

A livelli diversi di gusto satirico, o di piglio polemico, o d'invenzioni più libere, questi racconti riflettono il crescere d'un totale rifiuto da parte dello scrittore, negli ultimi quindici anni, della realtà quale oggi ottusamente s'impone: e son gli anni delle « brevi storie », che proiettano come su uno schermo un consumarsi sempre più sordo di « ombre bianche », e di superstiti risentimenti. L'esaurirsi d'ogni realtà non indifferente mente conclusa nel grezzo documento priva un possibile tono umoristico d'addentellati capaci di ulteriori prospettive, stringe un po' seccamente la satira alle proprie occasioni narrative, ma conserva al volume, soprattutto nei migliori racconti, in un elegante sapore d'autobiografia indiretta il gusto pungente, lieve, rapido, d'una difesa dell'esperienza umana e artistica. E tra i racconti più esemplari o d'una furia distruttiva, dilagante, o d'una capacità d'esiti inventivi ancora ricchi d'attrazione autonoma, libera, indicheremo *Tutti in piedi*, *La penultima cena*, *Armida e la realtà*, *Senza notizie*, *Un dramma o un film*, *L'invasione*, *Inediti di K*: ci siamo limitati ad alcuni titoli, indicativi delle direzioni centrali e dei significati di questa raccolta.

Racconti di Carlo Emilio Gadda

La Casa editrice Garzanti raccoglie nel volume *Racconti* una silloge della narrativa di Carlo Emilio Gadda: uno spaccato, per così dire, entro gli esempi maggiori o più tipici della sua scrittura, e dei temi in cui si è venuta articolando. Gadda ha settantannove anni: ingegnere elettrotecnico, esercitò la professione prima di dedicarsi esclusivamente alla letteratura, e quella esperienza favorì un'indole portata all'esattezza scientifica dell'osservazione, a un rigore etico e intellettuale e provocò reazioni ambientali e sociali determinanti per gli orientamenti successivi dello scrittore. È già prima l'esperienza della guerra '15-'18 ci documenta, nei « giornali » e « diari » del giovane Gadda, la precoce maturità morale e culturale che lo portava a vivere

una educazione scientifica e filosofica in funzione d'un giudizio — su una realtà, su un costume che lo movevano a sdegno — che implicava un'assunzione rigorosa di responsabilità morali. Le sue prime prove narrative, nate dall'esperienza della guerra, conservavano, coerentemente con quanto s'è accennato circa la sua formazione giovanile, un carattere di memorie: ne restano esempio due, tra i libri più segnati già dei caratteri originali della sua narrativa: *La madonna dei filosofi*, del '31, e *Il castello di Udine*, del '34: volumi usciti nelle edizioni della rivista fiorentina « Solaria », nel cui ambiente è da collocare la scelta della vocazione artistica di Gadda, dopo il periodo di attività professionale. In quell'ambiente fiorentino nacquero anche i primi racconti, degli anni stessi, in parte, dei due volumi del '31 e del '34, e che originavano da una medesima reazione alla insipienza della società del proprio Paese drammaticamente messa a nudo dalla guerra, e da una reazione, altresì, più segreta, venata d'affetti che risalivano ai primi ricordi della vita e a recuperi della memoria più indiretti e remoti, da cui si esaltavano contrasti e affinità col mondo della borghesia milanese e lombarda in cui era nato e col quale aveva avuto contatti particolari nella pratica professionale. Le novelle nate da esperienze già della maturità raccolte nei « disegni milanesi » del volume *Adalgisa*, del '44, e nelle successive raccolte *Novelle dal ducato in fiamme* (dove, nel « ducato » è da indicare l'impero di Mussolini), e *Accoppiamenti giudiziari*, rispettivamente del '53 e del '63. Dopo l'ultima guerra ha arricchito la sua prosa d'un ulteriore contributo d'esperienze di gergo e di linguaggio sollevati a variazioni d'una ricchezza barocca, col romanzo incompiuto *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, frutto del contatto col mondo sociale e con la parlata di Roma. Presentato in parte nel '46 sulla rivista fiorentina « Letteratura » (nelle cui edizioni erano uscite nel '39 e '43 le raccolte di servizi giornalistici *Le meraviglie d'Italia*, e *Gli Anni*), uscì in volume nel '57. Ricorderemo inoltre *La cognizione del dolore*, pure incompiuto, su « Letteratura » nel '38, in volume nel '63.

Sono questi i suoi volumi essenziali, dai quali deriva in parte la silloge di *Racconti* (che comprende,

oltre particolari racconti, brani di romanzo e prose di diversa occasione). Per il criterio cronologico con cui è stato concepito questo volume, vi sono accolte pagine d'opere giovanili, rimaste nei cassetti e solo di recente editate, con decisione non sempre opportuna. Del '29 le prime prove, da *La meccanica*. Dello stesso anno il racconto *Le nuove armi*, che già ci presenta un sottile impasto linguistico e una penetrante ricca arguzia, dominanti sempre in Gadda, pur nelle zone più dolorose della sua narrativa, perché le più violente libertà espressive governa una diretta partecipazione affettiva, e le invenzioni stilistiche nascono in lui da motivi intimi di sdegno, o di commossa partecipazione, o da una sollecita curiosità per fatti umani e ambientali. La cui trasfigurazione espressiva, immaginosa, di gusto barocco, scopre il suo effettivo spessore espressivo nelle radici di commozione partecipe a cui segretamente attinge, e che permettono, esse sole, di recuperare una prospettiva rigorosa entro la sua scrittura. Nella quale, un'ampiezza d'archi espressivi inusitata si identifica strettamente con l'accento scherzoso, e insieme partecipe, dei casi, e dei protagonisti, delle sue invenzioni nel loro complesso. Che possono o, come in *San Giorgio in casa Brocchi*, svolgersi in un lieve divagante crescendo, o prender campo liberamente in quadri distinti ma governati da un generale giudizio sulle coperte cause di incidenti in sé stessi ridevoli e pietosi, come ne *L'incendio di via Keplero*; ma che vanno ricondotti sempre a una esperienza autobiografica trasferita in un fermo controllo di origini complesse, nella coscienza d'un flusso storico di scacchi e dolori e difficoltà, da cui stridori, e sdegni, e richiami più interni, che s'accavallano e crescono vorticosamente in aperte prospettive di sonorità lessicali, di invenzioni linguistiche. Ma a intender le quali è necessario che ci riferiamo alle ragioni affettive, alla « cognizione del dolore », da cui originano. Appunto, a una simile lettura interna, per temi ed esempi tra loro articolati, può servire una scelta, quale la offre questo volume, che dietro la traccia cronologica lascia avvertire la segreta continuità dell'origine affettiva delle invenzioni di Gadda. Sarà sufficiente

ricordare i due brani riportati dalla *Cognizione del dolore*; ma vale per il volume nella sua relativa unità, come uno spaccato che apre all'interno la narrativa di Gadda dai suoi principi agli esiti più recenti.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

La *Lisistrata* di Aristofane

La *Lisistrata* è una delle commedie di Aristofane più note: ha avuto tutta una serie di rifacimenti moderni, è stata presentata più volte, con opportuni ritocchi, in teatro e in TV: ha persino goduto di forma cabarettistica attraverso l'allestimento di due bigs della commedia musicale, Garinei e Giovannini. Lo spunto in effetti, l'intreccio, estremamente felice, è automaticamente comico. Le donne, stufe dalla guerra, vogliono che i loro uomini la smettano di combattere. Proclamano, supremo rimedio, lo sciopero coniugale e raggiungono così l'intento di rappacificare i mariti. Perché lo sciopero si svolge, contemporaneamente, in tutta la Grecia, coinvolge i belligeranti ateniesi non meno che quelli spartani e tebani.

Lasciamo stare se, riproposta con adesione puntuale al testo greco, la commedia possa ancora resistere: se si può sostenere sulla scena qualcosa che è legato ad una particolare situazione storica antica ignota al pubblico contemporaneo. E se il teatro accetti, come in realtà accetta, ogni possibilità di fare spettacolo, puntando, come spesso oggi accade, sul sesso e sullo scabroso.

Il problema è un altro. Siamo riusciti, dopo Romagnoli, a trovare per Aristofane un linguaggio funzionale, che riesca ad assorbire l'osceno, a dargli un carattere di necessità e non di gioco equivoco, di sottinteso torbido, di dichiarazione sguaiaata? Aristofane ha svolto le sue scene, di uomini bramosi di amore e di donne ostinate a non cedere, con estrema vivacità, con salace mordacità, con una capacità di fare ridere assoluta. La stessa che troviamo, ad esempio, in Plauto.

Ma recenti esperimenti plautini che hanno puntato, per il divertente Plauto, sul linguaggio delle borgate romane, hanno rivelato l'inconsistenza di certe trasposizioni. Il pubblico, che non è facile ingannare, è rimasto sgradevolmente colpito da un lessico tutto esterno alla situazione, che non nasceva spontaneamente da essa. Si direbbe che i nostri grandi, da Machiavelli a Ruzante all'Are­tino, siano rimasti ignoti a chi affronta temi ormai non più tabù, giocondamente incandescenti, di sana corposità. L'episodio brutalmente sessuale della *Lisistrata* riaffacciato come tale, non scandisce un tempo di allegria: è al limite dell'offensivo. Se presentato, appunto, in termini di grossolana malizia e non con l'intelligente distacco di chi sa beffare bene.

La versione di Carlo Diano, pubblicata dalla Liviana Editrice, è la dimostrazione di come si possa, fuori dai mortificanti rituali accademici o dall'adozione di un romanesco tetramente sbocato, arrivare a rendere accessibile, plausibile, interessante, riflettendolo a specchio, un testo di oltre 2000 anni fa. La battuta grassa è appropriata, dunque non scurrile; il dialogo, che procede per allusioni piccanti, sottintende con arguzia, non sottolinea con graveolenza. C'è la brillantezza dell'invenzione riuscita, la spigliatezza di un dire accettabile a livello di qualunque conversazione. Un colloquiale di una certa sostenutezza conosce le più inattese dilatazioni, i più impensabili (e perciò spassosi) risvolti.

Ma la *Lisistrata* accanto all'aspetto grottesco e canzonatorio, ha un significato di denuncia violenta e precisa. Nel settore del teatro tragico, negli anni più duri dello scontro tra Atene e Sparta, Euripide gettava una luce sinistra sulle conseguenze della guerra più illustre fino ad allora combattuta, quella di Troia, lasciava intravedere, dietro la fine delle donne dei vinti, la fine dei tracenti vincitori. Aristofane ha reagito negli stessi anni, alla stessa guerra di Atene contro Sparta, sulla scena comica: e si capisce anche che la reazione sia trascesa nella scelta dei termini. Il castigatissimo Gadda, quando parla del fascismo e del suo fondatore, trova parole di una brutalità sconcertante: l'indignazione che c'è sotto giustifica la scelta operata.

Del sottofondo doloroso che esiste nella *Lisistrata* anche attraverso l'uso dei vocaboli, Diano si è reso conto, e ha tenuto la sua versione al riparo da uno scadimento nella pura farsa, nella pochade: c'è pur sempre, nella *Lisistrata*, l'ansia e la stanchezza delle donne che vedono morire mariti e figli.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Il teatro di Verga

Un giovane studioso, alla sua opera prima, Siro Ferrone, ha affrontato con risolutezza un tema assai difficile e complesso, un tema sino ad oggi accuratamente evitato anche dai competenti più provetti. Si tratta del teatro di Verga, per solito accantonato, o quasi, con l'etichetta di « minore » sia nelle pagine di quanti si sono interessati al Verga narratore, ossia « maggiore », che in quelle degli esperti della storia del nostro teatro (*Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni). Ferrone invece ha preso le mosse da alcune intelligenti proposte di Roberto Bigazzi, nel suo fortunato libro *I colori del vero* (Pisa, Nistri-Lischi), e ha cercato di rileggere dall'interno, fuori dei consueti schemi tradizionali, i testi teatrali verghiani muovendosi abilmente su due piani: quello del rapporto che lega l'attività del Verga drammaturgo all'esperienza narrativa e quello dell'inserimento della scrittura teatrale del Verga entro la vita e la crisi del nostro teatro ottocentesco. Ne è nata un'opera assai ricca di temi nuovi e di impostazioni originali: vero e proprio regesto, e puntuale commento, dei debiti e dei crediti del Verga drammaturgo nei rispetti del Verga narratore, da un lato, e del Verga drammaturgo nei confronti del teatro a lui contemporaneo, dall'altro lato. Sempre con osservanza scrupolosa della diacronia e della sincronia all'interno e al di fuori dell'opera verghiana, cioè con un costante aggancio alle situazioni storiche e culturali coeve e al loro svolgimento nell'ordine del tempo, oltre che alla parallela esperienza dei romanzi e delle novelle.

Per questa via, che associa opportunamente la storia della cultura all'analisi delle forme istituzionali del « genere » per misurare in concreto la maggiore o minore forza innovativa del teatro verghiano, Ferrone ha potuto ricostruire una storia quanto mai plausibile dell'attività drammatica del Verga, assiduamente correlata oltre tutto agli ambienti in cui si esprime e agli umori del pubblico a cui via via si rivolse, si trattasse della Firenze borghese oppure della Milano del nascente « vero a teatro ». L'avvio è infatti segnato da una documentata ricostruzione della vita teatrale fiorentina in cui si inserisce il primo testo che Verga scrisse per le scene, e precisamente quelle *Rose caduche*, a mezzo tra « dramma intimo » e « commedia sociale », di cui Ferrone ci illustra il valore sperimentale e che si apparenta, per tanti aspetti, a *Una peccatrice*. Quindi la storia prende vigore con *Cavalleria rusticana*, posta al punto di equilibrio tra vecchio e nuovo, e riconosciuta giustamente come l'opera teatrale più ricca e significativa del Verga. A proposito di *Cavalleria*, analizzata anche nei suoi valori autonomi, Ferrone ha scritto pagine assai notevoli sulla tecnica teatrale, sul personaggio e la sua funzione, sul coro, sul dialogo e sulla lingua: osservazioni che andranno tenute presenti anche da chi si dedichi all'altro Verga per un evidente scambio di dare e di avere tra il drammaturgo e il narratore. Per la *Lupa*, solitamente accostata a *Cavalleria* come esempio di teatro verista, Ferrone propone invece persuasivamente una posizione autonoma, a documentare piuttosto, ad anni di distanza e in un momento ormai critico dell'attività di Verga scrittore, la dissoluzione del verismo teatrale. E il confronto con l'omonima novella conferma la giustezza di questa diagnosi. Così come del tutto convincente appare l'ultima parte del libro, dove i drammi del congedo (con *Dal tuo al mio* in testa) sono collegati « al laboratorio tormentato della *Duchessa di Leyra* », cioè allo scacco definitivo del Verga romanziere.

Un utile censimento delle rappresentazioni verghiane sigilla quest'opera di sicuro impianto e ricca di spunti quanto mai stimolanti.

Tozzi novelliere

Da qualche anno si è ricominciato a parlare di Tozzi con più acuto e vigile interesse che nel passato, al di fuori soprattutto di ogni spirito emotivamente apologetico o di certi umori polemici del tutto arbitrari. L'edizione completa delle opere tozziane, portata innanzi dall'editore Vallecchi per le cure di Glauco Tozzi, figlio dello scrittore, ha poi contribuito ad approfondire ancor più questo interesse e ad avviare una serie di ricerche e di studi, sui vari aspetti della narrativa tozziana, che hanno trovato il momento di più diffusa e viva accensione nella recente ricorrenza del primo cinquantenario della morte di Tozzi. Così, dopo le utili indicazioni di Ulivi, di Luti e di Borlenghi, le nuove proposte critiche di Debenedetti, Moravia, Rossi, Baldacci, Maxia, e d'altri ancora, hanno senza dubbio giovato alla buona causa di Tozzi sottraendolo all'atmosfera ambigua in cui era stato relegato e riprospettandolo fondatamente come il maggiore prosatore, insieme a Svevo, del nostro primo Novecento. Or bene, in questa felice fioritura di saggistica tozziana ci par giusto scegliere e segnalare in particolar modo l'opera, eccellente per metodo e finezza d'analisi, di un esordiente: il giovane Gino Tellini, toscano di Bibbiena, formatosi nell'università di Firenze. Il suo libro, stampato da Nistri-Lischi, reca il titolo tutto tozziano *La tela di fumo*; scriveva infatti Tozzi: « Ciò che scrivo mi pare una tela intesa di fumo. Dietro, senza che il mio pensiero possa toccarlo, è ciò che vedo ».

C'è da dire subito che sulle novelle di Tozzi assai poco s'era scritto sinora e che quindi il sagace intervento di Tellini, in questo caso tutt'altro che ripetitorio, getta luce finalmente su pagine tozziane a torto trascurate come minori o poco significanti. L'esame, rigorosamente stilistico, di tutta la produzione novellistica di Tozzi non soltanto ottiene il risultato, già di per sé notevole, d'aggiungere al territorio tozziano già cognito una plaga rimasta ancora inesplorata, ma sortisce anche un effetto di maggior peso: identifica persuasivamente proprio nella novella lo spazio narrativo più congeniale a Tozzi e nella struttura economica del

racconto il giusto luogo dove bene si bilanciano e perfettamente si organizzano « le distinte ed eterogenee sollecitazioni della scrittura tozziana ». L'indagine è svolta secondo la linea di svolgimento dell'attività novellistica di Tozzi, nell'ordine dunque della sua diacronia, e nello stesso tempo opera anche sul piano sincronico dei legami di questa attività novellistica con quella dei romanzi, nella giusta convinzione che « ogni opera di Tozzi si lega in un reciproco rapporto di osmosi, con un intreccio di nessi e parallelismi che è certo opportuno individuare e interpretare per cogliere alle origini il segno distintivo dello scrittore, il ritmo genetico e conduttore di tutta la sua narrativa ». In questo senso il capitolo quarto, intitolato significativamente *Novella e romanzo*, rappresenta il punto più alto del libro di Tellini, quello in cui cade ogni rischio di eccessivo irrigidimento del « genere » esaminato e in cui l'analisi delle novelle si risolve, in definitiva, nel rilevamento generale del significato genetico e stilistico di tutta l'esperienza prosastica di Tozzi.

Ma saranno da segnalare anche il suggestivo capitolo terzo sulla tecnica del montaggio, e soprattutto il sesto e ultimo capitolo dedicato all'itinerario linguistico tozziano. Qui Tellini ha benissimo lumeggiato il passaggio dal dannunzianesimo scoperto delle prime novelle, variato tuttavia da inserti vernacolari e paesani in ibrida mistura, alla fase intermedia del livellamento linguistico e della concentrazione sintattica, attraverso procedimenti fortemente riduttivi, fino al momento maturo di una lingua omogenea e mobile insieme, di una prosa compatta e nello stesso tempo nervosa e vivida di umori.

Nuovi esercizi di Contini

Due anni or sono Gianfranco Contini ebbe a pubblicare, presso l'editore Einaudi di Torino, una sua splendida raccolta di studi, sotto il titolo *Varianti e altra linguistica*, in cui erano riuniti i contributi continiani fondati esclusivamente sulla analisi delle varianti o della lingua degli autori. In quella occasione, illustrando per l'« Approdo » radiofonico e poi per l'« Approdo Letterario »,

quell'opera insigne, ci accadde di fare voti perché Contini raccogliesse al più presto in volume anche altri suoi saggi rimasti esclusi da quella doviziosissima ma molto specialistica silloge; e soprattutto i saggi dedicati agli scrittori moderni, sì da dare adeguato seguito agli ormai antichi *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, stampati da Contini nel lontano 1939, e all'altra più esigua raccolta *Un anno di Letteratura*, data alla luce nel 1952.

Ebbene, quel nostro voto è oggi compiutamente esaudito con la pubblicazione, sempre presso Einaudi, di un libro di Contini che s'intitola appunto *Nuovi esercizi* e che si apparenta strettamente alla prima raccolta nell'ospitare a sua volta studi dell'ultimo trentennio (1942-1972) che rientrano nel preciso genere degli « esercizi », cioè in un genere che comporta, per usare le parole stesse di Contini, « un'auscultazione impregiudicata dei testi e il tentativo di comporre un diagramma coerente di queste impressioni, tuttavia non coerente al punto di compromettere la genuinità delle reazioni e selezioni primitive ». Pagine, dunque, che si distinguono sia da quelle rigorosamente linguistiche e filologiche, sia da quelle condotte su base esplicitamente formale, e che proseguono piuttosto la « tradizione dell'esercizio ». Che è a dire una sorta di alta saggistica, ben vigilata dalla competenza professionale, ma non per questo chiusa al gusto dell'avventura intellettuale e delle emozioni private, secondo una progenitura che Contini stesso identifica, almeno per quanto lo riguarda, nei nomi di Gargiulo, Cecchi e Debenedetti.

La presente opera si articola in più sezioni: una maggiore, dedicata appunto agli *Esercizi veri* e propri, e tre minori che riguardano rispettivamente panorami della letteratura italiana contemporanea, in lingua francese per lettori forestieri, appunti su scrittori e artisti stranieri, vecchi e nuovi, e infine ricordi di maestri. Quest'ultima sezione molto può giovare, fra l'altro, a mettere in rilievo alcune componenti fondamentali della formazione culturale di Contini per le dichiarazioni autobiografiche di metodo implicite in questi ricordi, niente affatto casuali, nei quali riemergono le esperienze e gli umori di maestri da Contini deliberatamente privi-

legiati. Sotto questo punto di vista questa sezione, dove spiccano le pagine, molto significative, dedicate a Salvioni, Debenedetti, Monteverdi e Menéndez Pidal, va opportunamente integrata con quelle, non meno indicative, che Contini ha destinato a Croce e a Longhi e che figurano nella sezione degli *Esercizi*. E tra gli *Esercizi*, chi ha seguito Contini in passato, ritroverà saggi memorabili come il *Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo*, per venire ai moderni, le considerazioni su Serra, sulla Banti e sulla Manzini, gli appunti su Ungaretti e Cardarelli, su Sinisgalli e Giuseppe Raimondi; ma soprattutto rileggerà, con passione non diminuita, il capitolo sulla *Bufera* di Montale che s'aggiunge agli altri due, ormai famosi, capi-

toli montaliani, sugli *Ossi* e sulle *Occasioni*, che si possono trovare nella prima serie degli *Esercizi*. E a proposito di Montale c'è da chiedersi, chiudendo, se non gioverebbe ristampare in un volume, agile e di poco prezzo, i tre saggi continiani sul poeta ligure: superate da tempo certe difficoltà dell'arduo linguaggio, sembra proprio venuto il momento che i giovani delle nostre scuole affrontino la complessa esperienza poetica di Montale, fondamentale nel Novecento europeo, governati da una mano sicura e intrepida insieme, dottissima e dunque fededegna, come la mano, davvero senza peso superfluo, di Gianfranco Contini.

LANFRANCO CARETTI

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

La Chanson de Roland e le origini dell'epopea francese

La pubblicazione recente di un fondamentale ed imponente lavoro che rimette in discussione tutte le ipotesi ed opinioni proposte dagli studiosi, nel corso di oltre un secolo, sulla formazione dell'epopea francese (Italo Siciliano, *Les chansons de geste et l'épopée*, SEI, Torino 1968) e quella recentissima di una nuova edizione critica della *Chanson de Roland* (a cura di Cesare Segre, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1971) hanno clamorosamente riproposto all'attenzione degli specialisti (medievalisti e filologi romanzi) le molte e gravi questioni non ancora risolte relative all'epica neolatina: ai fini di un proficuo riesame delle quali non occorre dire quanto sia necessaria una migliore conoscenza della più antica e affascinante fra le canzoni di gesta.

Il dottissimo volume del Siciliano si può considerare come l'ultimo dei piloni di sostegno di un lungo ponte che dal 1865, anno in cui vide la luce a Parigi l'*Histoire poétique de Charlemagne* di Gaston

Paris, arriva fino a noi: in altri termini, nella storia dell'appassionante dibattito della critica sui primordi del genere epico nelle letterature romanze l'opera di questo insigne maestro di studi francesi si pone sullo stesso piano, per la sua importanza, di quelle magistrali di Pio Rajna (*Le origini dell'epopea francese*, 1884), di Joseph Bédier (*Les légendes épiques*, 1908-1913), di Maurice Wilmotte (*L'épopée française: origine et élaboration*, 1939), di Ramón Menéndez Pidal (*La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, 1959). Se tali opere rappresentano le voci più altamente significative nel suddetto dibattito, molte altre ve ne furono che fra l'una e l'altra di esse stabilirono una continuità ininterrotta: fra le più interessanti di questa serie sono *Le origini delle canzoni di gesta*, un libro nel quale il Siciliano aveva fatto (nel 1940) una prima volta spregiudicatamente il punto sull'annosa questione, giudicando equamente pregi e difetti delle varie teorie, ragioni e torti dei fautori di ognuna, e proclamato energicamente l'assurdità di cercare una spiegazione unitaria per una fenomenologia tanto variabile nei diversi cicli e nei singoli poemi. Tor-

nando sull'argomento dopo molti anni, il Siciliano ha voluto mettere alla prova la sua opinione del '40, che a taluno parve incline ad un eclettismo ingenuo e accomodante, verificandola alla luce di un trentennio di ricerche. Con uno scrupolo di completezza davvero encomiabile egli ha preso pazientemente in esame la sterminata bibliografia, senza omettere il minimo intervento degno di nota, prima di sentirsi autorizzato a mantenere serenamente il suo punto di vista. Chi lo segua nel lungo itinerario, vagliandone le argomentazioni elaborate in uno spirito di costante disponibilità verso le opinioni altrui purché aderenti ai fatti e niente affatto propense alle teorizzazioni astratte e alle fantasiose congetture, non potrebbe non dargli ragione. Passando dal significato generale del libro ai particolari, fra le parti in cui il discorso del Siciliano riesce più convincente è quella dedicata alle controdeduzioni opposte al neotradizionalismo del Menéndez Pidal, che vorrebbe collocare le origini dell'epica medievale in tempi molto anteriori a quelli dei primi testi epici pervenuti, in un'età in cui i poemi avrebbero vissuto per secoli allo « stato latente » nella memoria del popolo, custoditi dalla tradizione orale e sottoposti incessantemente alle manipolazioni dei giullari prima di venire finalmente trascritti.

Il credito di cui gode tuttora il neotradizionalismo, che le obiezioni del Siciliano dovrebbero alquanto ridimensionare, sta a dimostrare quanto attuali siano ancora le insidie della « critica induttiva e divinatoria » con la quale polemizzava animosamente il Bédier. Contro di essa il miglior antidoto resta sempre il ritorno, senza pregiudizi e senza tesi prefabbricate, ai testi: è questa una ragione di più perché i filologi non si arrendano di fronte alle difficoltà di ripristinare sempre meglio il loro aspetto originario variamente alterato dalla tradizione manoscritta. A questo compito, per la *Chanson de Roland*, ha dedicato alcuni anni Cesare Segre: il frutto delle sue fatiche è la nuova, splendida edizione del poema che ora ci ha dato. L'impresa compiuta era irta di difficoltà di ogni genere, in primo luogo inerenti alla natura della documentazione, e resa particolarmente impegnativa dalla schiera di illustri predecessori, tra i quali anche il grande

Bédier, che si erano cimentati in passato con la *Chanson*. Per farsi un'idea non troppo vaga della originalità d'impostazione della edizione allestita dal Segre rispetto a tutte le altre precedentemente tentate occorre tenere presente il particolare configurarsi della documentazione, non certo copiosa eppure singolarmente non omogenea. Il testo della canzone cambia infatti notevolmente aspetto passando da un testimone all'altro: nell'ordine linguistico (dove in luogo dell'anglonormanno del codice di Oxford troviamo negli altri codici il franco-veneto oppure il franciano o altre varietà dialettali di oïl; inoltre il tedesco, l'antico norvegese, l'inglese, il gallese, il neerlandese nelle traduzioni), nell'ordine tecnico (lasse assonanzate, lasse rimate, prosa in alcune traduzioni), nell'estensione (limitandosi ai testi versificati non frammentari: 3998 versi nel codice di Oxford, 6012 nel veneziano V4, 8880 nel veneziano V7, 8330 nel codice di Châteauroux; altri manoscritti, tutti in qualche parte incompleti, rappresentano una redazione valutabile in circa 12000 versi), nella disposizione e nel trattamento della materia. L'insieme delle testimonianze che documentano la canzone si scinde in due distinte tradizioni: una rappresentata dal codice di Oxford, che è manifestamente la più fedele all'originale, l'altra formata da tutte le altre attestazioni. Soltanto l'edizione curata dallo Stengel e pubblicata a Lipsia nel 1900 aveva precedentemente fornito nell'apparato critico la documentazione quasi completa del *Roland*: essa era però vizziata da un errore nell'elaborazione dello stemma che produsse conseguenze disastrose in sede di costituzione del testo. Le rimanenti edizioni hanno riprodotto sistematicamente il codice di Oxford, dando qualcuna parca udienza ai codici antioxfordiani se ritenuti utili a correggere evidenti errori di quello. L'edizione del Segre si caratterizza specialmente per la discriminazione rigorosa fra le tradizioni e la registrazione integrale anche della seconda dovunque essa differisca anche minimamente dalla prima. Sul confronto delle varianti sopraggiunge poi puntualmente il ragionamento critico dell'editore a giustificare le scelte (che non sono affatto pregiudizialmente a favore di Oxford, anche se a conti fatti è stato lui a ottenere l'assenso

nella massima parte dei casi confermando la sua « précellence »), o all'occorrenza a insinuare dubbi sulla genuinità delle lezioni attestate formulando ipotesi sullo stato probabile dell'originale. È in questo settore (tipograficamente evidenziato sulla pagina da un gioco di corpi funzionale quanto elegante) che il lettore che abbia già dimestichezza con la canzone trova il pascolo più ghiotto e nutriente: è qui che la critica testuale assurge sovente a critica senza aggettivi allorché decifra e illustra lo stile, scopre e rivela gli artifici complicati della composizione. Al termine della « lettura stereoscopica » guidata dall'assidua e acutissima chiosa di Cesare Segre la *Chanson de Roland* appare sorprendentemente diversa (anche se le novità di lezione rispetto al testo Bédier non sono poi tante) rispetto all'immagine di essa formata sulle edizioni precedenti: risplende come mai prima in piena luce la studiatissima perfezione dei suoi congegni, che il declassamento fatale nelle redazioni seriori contribuisce non poco a fare apprezzare meglio.

La più limpida visione che nel *Roland* curato da Segre si ha dell'arte sottile di questa canzone, che si avvale sapientemente dello stile formulario, del collegamento delle lasse e di tutti gli espedienti di una retorica volgare pervenuta ormai ad un notevole grado di raffinatezza, non è certo irrilevante riguardo al problema delle origini dell'epopea francese. In altro lavoro il Segre ha dimostrato che questa dal rispetto formale presuppone le esperienze attuate nei poemetti agiografici francesi e provenzali di poco posteriori al Mille: esperienze maturate nell'ambiente clericale. La certezza di ciò si fa più forte rileggendo la *Chanson* nella nuova edizione e sembra davvero inverosimile che qualcuno persista ancora a immaginare la gestazione « tradizionale » di un genere che nel suo più arcaico esemplare noto mostra caratteri ereditari di tutt'altra provenienza, che alludono cioè inequivocabilmente alla cultura ecclesiastica del secolo XI.

GIORGIO CHIARINI

LETTERATURA FRANCESE

Un omaggio a Paul Celan o il complesso d'Ifigenia

Ci piace riprendere la consuetudine dei nostri colloqui con i lettori, in questa ripresa di interessi parlando del bellissimo omaggio che è stato dedicato a Paul Celan da « La Revue de Belles-Lettres », la grande e seria rivista svizzera francofona che esce a Ginevra a cura della società di Belle Lettere di Losanna, Ginevra, Neuchâtel e Friburgo. È il numero 2-3 di questo 1972, e contribuisce in maniera, ci pare, determinante alla conoscenza e alla valutazione di Paul Celan, il poeta ebreo tedesco nato il 23 novembre 1920 a Czernowitz in Bucovina e gettatosi nella Senna alla fine di aprile del 1970. Celan ha traversato come una meteora luminosa il cielo della poesia occidentale in questi anni

tragici, e la sua conoscenza non finisce di stupire, per l'altissimo valore lirico che ne promana, chi ne scopre l'asciutto rigore, la cruda necessità interiore a cui egli è rimasto fedele in anni in cui parlare era tanto più difficile quanto più necessario, in un'Europa straziata dalla guerra e dalle contraddizioni ideologiche. Ma l'innocenza della poesia, che si sprigiona tanto più violenta e inarrestabile dalle prove della sozzura e della crudeltà, è dichiarata a tutte lettere da Celan quando scrive che « la poesia non s'impone più, essa si espone ». È questo il lato sacrificale, la parte segreta che l'animale ferito mostra perché il persecutore colpisca ancora, colpisca senza fine, ma anche colpisca senza speranza di vittoria, perché la parte segreta dell'uomo fa parte del fondo cosmico dell'universo.

La poesia di Celan rivela sotto i colpi più disarmata la sua struttura segreta, quella contraddittoria erranza di fondo dall'io all'altro (« Io sono te, quando io / sono io »). È una poesia che, rivoltandosi su se stessa, mostra il candore sanguinante della sua intimità più ancestrale come sotto i colpi di un'agonia dinanzi a cui il pudore è sì un antico ricordo, ma anche qualcosa di perduto e ineliminabile davanti a questa vera e propria sofferenza dell'intimità rivelata: un'intimità che, drammaticamente, non ti appartiene più quanto più vai a fondo in te stesso, quanto più il colpo mortale affonda in te stesso. Anzi si direbbe che Celan ha bisogno della ferita per mettere in luce, in una luce sanguigna, questo candore radicale delle origini dell'io che cerca se stesso in altrui. Celan è asciutto, la sua poesia talora ha l'aspetto di una parola d'ordine, eppure l'asciuttezza lascia passare e rende pubblico questo aspetto segreto in modo tanto più straziante. Il pudore violato dell'uomo è divenuto la vergogna di un'Europa che ha scelto l'ingiustizia e gli incubi dell'irrealità, ma è anche divenuto il modo retrattile per la ricerca di un paese che, per questo ebreo tedesco sradicato, ricorda il « paese / innocente » di cui andava in cerca Ungaretti negli anni della prima guerra mondiale. Tra parentesi dirò che Celan ha tradotto Ungaretti in tedesco come meglio non si potrebbe, per quel senso inclusivo che il linguaggio di Celan possiede e che va incontro, per vocazione, all'essenzialità lirica ungarettiana.

L'omaggio organizzato dalla rivista svizzera, oltre a raccogliere molte ottime traduzioni di poesie e di prose di Celan, tra le quali, per queste ultime, il *Discorso di Brema* e il *Discorso di Tel-Aviv*, vede presenti i migliori ingegneri francesi e svizzeri, poeti e critici come Yves Bonnefoy, Jean Starobinski, Pierre-Alain Tâche, Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas: un filosofo quest'ultimo poco noto in Italia su cui un giorno o l'altro dovremo ritornare e sul quale intanto ci piace segnalare almeno il saggio, splendido, di Jacques Derrida, del 1964, *Violenza e metafisica, saggio sul pensiero di Emmanuel Levinas*, raccolto ora nel volume *La scrittura e la differenza* uscito nella meritoria traduzione di Gianni Pozzi presso l'editore Einaudi nel

1971. Sono presenti anche altri poeti, da Michaux a Dupin a du Bouchet, ad altri come il poeta ebreo David Rokeah e il poeta ceco Vladimír Holan. Quest'ultimo è quasi una leggenda: vive a Praga, dove per i quindici anni dell'epoca staliniana si è considerato murato vivo nella propria casa, e dove nuovamente per lui, alla fine della primavera politica cecoslovacca, la porta « è soltanto dipinta sul muro ». Davanti a questa porta dipinta suonano ammonitrici le parole di Holan *Ai nemici*, una poesia qui tradotta da Florian Rodari: « *Se io non mi sono ancora distrutto | È soltanto perché non mi sono ancora da me stesso | Dato alla luce e perché amo ancora qualcuno | Amando me stesso. | Sì, ridete; ma solo l'aquila femmina si getta | sull'aquila, e Briseide sul dolore di Achille. | Essere non è facile... Facile, solo la canaglia può esserlo...* ».

Scriveva Paul Celan a Hans Bender: « Non vedo differenza fra una stretta di mano e una poesia ». Non è più questa, secondo Emmanuel Levinas, l'« entrata del mendicante nella dimora dell'essere ». È bensì, quella di Celan, la « lingua del neutro », sempre secondo Levinas, cioè lingua che non appartiene né all'uno né all'altro. In *Conversazione sulla Montagna*, raccolta in *Strette*, che è uscita a Parigi nel 1971, poco dopo la morte del poeta, presso il « Mercure de France » e che contiene una scelta di poesie e di prose tradotte da André du Bouchet, Jean Daive, Jean-Pierre Burgart e John E. Jackson, ecco che Celan paragona la lingua a una « strada così bella » in montagna « dove sulla sinistra fiorisce il giglio rosso, selvatico, fiorisce come in nessun altro luogo e sulla destra si leva la campanula », e dove il « Dianthus Superbus, il garofano splendido, si leva non lontano di là... lingua non per te e non per me — perché io lo chiedo, per chi dunque è concepita, la terra, non per te dico che è concepita, e non per me — una lingua di sempre, senza Io e senza Te, solo Lui, solo Questo, capisci, Essa soltanto, ed è tutto ».

Questa inappartenenza del poeta nella lingua costituisce il momento di passaggio dall'io all'altro. Dice ancora Levinas, richiamandosi alle parole stesse di Celan ne *Il Meridiano* (sempre raccolto in *Strette*): « Il personale sarà la poesia del poema: “ il poema parlò Della data che è la sua... »

della circostanza unica che propriamente lo concerne". Il personale: dall'io all'altro. Ma la meditazione ansante di Paul Celan — che osa citare Malebranche da un testo di Walter Benjamin su Kafka, e Pascal da Leone Šestov — non obbedisce ad alcuna norma. Bisogna ascoltarlo più da vicino: la poesia che parla di me, parla di "ciò che concerne un altro"; "assolutamente un altro"; già parla *con* un altro, "con un altro che anche sarebbe vicino", che sarebbe "vicinissimo, essa va di corsa incontro a quest'altro", già "noi siamo lontani fuori", già "nella luce dell'utopia"... "La poesia ci precede, brucia le nostre tappe"».

Celan è l'anagramma del vero nome del poeta: Paul Anczel, che sorpreso dalla guerra nel '39 mentre studiava medicina a Tours, in Francia, dovette tornare in Bucovina dove come da ondate successive fu coinvolto negli andirivieni della guerra: nel '40 il nord della Bucovina, e la capitale Czernowitz, diventano sovietiche, nel luglio '41 la città è occupata dalle truppe tedesche e romene. Il poeta è confinato nel ghetto, i genitori deportati; riesce a fuggire, ma finisce in un campo di lavoro in Romania. Nell'autunno '43 la Bucovina è nuovamente sovietica e nel dicembre di quell'anno Celan può tornare a Czernowitz. Ma nel '45 egli uscirà definitivamente dall'URSS: diventa, per poco, traduttore e lettore per una casa editrice a Bucarest. Nel '47 pubblica su una rivista romena le prime poesie, nel dicembre parte per Vienna, dove agli inizi del '48 appare la prima raccolta poetica, *Der Sand aus den Urnen*, in 500 esemplari; finché nel luglio dello stesso '48 raggiungerà Parigi, la sua dimora definitiva e la dimora della propria morte. In Francia, di cui prende la nazionalità, trova amici, primo fra tutti Yvan Goll, estimatori, traduttori, compone le sue maggiori poesie in lingua tedesca, insegna come lettore di tedesco all'École Normale Supérieure, diventa co-redattore, insieme alla migliore intelligenza francese, della rivista «*l'Éphémère*» pubblicata da Maeght e di cui l'ultimo numero è uscito proprio quest'estate, col quale la rivista conclude la propria serie: ebbene, esso contiene una magica poesia «berlinese» di Celan, *Du liegst..., Tu sei coricato...*,

accompagnata dall'ultimo testo, prima della sua morte, di un fedele di Celan, Peter Szondi, acutissimo e rivelatore del modo di comporre di Celan, intitolato *Eden*. Quello che è un Natale a Berlino si mescola ai ricordi, rievocati per sommità liriche emozionanti, dell'assassinio di Karl Liebknecht e di Rosa Luxemburg. Ma riprendendo il filo esile della vita celaniana, a Parigi si sposa con la pittrice Gisèle Lestrangé, gli nasce un figlio, Eric, da Parigi si muove per Ginevra dove soggiorna a lungo, per la Germania che più volte gli assegna premi di rilievo, per Israele, fino al suicidio nella Senna.

Anche l'espatrio era una tappa bruciata del viaggio: la nuova dimora lo specchio imprevedibile della terra promessa. «Di essenza ebraica», riconosce Levinas, è «l'abitazione giustificata dal movimento verso l'altro». L'essere senza patria insomma si rivela come un moto di autenticità. «La Passione d'Israele sotto Hitler... aveva agli occhi del poeta un significato per l'umanità intera, di cui il giudaismo è una possibilità — o una impossibilità — estrema, rottura del candore dell'araldo, del messaggero o del pastore dell'essere. Deiscenza del mondo che offre non un soggiorno, ma, per passare la notte, alcune pietre contro cui batte il bastone dell'errante che si ripercuote in linguaggio minerale». E continua Levinas: «Come se andando verso l'altro, io mi ritrovassi e mi impiantassi in una terra, ormai natale, scaricato di tutto il peso della mia identità. Terra natale che non deve niente al radicamento, niente alla prima occupazione; terra natale che non deve niente alla nascita. Terra natale o terra promessa?». L'identità perduta è moto di abbandono a quel fondo dell'universo, a cui accennavo. Ecco un altro punto d'incontro con la ricerca ungarettiana, ma la differenza dirimente è che per Celan, ebreo, «l'ebreo e la natura, ciò vuol dire due sempre, anche oggi, anche qui... povero giglio rosso, povera campanula... poveri voi, voi non vi levate sullo stelo, voi non siete in fiore e luglio non è luglio».

Ma ecco, concludendo, e indicando che in Italia chi si è occupato a tempo di Celan è la giovane

germanista Laura Terreni, con alcuni assaggi di traduzione e un primo approccio critico sulla rivista « L'Albero », ecco un *Cristallo* celaniano, che ha riflessi di sangue nella trasparenza, riflessi che vanno dal porpureo scorrere della notte al roseo fluire di un'acqua mattutina, quasi lumi sui sette bracci del candelabro di Mosè:

*Non alle mie labbra cerca la tua bocca,
non davanti alla porta lo straniero,
non nell'occhio la lacrima.*

*Sette notti più alto erra il rosso verso il rosso,
sette cuori più profondo batte la mano alla porta,
sette rose più tardi sussurra la fontana.*

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Patti infranti col serpente

Sulla sopraccoperta di quest'ultimo libro di Mario Praz, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, c'è un quadro di Hans Baldung Grien che rappresenta un quasi-scheletro (la Morte) che tenta Eva e ne è tentato alla presenza (scrive Praz) di « un serpente arcuato come lo strumento musicale che da esso prende il nome ». Il serpente è l'immaginazione, spiega Sant'Agostino; e lo Zolla (citato da Praz) prosegue: « Coloro che firmano il patto col serpente entrano in un universo dove tutto vien rovesciato, la fantasticheria invece che messa in fuga vien coltivata, ornata, ci si offre in pasto ad essa ». Ma lo strumento musicale che dal serpente prende il nome? Questo è il serpentone, una specie di grosso trombone accordato in si bemolle, dal suono possente e grave, quasi grezzo; e un esemplare della sua sottospecie francese, un « serpente militare », sta da anni, con un suo confratello tedesco, fra sciabole, scimitarra, pistole ed elmo, nel salone della casa di Praz: lo si può facilmente ammirare nella tavola 6 de *La casa della vita*. In Praz, infatti, il patto col serpente è più che altro fusione costante di esperienza quotidiana e fantasia creativa, sì che tutto il suo vivere potrebbe anche dirsi, parafrasando lo Zolla, « coltivazione della fantasticheria »: a dimostrarlo basterebbe, oltre al titolo, l'inizio aneddotico di tanti saggi qui raccolti. La nostra osservazione tocca, credo, il subcosciente, e forse anche mostra quanto la fantasia

coltivata (pianta carnivora, triffide) abbia gradito il pasto offertole.

Ma chi cerchi anche il senso di questo suo vivere troverà presto che è un vivere nella fantasia erudita: nel manierismo, nel neoclassico, qui nei meandri più intricati dell'estremo decadentismo romantico con una pretesa di tolleranza e di partecipazione. E i momenti si intrecciano. Quaranta anni fa *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, edito allora da La Cultura, fece scandalo e valse all'autore una polemica col Croce, il sospetto d'antifascismo, una cattedra all'Università di Roma, e un vago odor di stregone. Oggi *Il patto col serpente* dichiara i suoi saggi parlipomeni di quel volume, e son saggi, infatti, che per occasioni parziali, apparentemente fortuite, han proseguito il lavoro che *La carne, la morte e il diavolo* pareva concludere e invece appena iniziava. Il saggio « La famiglia Rossetti » è del 1931-32, « La più bella delle tombe » dell'anno scorso: nell'intrico degli interessi del Praz quello per la frangia estrema del decadentismo europeo, dove, nelle parole di Barrès qui citate, « non vi è bellezza che non sia tarata », è un interesse esistenziale.

Monk Lewis, Edgar Allan Poe, Walter Pater, e soprattutto D'Annunzio, son gli autori maggiormente trattati; la serie più divertente è quella degli eccentrici; la più dolorosa è l'ultima, « La bambola di Kokuschka », dove i contatti colla realtà non fantasticata sono immediati e laceranti. E in tutto

questo decadentismo, anche se la tolleranza è reale (non si dà mai giudizio morale), la compartecipazione mi appare piuttosto finzione letteraria, ch e infatti nonostante il suo gusto per la tara nella bellezza, il Praz non cerca mai di stabilir nuovi valori, n e morali n e estetici, come avevano fatto, ad esempio Poe e D'Annunzio, per non dire di Sade e di Sacher-Masoch: ch e anzi sempre   presente la coscienza del limite, la coscienza cio  di operar sul minore, di non parlar d'arte ma di gusto. E poi

il gusto per il decadente cede a quello per l'erudizione, per la fonte non ovvia: Mnem sine, dea prediletta di Praz, aveva buona memoria. Ed   proprio la dea, madre delle Muse, a sublimare il morboso del contenuto, a operare il miracolo e rompere il patto col serpente: nella pagina almeno l'ultimo stadio non   l'inferno ma la chiara soddisfazione intellettuale della necessit  di conoscere. Cosicch  l'odor di stregone d  al giglio.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Ricarda Huch

Verso la fine del secolo scorso si affacci , ancora timidamente, sulla scena letteraria tedesca una donna che doveva poi conquistarla e attirare l'attenzione del pubblico e degli studiosi su di s e per almeno 50 anni: Ricarda Huch, tanto   vero che in questo anno si   conclusa una grandiosa edizione delle sue opere, *Gesammelte Werke* (10 voll. Kiepenheuer & Witsch, Colonia a cura di W. Emrich). Quando si noti che alcuni di questi volumi superano le 1000 pagine si avr  un'idea della mole del lavoro compiuto da questa straordinaria donna, di cui   scaduto da 8 anni il centenario (era nata a Braunschweig nel 1864) senza che quasi nessuno, da noi, ne facesse parola, per quanto alcune sue opere siano state tradotte anche in italiano. La sua vita fu come imperniata sopra un avvenimento, una specie di tragedia familiare: da giovane si innamor  pazzamente del cugino — secondo un uso tipicamente ottocentesco — ma questi era gi  sposato colla sorella maggiore della Huch e aveva avuto da lei tre figli. Era sempre sul punto di abbandonare la madre dei suoi figli, ma poi si rifiutava di divorziare da lei, quando questi ultimi, a cui era molto attaccato, erano ancora piccini. Ricarda si decise ad allontanarsi, si iscrisse alla Universit  di Zurigo e fu una delle

prime donne laureate. Aveva pubblicato qualche poesia e un racconto collo pseudonimo di « Richard Hugo », abbastanza trasparente oggi. Ma da quando si fu laureata stamp  col proprio nome. Il suo primo romanzo *Le memorie di Rodolfo Ursleu il giovane* (che si possono leggere anche nella versione italiana di M.L. Rossi, Milano 1946) segna la fine e la decadenza di una famiglia anseatica, una anticipazione — si direbbe — di quel che doveva riuscire pi  tardi e con pi  successo al giovane Thomas Mann, il quale aveva grande stima della Huch e negli anni venti non esit  a proclamarla « la prima scrittrice della Germania e forse dell'Europa », una lode non piccola da parte di un uomo certo non sospettabile di piaggeria.

Poi si determina una svolta nella vita della donna, che aveva circa ventitr  anni: a Vienna conosce un dentista italiano, Ermanno Ceconi, un uomo fine, comprensivo, con cui si sposa e da cui ha presto una bambina, Marietta, che rester  sempre con lei sino agli ultimi anni. Poich  Ceconi vive a Trieste, la Huch riesce a comprendere i fermenti dell'irredentismo e la storia del Risorgimento. Tra il 1899 e il 1902 scrive tre opere che rimarranno: due sono dedicate al Romanticismo, la terza   un racconto ispirato da uno dei quartieri pi  poveri di Trieste, a cui si accedeva da un arco di

trionfo romano, *Aus der Triumphgasse (Dal vicolo del trionfo)* ancora non tradotto in italiano). Nei primi due volumi si sentiva uno spirito vicino per certi lati ai Romantici, ma capace nello stesso tempo di cogliere le cause della loro decadenza e quindi di non cadere negli stessi difetti. Sono due volumi, ora riuniti in uno solo, anche se grosso, che costituiscono un'opera fondamentale per tutti gli studiosi del Romanticismo tedesco. Pareva dunque che questa donna eccezionale si avviasse alla carriera del grande studioso: ma il racconto, più che romanzo mostrava che in un altro campo la Huch aveva acquistato in pochi anni uguale maestria. Nel 1907 avviene un colpo di scena: il cugino Riccardo, a cui la scrittrice era rimasta segretamente sempre legata, decide di divorziare; altrettanto fa Ricarda dal buon Ceconi e finalmente il primo e grande amore della sua vita viene a conclusione. Si badi: la donna aveva 43 anni, il marito più di 50. Eppure: così Ricarda scriveva alla sua fedele confidente Marie Baum: « D'un colpo sono tornata viva, giovane, tutto il mio corpo vibra, le lacrime scorrono di continuo dai miei occhi, come fiumi disgelati ». Nei tre anni in cui visse congiunta al suo cugino scaturirono due opere importanti: le *Poesie d'amore* (che si possono conoscere in una ottima scelta di Renata Spuria, con presentazione di B. Tecchi, Editore Sciascia, Roma 1965) e la *Vita del conte Federico Confalonieri* (tradotta da E. Sola, Treves, Milano 1934 e successivamente da B. Maffi Rizzoli, Milano 1949) due punti di arrivo, che non si possono dimenticare. Ma il legame col cugino si dimostrò una delusione; Riccardo si dimostrò come dice giustamente Tecchi, nella introduzione ricordata (a pag. 14): « un pover'uomo, bello nel corpo, un buon giurista passabilmente affermatosi nella vita civile, ma spiritualmente molto al di sotto della sua cugina e compagna d'amore... Delusione immensa, come immensa era stata l'illusione: dopo solo tre anni Richard passò a terze nozze con una violinista » lasciando Ricarda ormai per sempre sola colla bambina di Ceconi, che rimase in rapporti amichevoli colla moglie. Lasciamo la parola a Bonaventura Tecchi che ha ben fissato la natura delle *Poesie d'amore*: « Per capire questa piena straripante del-

la passione che ora si inabissa nei gorghi del mare, nei dirupi delle montagne e nel fondo della notte e ora all'improvviso s'innalza, giubilando, verso spazi di luce, bisognerà — non dimenticando mai le eccezionali circostanze di quel legame, cui la doppia e triplice e quadruplica proibizione (due parentele, due matrimoni, i figli da due parti) contribuì ad aizzare l'ardore — bisognerà riportarsi al tempo, in cui non tanto le poesie furono scritte, quanto agli anni in cui la passione sorse e non fu saziata e si trascinò per qualche decennio. Siamo negli ultimi vent'anni del secolo scorso: proprio nel momento in cui, lungamente e crudelmente beffato per decenni, "superato" da diverse scuole letterarie che si richiamarono ai canoni del realismo e del naturalismo, il romanticismo, creduto sepolto, all'improvviso rinacque. Siamo appunto negli anni del così detto neoromanticismo il quale si prolungò, nonostante le prove vittoriose dell'impressionismo e non ancora accesi i primi albori dell'espressionismo, fino verso il 1910, data della pubblicazione, ma non della stesura di queste poesie d'amore, che è infatti il 1907 ». Così lo studio dei Romantici, le poesie d'amore e tutto quel che venne dopo si congiunge nella Huch in una perfetta unità. Ché questa scrittrice veramente eccezionale si provò in tutti i campi: dalla narrativa alla filosofia, dagli scritti religiosi a quelli, perfino sociali (e al ludo qui non tanto allo scritto su Bakunin che è del 1923 quanto ai poderosi tre volumi scritti con profonda conoscenza dei documenti, sulla guerra dei contadini intitolati *Der grosse Krieg in Deutschland* e pubblicati tra il 1912 e il 1914) infine alla poesia. E non bastò che la scrittrice si fosse acquistata un posto sicuro nella lirica d'amore; più profonda, più pregnante appare la sua ultima poesia dettata negli anni di guerra intitolata *Herbstfeuer (Fuoco d'autunno)*, Lipsia 1944). Ora si vuol segnalare qui che il volume V delle *Opere* (più di 1000 pagine!) uscito ora, concludendo così l'edizione completa, contiene non solo liriche dimenticate, stampate solo su riviste o altrove e praticamente ignote, ma anche un *Herbstfeuer II*, cioè una specie di continuazione o completamento di quello che fu senz'altro il primo esempio di « poesia delle rovine ». La poetessa, prima di morire, volle dare

ancora una testimonianza dell'altezza a cui era giunta, proprio nella sofferenza e nella distruzione della sua patria. Ho cercato di darle già un'idea nella mia *Antologia della poesia moderna tedesca* (Accademia - Sansoni, Milano 1970) e ho voluto segnalare anche una lirica, in cui questa donna eccezionale si rivolge a tutte le donne. È una poesia che molte cosiddette femministe dovrebbero leggere e meditare.

Per misurare la grandezza morale di Ricarda Huch, va inoltre aggiunto che all'avvento del nazismo, lei, ariana, per quanto sollecitata e sottoposta a pressioni dall'alto, rifiutò di appartenere più all'Accademia di Lettere e Arti, già presieduta da Heinrich Mann. La lettera con cui si congedò definitivamente e brevemente danno la misura di questa donna eccezionale. Ma *Herbstfeuer I* era un librettino piccolo piccolo, le *Poesie d'amore* potevano sembrare come dice giustamente Tecchi « una piena straripante della passione, un impeto di giovinezza non corrispondente all'anagrafe » (la Huch aveva quasi 45 anni!) ma questo V volume contiene una tale messe di poesia che impone di cercare e di distinguere il meglio in tutta la produzione lirica huchiana, che si svolge dal 1895 al 1945, in un arco dunque di 50 anni, in cifra tonda. Troveremo delle liriche moderne, cioè brevi e pregnanti accanto a forme tipicamente ottocentesche come il sonetto, insomma scopriremo una poetessa di misura molto superiore a quella che si conosceva sinora. Nella scarsità di voci veramente nuove nella lirica, ascoltiamo questa antica voce, che, perché circondata di schietta poesia, non conosce vecchiezza.

Una commedia di Hochhut

Rolf Hochhut, l'autore del *Vicario* e dei *Soldati* (per cui v. questa rassegna rispettivamente ai nn. 23-24 e 41) si è stancato della tragedia, parrebbe, e ha scritto una commedia intitolata *L'ostetrica* o come si dice più familiarmente da noi *La levatrice*. Stampata dall'editore Rohwolt (Amburgo 1971) è stata subito rappresentata contemporaneamente a Monaco, Zurigo, Essen, Gottinga e Kassel. Il pubblico è stato abilmente « manipolato » in

maniera da avere anche questa volta l'impressione di un'opera di « rottura », di scandalo, tutte cose che l'autore cerca sempre con cura senza badare molto alla verità storica, come è sua abitudine, e come non si può forse fare a meno se si vuole ottenere successo per un'opera « impegnata ». Ma qui i personaggi essendo inventati — anche se vogliono avere un preciso riferimento alla realtà di tutti i giorni — non hanno suscitato, in sé, grandi reazioni. La critica, per una ragione o per l'altra (anche la messa in scena conta in un lavoro che non si può mai rappresentare integralmente per la sua lunghezza, come quelli precedenti) è stata unanimemente negativa. Il critico della rivista settimanale « Die Zeit », Hellmuth Karasek, ha addirittura scritto che « da una commedia che non esiste si è ricavata una debole farsa ».

La verità è che questo lavoro teatrale è una commedia *sui generis*: intanto la protagonista muore alla fine dell'ottavo « quadro » (che sarebbe un sostituto dell'antico « atto », e questo dà la misura della lunghezza del lavoro). Ora, quando alla fine di un'opera teatrale, a meno che non le capiti una tegola sulla testa, la protagonista muore, è difficile parlare di commedia. Hochhut vorrebbe suscitare il riso degli spettatori descrivendo l'ambiente corrotto degli speculatori di immobili, a danno, naturalmente, di un gruppo di baraccati. Dove si vede che certi problemi che sembrano costituire la nostra, e solo la nostra miseria, sono presenti anche in altri paesi, anche nella Germania del *boom* economico. La trama è alquanto semplice: la levatrice Sofia che lavora in mezzo ai baraccati, senza farsi naturalmente mai pagare, spinge la povera gente a occupare un edificio disabitato, destinato, ma inutilmente, alle forze armate da parecchi anni. I poveretti non ne avrebbero il coraggio, ma l'impulso che Sofia riesce a dar loro è tale che alla fine si decidono. L'ostetrica o levatrice Sofia è poi sempre piena di soldi, perché incassa una pensione della vedova di un generale, che è morta da tempo nella zona orientale. Nessuno ne sa nulla e soltanto col tempo si insinua in alcuni un qualche sospetto — ma siccome tutto va a favore dei poveri, è difficile accusare e far condannare la misteriosa Sofia, anche

se l'ultima scena si svolge proprio in un tribunale e si conclude colla morte, per stanchezza e malattia, della benefattrice. I dialoghi tra i personaggi di secondo piano si dilungano per pagine e pagine e spesso si svolgono in un dialettaccio tutt'altro che divertente; sembra comunque di poter notare qui e per la prima volta una specie di « ritorno di fiamma » del naturalismo.

Questo è comunque un lavoro legato strettamente a un problema del nostro tempo: la deficienza nell'ambito della abitabilità. Un problema che resterà vivo sinché non si provvederà a risolverlo, ma ci vorrà altro che la occupazione di una caserma! Sinché il problema rimarrà vivo, il lavoro ha, nell'ambito di un certo teatro di tendenza, una sua possibile vitalità. Ma gli nuoce anche un altro fatto, prima che gli anni avranno trovato — e lo speriamo tutti — una soluzione al problema: si sente troppo che quest'opera ha avuto per modello la *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, dove però c'era uno spirito più profondo e un'ironia più violenta che nell'opera di Hochhut. Il motivo, lo si può indovinare, anche se non identico è molto vicino a quello del lavoro di Brecht, ma quale differenza di stile, di trovate, perfino di soluzioni!

Non credo che dal punto di vista letterario ci sia molto di più da dire su questa pretesa commedia di Hochhut. Per trovare una casa ai senza tetto ci vuol altro che una commedia! Ma siccome è la terza volta che parliamo male di uno scrittore,

che viene rappresentato in tutto il mondo, vogliamo questa volta dargli atto di un suo « impegno » serio e apprezzabile, ma non si trova nelle opere teatrali, che restano per noi quel che sono e quel che abbiamo giudicato, ma in un libretto stampato (sembra), in furia su carta poco buona, con una macabra copertina in rosso e nero, intitolato *Krieg und Klassenkrieg* (tororo, Amburgo 1971) dove, nonostante il titolo altisonante (*Guerra e lotta di classe*) si colgono degli accenti sinceri, delle preoccupazioni vive, come quelle che ispirano la lettera che l'autore indirizzò nel 1971 al Cancelliere Willy Brandt a proposito di 800.000 senza tetto che si trovano nella Repubblica Federale tedesca, e con riferimento proprio alla sua ultima cosiddetta « commedia » appunto *La levatrice*. L'esito di questa « lettera aperta » si può facilmente immaginare: non si sistemano 800.000 persone in un minuto e neanche in un anno. Dà noia invece che nel grosso volume, che oltre alla commedia contiene racconti, poesie e saggi, ci sia una specie di necrologio di Papa Giovanni XXIII, che ha attirato a suo tempo le simpatie di Hochhut, come di molti estranei, colla sua infinita umanità. Ma presentarlo come un papa, un credente che ha ormai quasi perso la fede e cerca un compromesso col mondo contemporaneo, è, oltre tutto, di cattivo gusto. Lasci stare i papi e si occupi pure di levatrici.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Poesia di Jorge Guillén

Salutiamo la grande poesia di Jorge Guillén: *Opera poetica*, selezione di *Aire nuestro* (*Aria nostra*), che fu pubblicato in Italia, ma in lingua castigliana, nel 1968. L'edizione di oggi, curata da Oreste Macrì e tradotta con testo a fronte (Sansoni editore, 1972), è così ampia e densa nella sua parte critica e saggistica, da offrirci Guillén intero met-

tendoci di fronte alla singolare interezza e compiutezza del poeta spagnolo.

Alcune date fondamentali: dal 1928 al 1950, le quattro versioni di *Cantico*, che ne costituiscono la prima parte. Alla terza edizione, nel 1945, fa la sua comparsa un sottotitolo, *Fede di vita*, affermazione e presa di posizione di Guillén di fronte alla Guerra Civile, all'ingiustizia, alla violenza, ai

soprusi che seguiranno il 1936. La seconda parte, *Clamor*, è corredata, fin dal 1957, dal titolo, *Tempo di storia*, legato alle vicende ormai tragicamente stringenti. La terza, infine, pubblicata anch'essa, come *Aire nuestro*, in Italia si chiama *Homenaje, Omaggio, Riunioni di vite*.

Accompagna questa lucidissima concezione, fin dall'inizio, l'immagine del cerchio. Quando Pedro Salinas, fraterno amico poeta di Guillén, fondandosi soltanto sulla terza edizione di *Cantico*, parlava di poesia allargantesi in cerchi concentrici, offriva una struttura che gli anni a venire avrebbero ampiamente giustificata.

In *Cantico*, l'universo si presenta al poeta come una sfera che lo incentra e lo limita: «firmamento curvo, compatto, mezzodi di fulgore arrotondato», ci ricorda Macrì. Nel guilleniano, «*Tutto è cupola*», «il presente si offre a tal punto» «*che il piede-camminante sente | l'integrità del pianeta*» e il pianeta si fa, al tempo stesso, domestico, e identico all'io del poeta, fruitore della perfezione dell'universo. Tra le grandi intuizioni guilleniane, rischiarate da Macrì nel suo dettagliatissimo studio, vi è quella della domesticità dell'io: riconoscendo gli oggetti, i momenti, i suoni, l'esistere, le ore, il tempo del mondo, il poeta sconfigge quello che poteva essere il maggior pericolo della sua invocazione estatica: il non aver niente da dire, «una volta constatata la perfezione esteriore dell'essere». La frase viene da George Poulet, il quale, come si ricorderà, proprio a Guillén aveva dedicato l'ultimo capitolo del suo libro fondamentale, *Le metamorfosi del cerchio*. L'io di Guillén, al contrario, ha tutto da dire, in un'operazione poetica che presenta sempre due poli: il vedere e il riconoscere, il giorno e la notte, il dormire e il risveglio, l'ombra e il sole. «*Il circolo luminoso, | la città confusa dentro, | Senza fretta maggio per giugno | S'abbandona alla mezza stagione*», dice il poeta che, nella «*realtà | confusa. Farragine acerba*», ritrova, «*in mezzo*», vale a dire nel centro, «*il giardino*», segno inequivocabile di paradiso a portata di mano. Acerba, o «*ostile*», questa realtà, al risveglio, può, tuttavia, giungere «come grande premio a colui che arriva a vederla perfetta»: la scoperta di Guillén, infatti, va identificata non soltanto con la «generosità cosmica», ma anche, attraverso un

«movimento corollario», con «il senso della recettività» da parte di chi si sente appagato e, misticamente parlando, prova in sé come una dilatazione della natura. È merito di Macrì aver corredata questo movimento di tutte le possibili coincidenze culturali, storiche, fenomenologiche e strutturali, così da rendere tutt'altro che casuale o istintiva la realtà singolarissima di Guillén. Va detto, però, che pur ispessendosi, essa non perde la sua qualità magica: rimane, miracolosamente, quanto l'io vede, in forma circolare, e il punto dello spazio dove si colloca per recepire l'universo dentro di sé.

Clamor ha una dimensione propria, di dolore, di confusione e di negazione che sembra cancellare il gaudio di *Cantico*. Ma, nell'ultima parte, il poeta, riemergendo dal «rischio di conflagrarsi o di alienarsi nella crudeltà presente», ritrova la propria affermazione: «*È il giorno del Signore. | Risuona musica sacra, | Cantico sul clamore*».

L'ultimo libro di Guillén, *Homenaje*, è a noi straordinariamente vicino: non soltanto per le date recenti e i luoghi, in parte italiani, dove fu composto, ma per l'esperienza dell'uomo di cultura che, verso la fine della vita, riunisce intorno a sé quanto lo ha arricchito, e il proposito, orgoglioso, di concludere l'opera, dalla vitalità stessa del poeta poi sempre frustrato. Alla fine, intorno al poeta, al contempo lacerato e consolato dalla coscienza del passato lontano e del presente vicino, si ridispone armoniosamente la realtà amata: «*Io vivo. Ancora vivo! | Terra sotto i miei piedi. | Sono con me congiunti il mare e il cielo*». È il *Cuento de nunca acabar*, la *Favola senza fine* della poesia perennemente giovane di Jorge Guillén.

Il carcere della mente

Accanto alla narrativa latinoamericana, notissima, ormai, in tutto il mondo, corre, altrettanto importante, e non da oggi soltanto, un filone saggistico. Validissimo durante tutto il secolo scorso, quando l'America Latina gettò le basi della sua indipendenza, pur attraverso le forme più varie, comprensive, assai spesso, anche del romanzo e della critica, esso si rifà, in ultima analisi, alla visione

che della « più grande nazione del mondo » ebbe il *libertador* Simon Bolívar. Visione duplice, contraddittoria, e, in certo senso, minata dal dubbio sin dalla nascita: infatti, nell'augurarsi « di veder sorgere in America » un organismo nazionale grandioso « meno per la sua estensione e ricchezza che per la sua libertà e la sua gloria », Bolívar esprimeva già il timore di vederlo cadere sotto l'egida di protettori interessati, prima « tutori » e poi « padroni ». Unica speranza dell'America Latina era quella, così almeno sperava il *libertador*, di risuscitare il vecchio « ideale ispano-cristiano » della Spagna migliore, un impero di uomini eguali e di nazioni anch'esse eguali.

Come tutti sanno, l'ideale di Bolívar non si avverò nel passato e non dà neppure segno di potere avverarsi nell'immediato futuro, così come si prospetta in mezzo alle terribili contraddizioni e conflitti che lacerano ora il Continente.

Secondo uno dei più brillanti pensatori argentini di oggi, Héctor A. Murena, in realtà, simile visione non fu mai realizzabile, e l'America, tutta l'America del Nord e del Sud, nacque malata e tarata fin dall'inizio. « Diciamolo forte: noi americani siamo i paria del mondo, come la feccia della terra; siamo i più miserabili fra i miserabili, siamo dei *diseredati*. E lo siamo perché abbiamo lasciato *tutto* quando siamo venuti dall'Europa e dall'Asia; e abbiamo lasciato *tutto* perché abbiamo abbandonato la *storia*. Questo è il nostro segreto d'americani, la ferita attraverso cui la nostra vita scivola lentamente e dolorosamente, attraverso cui sfugge: noi non abbiamo storia, non abbiamo padre ».

Queste parole, dal suono così tragico e definitivo, sono il motivo dominante dell'ultimo libro di Murena, *Il carcere della mente* (HÉCTOR A. MURENA: *Il carcere della mente*, La Nuova Italia): « autobiografia intellettuale », secondo la sua stessa definizione, che si snoda, proprio come il pensiero « alla ricerca della sua liberazione », attraverso vari saggi, scritti dal 1954 al 1968. L'ultimo, *Visioni di Babele*, è ancora inedito in spagnolo, altri furono pubblicati qua e là in Argentina e in Italia. Tutti, comunque, hanno per tema l'angoscia dell'uomo moderno nel mondo impoverito di oggi, e, più specificamente, la situazione particolare dell'*homo americanus*, nato già povero,

già orfano, già senza nome, in un continente sradicato, senza storia, dove le città stesse, secondo la concezione di Murena, non hanno più origine sacrale, perché sorte come « accampamenti » per gente di passaggio, l'americano sembra essere, in un mondo ormai dissacrato, il più vulnerabile degli uomini.

Non è difficile intendere come la posizione di Murena attinga la sua forza e la sua persuasione proprio dall'umanesimo, da quell'insieme di virtù umane e civili che egli considera ormai tramontato ed eclissato nel mondo di oggi. Il suo *iter*, partendo dal parricidio congenito all'America e dal senso di povertà che ne consegue, deve prendere in considerazione quel nichilismo e quel caos che, dall'America ov'era nato, si estende ormai in tutto il mondo, esternandosi nella mancanza di sacralità e, per contro, nei falsi dèi della propaganda, del conformismo. Ma, con movimento istintivo di autodifesa, deve anche reagire, costruendosi una morale che va più in là del nichilismo e si fa ultranichilista, cioè di « coscienza illuminata nei confronti della negazione generale della società contemporanea », di reazione al conformismo imperante.

Da un lato, dunque, Murena condivide i problemi di tutti coloro, e sono tanti, che si sentono respinti dalla « trivializzazione » culturale di oggi. Dall'altro, occupa la posizione privilegiata di chi, grazie ad una ferita congenita, vuole, senza quasi dirselo, ritrovare a tutti i costi la salute. Ed è qui, in questa seconda veste, che ci interessa maggiormente. Perché se, nelle sue osservazioni generali, lo troviamo non soltanto indicibilmente amaro, ma, a volte, anche ingiusto e reazionario, comprendiamo, alla fine, che tanto furore proviene da un grande amore per la vita e perfino per quella vita che si sforza, ad ogni momento, di negare: nell'America Latina. « La vita è movimento. È storia che deve continuare a fluire: il suo essere consiste in quel passaggio per cui disfacciandosi si crea e si avvia verso la sua autoliberazione ». In queste affermazioni, quasi involontarie, Murena si pone nel filone del saggismo socio-politico, quasi messianico, dell'America Latina e finisce, suo malgrado, per condividere il sogno di un Bolívar.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA RUSSA

Il Gogol' di Nabokov

L'interesse per quel singolare personaggio che fu, e quel grande artista che è Nikolaj Vasil'evič Gogol' non vien mai meno. È dello scorso anno la pubblicazione in Francia (per i tipi di Flammarion) della voluminosa biografia dello scrittore ucraino firmata dall'accademico Henri Troyat; e quest'estate è apparso nelle nostre librerie il *Gogol'* di Vladimir Nabokov, tradotto dall'inglese per l'editore Mondadori da Annamaria Pelucchi. Ma giova che il lettore sia avvertito: benché la notizia editoriale che accompagna la traduzione italiana non ne faccia parola, il libro è tutt'altro che una novità, l'edizione originale avendo visto la luce a Norfolk, Connecticut, nel lontano 1944. C'è da credere che se l'autore non fosse anche il celeberrimo inventore di *Lolita*, il pubblico italiano non avrebbe conosciuto né tardi né mai questo mirabile saggio su Gogol'. Sospetto che non sonerà lusinghiero per la solerzia culturale degli editori italiani, ma è certo avvalorato dalla discutibile dicitura che campeggia sulla sovracoperta dell'edizione mondadoriana: « I segreti del genio creatore delle *Anime morte* svelati dall'autore di *Lolita* ».

Senza molto concedere all'ordinata esposizione biografica, Nabokov concentra tutti i suoi riflettori sulla complessa architettura, così barocamente pullulante e autogenerantesi, dell'arte gogoliana, presentandoci il suo Gogol' in un libro che, se non ambisce a porsi come un'esauriente trattazione critica (anzi non lo è affatto), è un'interpretazione deliziosamente parziale, quasi un « romanzo critico », traboccante di stimoli e di invenzione autonoma. Eravamo abituati, dalla tradizione critica di orientamento progressista e sociale instaurata da Belinskij nel secolo scorso con l'onnicomprensiva formula del realismo e imperante in Russia fino ai nostri giorni, a vedere i grandi scrittori russi, chi più chi meno, intenti a « rappresentare la società del loro tempo » ovvero a stilare, magari in cifra, corrosivi atti di accusa dell'arretrato e oscurantista regime zarista. Al critico lo scrittore russo non

poneva insomma altro compito che quello di portare in luce i contenuti sociali e umanitari racchiusi nelle sue opere. Ma ecco invece Nabokov che, tutto teso con accanito esclusivismo a dar risalto ai valori strettamente artistici del suo autore prediletto, lascia continuamente trapelare un suo sprezzante dissenso dai *clichés* della predominante critica russa: « ...se ti aspetti di trovare qualcosa sulla Russia, se desideri sapere perché i tedeschi hanno perso la loro guerra lampo, se ti interessano le "idee", e i "fatti", e i "messaggi", stai lontano da Gogol'. La terribile fatica d'imparare il russo per poterlo leggere non verrà ripagata in contanti con la valuta che t'interessa. Stanne lontano, non ha nulla da dirti » (p. 160).

L'intuito di Nabokov lettore si esercita con speciale eccitazione sul capolavoro incompiuto di Gogol'. È alla geometrica fantasia di Andrej Belyj che egli in parte va debitore nel concepire il primo volume delle *Anime morte* come un cerchio rotante sul proprio asse così velocemente da cancellare la vista dei raggi, talché « ad ogni giro completo del rotondo Čičikov si ripresenta il tema della ruota » (p. 87). Ma in questo libro, che offrirebbe ghiotto terreno d'indagine ai critici strutturalisti, Nabokov vede ben di più: giustamente osservando, per esempio, che l'opera non poteva non restare incompiuta, essendo irrealizzabile lo schema tripartito in *Crimine*, *Castigo* e *Redenzione* vagheggiato dall'autore sul modello dantesco quando egli era ormai preda dei suoi furori mistici. Infatti, « i raggiri di Čičikov non sono altro che i fantasmi e le parodie del crimine, così che non è possibile nessuna punizione "reale" senza un'alterazione dell'idea completa »; e quindi, « nessuna meraviglia che lo scrittore, in un ultimo lampo di verità artistica, abbia bruciato la fine delle *Anime morte* » (pp. 146-147). E a chiusura di una lunga sottilissima esplorazione dell'ipersensibilità gogoliana, commista di ribrezzo e attrazione, per la dimensione del volgare (volgarità magistralmente configurata nel personaggio di Čičikov), Nabokov finisce per collocare le *Anime*

morte e il loro sornione protagonista in una luce demoniaca, lasciandoci intravedere un ambiguo rapporto tra Čičikov e il principe della volgarità; insinuando cioè come il pacioso imbroglione altri non sia che « un rappresentante mal pagato del diavolo », ché l'intimo di Čičikov, « quella fessura rugginosa da cui esala un fetore debole ma spaventoso... », è il foro organico della corazza del diavolo. È la stupidità che costituisce l'essenza della volgarità universale » (p. 85). È questa una inedita ma suggestiva chiave interpretativa che si salda con la singolare matrice della ossessiva religiosità del Gogol' maturo, intessuta di grottesche superstizioni e di terrore dell'aldilà, la religiosità di un uomo ben più sicuro dell'esistenza del diavolo che non di quella di Dio.

E ci sia consentito di citare ancora, ad esempio della felice penetrazione operata da Nabokov nei più reconditi meccanismi del lavoro artistico, la conclusione della sua analisi del famoso *Mantello* (che da noi una nota riduzione filmistica rese popolare col titolo *Il cappotto*): « Così, per riassumere, il racconto procede in questo modo: borbottio, borbottio, onda lirica, borbottio, onda lirica, borbottio, onda lirica, borbottio, crescendo fantastico, borbottio, borbottio, e rientro nel caos da cui tutti erano derivati. A questo livello d'arte altissimo, la letteratura naturalmente non si preoccupa di compassionare l'oppresso o di maledire l'oppressore. Si richiama a quella profondità segreta dell'anima umana in cui passano le ombre d'altri mondi come ombre di navi silenziose e senza nome » (p. 160).

Più pericoloso di Pugačëv

La storia politica e sociale russa del Sette e dell'Ottocento ha da noi in Franco Venturi l'indagatore più aperto e informato: la menzione è d'obbligo in questi giorni che vedono quasi contemporaneamente la ristampa presso l'editore Einaudi, a distanza di vent'anni dalla prima edizione, del suo classico lavoro sul *Populismo russo* (con una nuova introduzione, approfondita e storiograficamente aggiornata) e la comparsa, per i tipi del-

l'editore barese De Donato, della prima traduzione italiana del *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* di Aleksandr Nikolaevič Radiščev, accortamente condotta da Gigliola Venturi e preceduta da un vivace, intelligente saggio dello storico torinese.

Pubblicato nel 1790 in seicento esemplari in una piccola stamperia domestica acquistata appositamente dall'autore, il libro fu immediatamente sequestrato per ordine di Caterina II la quale, inorridita alla lettura di quelle pagine, definì l'autore « più pericoloso di Pugačëv e di Washington », lo fece arrestare e condannare a morte. La condanna fu poi mutata nell'esilio in Siberia, dove Radiščev dovette restare fino al 1797, quando il nuovo imperatore Paolo I, abrogando le disposizioni della madre, gli consentì di far ritorno nelle sue terre. Nel 1801 lo scrittore ottenne da Alessandro I la riabilitazione totale; l'anno seguente, per ragioni mai ben chiarite, si diede volontariamente la morte.

Scopo del libro, appena dissimulato dal pretesto di un diario di viaggio lungo la principale arteria di comunicazione dell'impero russo, è la descrizione delle inumane condizioni di esistenza delle moltitudini contadine asservite, la denuncia dei soprusi derivanti a tutti i livelli della vita sociale dal sistema autocratico, con timidi e ragionevoli suggerimenti di riforma. Ma era tardi per tentar di conquistare alle riforme la Grande Caterina, che pure aveva intrattenuto non superficiali rapporti con gli intellettuali più avanzati del secolo: lontano ma non dimenticato era il 1774, quando le truppe imperiali avevano a fatica debellato la rivolta di Emel'jan Pugačëv; recentissimo, invece, l'89. Qualsiasi concessione, a un anno appena dalla Bastiglia, poteva essere una debolezza fatale. E che i libri, che i « philosophes » potessero esser insidiosi, eran lì a dimostrarlo gli eventi di Francia.

Per più d'un verso questo libro, tanto famoso quanto poco letto in Russia e fuori, è da considerarsi precursore nella storia della cultura russa: non solo esso costituisce, come osserva il Venturi, « un antenato del *samizdat* ottocentesco e odierno », ma anche riconosciamo già in queste pagine il prototipo del nobile possidente russo scontento della sua situazione privilegiata e, magari ancora in forme ingenua, ansioso di trovare qualche rimedio alla

piaga della servitù contadina. È l'atteggiamento che ritroveremo sempre più frequentemente in altri intellettuali russi dell'Ottocento, da Grigorovič a Turgenev a Tolstoj. Ma anche, soprattutto, il *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* segna il momento d'impatto del nuovo corso d'idee con i concreti, brucianti problemi della società russa; dopo la prima fase di entusiasmo un po' astratto per i grandi francesi, la stessa imperatrice si trova a dover scegliere tra i lumi e la dura necessità della ragion di stato.

Il grande modello dello Sterne vale, per il libro di Radiščev, solo in quanto prototipo letterario: ché ben diversa è qui l'ispirazione, troppo palese l'intendimento politico e, va detto, di gran lunga minore il pregio artistico. Non si può dissentire di molto, sotto questo riguardo, dal Mirskij il quale, con la sicurezza di gusto che gli è propria, nella sua *Storia della letteratura russa* liquida con poche parole il libro di Radiščev, destituendolo di qualsiasi valore letterario. In effetti lo scrittore Radiščev non è molto più che un tipico rappresentante del classicismo tardo; un segno dei tempi nuovi — di una certa lettura di Rousseau, del

« sentimentalismo » karamziniano — è semmai da vedersi nel fatto che la miserevole condizione del contadino russo viene presentata nel *Viaggio* in termini appunto più « sentimentali » che asciuttamente politici.

Resta, eccezionale, il peso storico di questo libro, che durante tutto l'Ottocento continuò a rappresentare per le generazioni successive un ideale punto di riferimento. L'esigua tiratura era andata quasi tutta distrutta; e solo pochissimi riuscirono a leggere il *Viaggio* prima del 1858, quando, alla vigilia ormai della liberazione dei contadini, Herzen ne curò una ristampa. In fondo, non era stata sproporzionata la reazione di Caterina alla lettura di questa pur moderata denuncia della più grave piaga del suo impero. Una reazione, diremmo, lungimirante, ma non abbastanza lungimirante. Fu, tra le molte, la prima occasione mancata di intesa e collaborazione tra l'autocrazia e l'*intelligencija*; talché « troppo spesso — come ha osservato il Čičevskij — le successive generazioni degli intellettuali russi pensarono, per influenza di Radiščev o di propria iniziativa, che un miglioramento senza rivoluzione fosse impossibile ».

ANTON MARIA RAFFO

STORIA E CULTURA

Contadini e potere sovietico dal 1928 al 1930

Più che ai libri degli storici specializzati era alla prosa sanguigna del migliore Sciolocov che doveva sinora rifarsi chi avesse voluto afferrare non soltanto il significato politico e sociale della collettivizzazione delle campagne avviata nell'Unione Sovietica alla vigilia del Primo piano quinquennale ma anche, come dire, i suoi risvolti umani e civili, il molecolare sovvertimento di strutture consolidate da tempo immemorabile e sostanzialmente sopravvissute persino alla Rivoluzione d'Ottobre;

insomma la drammaticità — grandiosa e tragica ad un tempo — di un evento che coinvolse, in un breve volger di mesi, singolarmente e nell'insieme, milioni e milioni di contadini e le loro famiglie.

La traduzione italiana di questa importante ricerca di Moshe Lewin che Franco Angeli presenta adesso al pubblico (Moshe Lewin, *Contadini e potere sovietico dal 1928 al 1930*, Milano, Franco Angeli Editore, 1972) e che uscì in Francia nel 1966 è il primo serio contributo di uno studioso professionale alla ricostruzione dall'interno di quel tormentato periodo. Lewin si muove lungo un duplice binario. Egli segue per un verso, e con

meditata concisione, i dibattiti del gruppo dirigente sovietico, nel cui abito si veniva ormai affermando il prepotere di Stalin, su problemi che — come questi — gli si presentavano in termini di quasi sopravvivenza. Com'è noto essi trovavano il loro momento unificante nella penuria di grano (e quindi nella crescente difficoltà di alimentare gli abitanti dei centri urbani impegnati nell'edificazione di una massiccia, indispensabile attrezzatura industriale) che si era manifestata come conseguenza della cosiddetta N.E.P., cioè della nuova politica economica. Questa linea, favorendo la introduzione di alcuni meccanismi di mercato aveva consolidato la tendenza dei contadini a non consegnare i cereali agli ammassi per i prezzi non remunerativi che vi si praticavano, ed a fare essi un maggior uso del prodotto oppure ad avviarlo sul mercato libero; rendendone in ogni caso problematico l'acquisto da parte dei lavoratori dell'industria. Da qui la crescente tensione, la crisi, il rischio del fallimento totale.

Di conserva alle discussioni ed alle decisioni del gruppo di comando Lewin illustra le conseguenze della scelta a favore della collettivizzazione rapida e forzata con l'accuratezza e il distacco dell'entomologo ma anche con l'appassionata partecipazione di chi arretra, spiritualmente turbato, di fronte ai sacrifici, alle tragedie, agli sconvolgimenti pur ritenendo l'impresa non rinunciabile ed urgente, intimamente convinto che potessero pur sempre battersi strade diverse, meno dure e meno distruttive, per le sterminate masse contadine e per l'agricoltura sovietica. Che è poi il cruciale dilemma, ed in alcuni casi il tormento che investe lo storico di fronte ad avvenimenti di portata gigantesca e progressiva e che forse, proprio per questa loro natura, sono spesso pagati a carissimo prezzo.

Ma nel caso della Russia di quegli anni di ferro e di fuoco — ed al riguardo occorre pur mettere in evidenza che il Lewin, per quanto attento a

ricostruire con precisione estrema avvenimenti e polemiche, sembra lasciare troppo sullo sfondo i massicci condizionamenti internazionali cui il paese era sottoposto — esisteva veramente, e ragionevolmente, una via alternativa? È la domanda che si pone, e che pone al pubblico, un maestro dottissimo e sereno di storia russa come Roger Portal nella sua prefazione tutt'altro che distratta o formale. Della quale varrà la pena di leggere quasi in termini di conclusione — una conclusione che non a caso ripete ed accavalla proposizioni interrogative — alcune, pochissime righe: «... Era possibile che il contadino a cui veniva offerta una visione del tutto nuova dei rapporti uomo-terra venisse allenato lentamente per essere poi acquisito al socialismo attraverso la libera discussione, con un'adesione spontanea successiva ad un raffronto fra i vantaggi e gli svantaggi del nuovo regime che gli veniva proposto? Va da sé che non si poteva prescindere da un intervento coercitivo. È lecito dire che questo dovesse per lo meno acconciarsi al rispetto dei diritti fondamentali dell'uomo. Ma la proprietà, la ricerca del profitto, rientrano fra questi diritti? E fino a che punto combattere le resistenze che si manifestavano? ... ».

È in ogni caso certo che il libro del Lewin non può non colpire vivamente ed in primo luogo chi al socialismo guardi come al futuro dell'umanità, e che esso non può non indurre, ora — e se si vuole anche grazie alle sofferenze ed alle vicissitudini di quelle masse contadine — a riflettere sulla necessità della conquista del consenso, e della consapevole adesione alle grandi opzioni rinnovatrici, degli strati decisivi della popolazione. Come è certo che, al di là dei fondamentali, evidentissimi meriti storiografici — e di elementi di dissenso non secondari — esso rimarrà a segnare una tappa non secondaria nella rinnovata sete di conoscenza che storici e non avvertono nei confronti di un paese come l'Unione Sovietica.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

La Mostra di De Staël alla fondazione Maeght

Le opere di Nicolas de Staël riappaiono, diciassette anni dopo la sua morte tragica, in una grande mostra, di nuovo illuminate da quella luce mediterranea, che non è più ora violenta come nello studio di Antibes, ma filtra, attenuandosi, tra i pini marittimi di Saint-Paul de Vence. Tutto è ancora vivo come se il tempo non fosse passato: i colori, la poesia, e quel fuoco di estrema totale tensione che ha bruciato l'esistenza del pittore e ora continua a bruciare, sotterraneo e ormai eterno, dentro le opere. Per quante strade diverse, esoteriche e autodistruttive possa avviarsi ora la pittura, pure l'arte di de Staël non si è arrestata sul suo cammino; questo anzi sarà ancora lungo, è facile dirlo, almeno quanto il cammino di Monet, che ancor oggi prosegue attraverso le sale del Museo Marmottan.

André Chastel, nel saggio sottile e ben costruito scritto per l'occasione, dice: « Egli è della generazione fedele al quadro. Appartiene all'ultima età della pittura » e cita de Staël stesso che scriveva nel 1952 a un amico: « ...si tratta sempre e anzitutto di fare della buona pittura tradizionale, bisogna ripeterselo ogni mattina, rompendo però la tradizione nella sua apparenza perché essa non è mai la stessa per nessuno ». Ultima età, tradizione... certo, ma intese nel senso estremo, che per un artista come de Staël è il pedale e il ritmo di tutta la vita; mentre le opere contraddicono continuamente ogni apparenza e continuano a farsi portatrici di un dramma che non è soltanto quello di una generazione, ma di un'epoca intera; allora, a conti fatti, si vedrà di quanto le opere di de Staël sopravvanzeranno le altre, a portare avanti con una inesauribile lotta la loro inesauribile forza poetica.

Insomma di fronte a una mostra come quella di Vence non si ha il senso di una fine, sia pur splendida, di un atto, sia pure supremo, fermato a un punto che ormai si avvia a diventare storia, ma il senso piuttosto che qualcosa ancora di qui

possa cominciare, una rinascita, una nuova vitalità: la perdizione che, fattasi opera, dà nuovi germogli e continua a ossessionare il nostro futuro. Perché nessun artista, nel nostro secolo, come de Staël, con il suo bagaglio culturale composito e ricchissimo di radicato, si immerse e bruciò così totalmente dentro la sua opera; e anche risalendo gli anni della storia bisogna arrivare, per trovarne l'uguale, almeno fino a Courbet.

Così la sua opera, pur aperta com'è alla luce e spesso alla delicatezza dei toni, e al giusto incastro dei valori, portando dentro di sé questa attiva consumazione, diventa il luogo dei contrasti, delle contraddizioni acquisite, che sono il segno stesso della verità della pittura. È per questo che la mostra di de Staël acquista un significato esemplare, come un muro (il suo « muro » pittorico) opposto alle degradazioni, alle incertezze quasi sempre prive di speranza, alla morte; e non solo alla morte dell'arte, ma a quell'ala mortale che sempre più spesso ombreggia la vita dei nostri anni.

De Staël stesso ne era, a suo modo, cosciente; ce ne resta la testimonianza nel suo epistolario, il più bello che un artista moderno abbia lasciato, dopo quello di van Gogh: « La mia pittura, io so cos'è sotto le sue apparenze, la sua violenza, i suoi perpetui giochi di forza, è una cosa fragile nel senso del buono, del sublime, è fragile come l'amore ». In nessun altro pittore del nostro tempo ha potuto comporsi tanto naturalmente il contrasto tra forza e tenerezza, tra irruenza di passione e velatura di spirito; questo russo dalla voce profonda, dalle mani smisurate, superbo e tendenzioso, dai giudizi estremi e istintivi, diventava paziente, delicato e tremebondato quando affrontava il suo lavoro, che consisteva nell'infondere « l'anima nei contorni ». Di questo in realtà è fatta la sua pittura, non di linee, di volumi o di spazi, ma di zone di colore i cui contorni sono abitati da un'anima. Le sue opere sembrano dipinte selvaggiamente e sono invece poemi di raffinatezza, sembrano casuali e informi e sono rette da una

mente ben regolata che governa la materia e la luce fino all'ultimo centimetro, sono « giuste » come de Staël amava dire. E Chastel: « La singolarità del genio di de Staël fu di aderire necessariamente sia alla cultura che all'istinto, di essere e di voler essere, nello stesso tempo, il più raffinato e il più selvaggio ».

L'importanza della mostra di Saint-Paul de Venice, oltre che dalla buona scelta di un centinaio di opere, è data dalla presenza, tra queste, delle più vaste dipinte da de Staël, e soprattutto dal gruppo di capolavori dell'ultimo anno, nati tra l'estate del 1954 e il marzo del 1955. Su questi nuclei infatti, su « Les grandes foot-balleurs », su « L'orchestre » e « Le concert » e su tutte, indistintamente, le opere « figurative » del periodo finale si basano le considerazioni che abbiamo fatto, essi sono il ponte di lancio, la vera fuga verso il futuro, e un lascito così carico di vita, che mi sembra ancora nessuno abbia voluto conoscere in tutta la sua profondità. Così l'ultima sala della mostra di Venice è percorsa da una tensione che ne rende affascinante e difficile la visita, quando la grande arte fa tutt'uno con l'esistenza eroica; di quell'eroismo oscuro e interiore di cui sono esempi supremi i personaggi di Conrad.

L'età del Neo-classicismo

La grande mostra di Londra intitolata « L'età del Neo-classicismo », quattordicesima della serie promossa dal Consiglio d'Europa, viene a un punto in cui l'arte neo-classica, avendo di recente acuito interessi e provocato numerosi studi, dimostra, come sempre avviene, caratteristiche del tutto nuove. Un periodo storico, quello tra gli ultimi decenni del XVIII secolo e i primi del XIX, che era stato fino a poco tempo fa negletto e messo tra parentesi o al più relegato quasi alla sola storia del costume, con la nuova illuminazione appare foltissimo di autori, di opere e di idee e ricco di implicazioni con ogni sorta di fatti culturali e politici di quegli anni fondamentali; poiché sono gli anni in cui nascono la storia e l'arte moderne. Così che appare pienamente giustificato quanto è scritto nell'editoriale del « Burlington Magazine »

di ottobre, che se « nel 1927 era comprensibile che Clive Bell si riferisse al periodo della Rivoluzione e dell'Impero come al più sterile nella storia dell'arte francese, per noi ora è difficile nominarne uno più ricco ».

Una mostra quindi, quella di Londra, che viene al momento giusto e che difficilmente poteva essere affidata a mani migliori di quelle degli studiosi inglesi. I quali le hanno dato una struttura a tema che rivela una concezione nuova della tecnica delle mostre d'arte, a mio parere molto proficua e strettamente collegata con le esigenze della cultura contemporanea; tanto più che nella occasione specifica tale struttura corrisponde strettamente all'argomento, essendo l'importanza data al soggetto una delle più affascinanti tra quelle caratteristiche dell'arte neo-classica, cui si è accennato all'inizio.

La contrapposizione all'arte romantica, così netta e decisa come se si trattasse di due mondi completamente diversi, è stata finora una forte remora per la comprensione del neo-classicismo. E se mai la contrapposizione più giustificata è tra romantico e classico, intesi come categorie e costituzioni. Ma in quel « neo » del neo-classicismo è contenuta tutta l'ambiguità, la sostanza moderna di un movimento che con la visione classica ha poco rapporto, se non come a una materia grezza che serve da stimolo, da supporto, da modello, sostituendo in questo il modello naturale. Per cui tra neo-classico e romantico è difficile ormai vedere una contrapposizione totale in campi opposti; ma direi piuttosto due diverse manifestazioni di quel grande spirito di trasformazione che si attua nella visione artistica alla fine del XVIII secolo, due risposte non sempre contrarie alle domande drammatiche che ponevano in quel tempo gli avvenimenti politici, sociali, ideologici e culturali, due zone che decorrono parallele con contaminazioni e sovrapposizioni non infrequenti e che continueranno a ravvivare della loro dialettica e a volte della loro collusione quasi tutto il secolo successivo.

Accade allora di scoprire che sotto il nome di neo-classicismo si accumulano opere e idee di diversa estrazione e cultura, modi di visione molteplici e complicati che si scontrano o si sovrappongono e formano una trama vasta e molto ricca.

Così che quanto più la conoscenza si approfondisce e i chiarimenti si allargano, di altrettanto si intorbida il nome, e ad una precisazione dei limiti reali dei fatti corrisponde uno sfumarsi di quelli dell'idea che li ricopre. Questa situazione appariva ben evidente alla mostra di Londra, nella quale si è tentato di raggiungere la maggior completezza possibile nel presentare ognuno dei tanti elementi che si intrecciano nell'area neo-classica, realizzando così un risultato che è tra i più positivi per una mostra d'arte; cioè mentre si fa il punto su un movimento, si chiude in una struttura la sua immagine, immediatamente si apre una fonte di stimoli, di suggestioni, di spunti che rimandano ad una indispensabile ricerca futura e mettono così in discussione, nel momento stesso in cui lo fissano, il concetto del fenomeno studiato.

Per venire all'esemplificazione ci limiteremo a indicare due dipinti che pur non essendo, cronologicamente, proprio agli estremi della mostra (distano però 14 anni), lo sono ideologicamente. « La tomba di Virgilio » fu dipinto da Wright of Derby nel 1779; è un'opera in cui gli elementi

neo-classici si avvolgono di un fascino estremo che apre decisamente sul romanticismo; il gusto delle rovine, le grandi nuvole bianche, la luce magica della notte di luna, e in contrapposto il lume sotterraneo e raccolto della tomba dove il poeta Silio Italico rende omaggio a Virgilio son tutti elementi che creano una suggestione fortissima, non altro che romantica; è un'opera che precorre infatti, per la tensione tra contenuto romantico e forma « illuminista » il, sia pur più profondo, dramma di Friedrich. E quattordici anni dopo, nel 1793, ecco David presentare alla Convenzione di novembre il gran quadro della « Morte di Marat »; in quest'opera suprema la nuda ed essenziale purezza neo-classica è portata ad un punto tanto estremo e nello stesso tempo è caricata di tanta umana verità da creare l'immagine di un grande realismo rivoluzionario, che farà scuola per tutto l'Ottocento. Così tra un pre-romanticismo ancora radicato nel XVIII secolo e un realismo già aperto sul XIX si distende l'area ambigua, complessa e tanto moderna del neo-classico.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Peter Brook alla Fenice di Venezia

Alla base del *Sogno d'una notte d'estate* di Peter Brook, andato in scena trionfalmente alla Fenice di Venezia, c'è una trovata da niente, ma che trovata! Un trapezio. Per interpretare le bizzarrie d'un sogno, e d'un sogno dell'inizio d'estate, quando le giornate si allungano e invadono gli spazi segreti della notte, Brook ha messo gli attori dinanzi a un trapezio e ha detto loro: giocate, fate tutti gli esercizi che volete, volteggiate a vostro libito, e al tempo stesso recitate Shakespeare senza omettere una sola parola del testo.

Basta appena ricordare che il testo del *Sogno d'una notte d'estate* ha il suo luogo parte in cielo, parte

in terra: la bizzarria principale, pertanto, sembrerebbe risiedere in questa dicotomia. Come dire sogno e realtà: una dicotomia tanto abusata, che ancora oggi le menti e le parole non riescono a distaccarsene, vagheggiando, secondo gli schemi romantici, un sogno pieno di luce e una realtà piena di buio. Luce e ombra, bianco e nero: come le architetture barocche. Ma non si può trascurare che il bianco di queste architetture era dato dal pieno e il nero dal vuoto: direi proprio l'opposto dei vagheggiamenti romantici; talché, se volessimo cavar fuori una immagine simbolica dell'architettura barocca, dovremmo pensare al teschio, che tanto più approfondisce i suoi neri quanto più vanifica il suo pieno.

Ebbene, nello spettacolo di Brook è tutto in luce. Una luce assoluta che bianchifica anche il buio, senza abolire tuttavia i diversi piani della commedia. Solo che il compito di scandire le diversità di questi piani non è consegnato al visibile. Il visibile ci offre soltanto un fondale bianco e nero: bianco sotto e nero sopra. Per essere precisi, il bianco è una parete bassa, con due aperture per le entrate e le uscite degli attori; il nero è propriamente il fondo. All'altezza della divisione tra il bianco e il nero, c'è evidentemente un altro impianto per alloggiare i musicanti (che intoneranno al punto centrale della commedia — vale a dire nella scena di Titania e Bottom — la marcia nuziale di Mendelssohn) e gli attori usciti di scena, che diverranno via via spettatori. A ravvivare tanto gelido bianco, occhieggia una pelliccia rossa (il letto di Titania), appesa a due corde, che sale a varie altezze sulla scena e infine, quando il sogno è cessato (ma è cessato poi davvero?), sparisce.

Il visibile, dunque, non scandisce la diversità di piani della commedia. Tanto più che il già menzionato trapezio, con le relative acrobazie, sale su e giù continuamente e accorda — semmai dovessero essere essi gli indici della divisione dei piani — il bianco e il nero della scena, talché non sapresti dire se le acrobazie (equivalenti dei capricci della fantasia) si svolgano nell'aria dei sogni o piuttosto sulla terra della realtà, dove Teseo fa e disfa la interminabile tela dei rapporti umani.

A che cosa è affidata, allora, la divisione dei piani della commedia? Ma, innanzitutto, quali e quanti sono questi piani della commedia? Sono tre: quello delle fate, che ha il suo vertice nella coppia Titania-Oberon; quello della terra, che ha il suo vertice nella coppia Ippolita-Teseo; e quello, pur sempre terrestre, del popolo (oggi si dice « base »), rappresentato dagli artigiani che volontariamente si offrono di recitare la favola di Piramo e Tisbe in occasione delle nozze di Teseo e Ippolita.

I fatti, li sapete. Mentre Teseo si dispone a sposare Ippolita, lassù — nel mondo delle fate — Oberon si bisticcia con Titania e intende vendicarsene, mandandole il suo ciambellano Puck a spargerle un fiore magico sugli occhi, grazie al quale ella si addormenterà e si risveglierà innamo-

rata del primo essere (fosse pure un animale) che si troverà vicino. Frattanto quaggiù c'è un quartetto di innamorati, le cui interne corrispondenze amorose non quadrano: infatti, Demetrio — amatissimo da Elena — ama Ermia, di cui è fidanzato, ma che a sua volta ama invece Lisandro. La commedia incomincia come l'*Otello*: là il padre di Desdemona corre dal Doge per implorarne il divieto, per Desdemona, di sposare Otello, qua Egeo, padre di Ermia, ricorre a Teseo perché parimenti vieti a Ermia di sposare Lisandro. Ma, mentre nell'*Otello* Brabanzio se ne torna con le pive nel sacco, perché Otello sta a cuore alla Repubblica veneta, qua Teseo emette il suo duro divieto, tanto che Ermia (quanto Desdemona, autonoma e ribelle) decide di fuggire con Lisandro, ed è inseguita da Demetrio e da Elena, la quale è così insensatamente innamorata di Demetrio da informarlo della fuga di Ermia. Eccoci così nel bosco (o bosco-cielo, dato che qui il bosco s'identifica col sogno), dove Oberon si compiace di rimettere a posto le convergenze amorose dei quattro spasimanti, incaricandone all'uopo Puck, che però sbaglia destinatario e versa il fiore sugli occhi di Lisandro anziché di Demetrio. Avremo così un momento in cui le corrispondenze non quadrano nemmeno in un punto: Lisandro s'innamora di Elena, che ama Demetrio, il quale ama Ermia, che ama Lisandro. Finché Oberon non ristabilisce l'ordine suggerito dai criteri di un desiderato contrattualismo amoroso, per cui Demetrio si troverà innamorato di Elena al tempo stesso che Lisandro tornerà a innamorarsi di Ermia.

A questo punto finisce il sogno e si rientra nella realtà, il cui ordine (secondo i criteri suddetti) verrà sancito da Teseo che, alla confessione di Demetrio d'aver amato Elena prima che s'innamorasse di Ermia, si rimangia il verdetto emesso a carico di Ermia e consente a costei di sposare Lisandro contro il volere paterno. La confessione di Demetrio giunge in verità come un *deus-ex-machina*, che farebbe pensare piuttosto ad un trionfo del sogno sulla realtà che non ad un riasorbimento del sogno da parte di questa. Ma la frase pronunciata da Elena subito dopo (« *Ho trovato* — non già *ritrovato* — un gioiello ») ci

convince del contrario: che sia la realtà a riprendere il suo pesante sopravvento sul sogno, e che Demetrio si rassegni ad accettare la situazione, che lo destina ad Elena invece che ad Ermia. Oh, allora? L'acrobazia, la compie Teseo (l'ordine costituito), rimangiandosi la decisione primitiva, e non la poetica fantasia dell'illusione, la quale in realtà resta frustrata dai capricci del potere.

Ma andiamo oltre, anzi torniamo indietro. Avevamo lasciato sospesa la dispettosa vendetta di Oberon a carico di Titania. Ebbene, essendosi gli artigiani-attori recati nel bosco per provare le loro parti, ecco che Puck, trovando Bottom dietro un cespuglio, si diverte a lasciargli un segno delle sue magiche bravure e gli calca una testa d'asino sul capo. Uscito dal cespuglio, nella più beata ignoranza, Bottom farà fuggire inorriditi i suoi compagni, ma si troverà dopo poco accanto a Titania che si sveglia e che, secondo la profezia di Oberon, si innamora di lui. Qui si compie il finale del primo tempo (corrispondente alla fine del terz'atto), che rifletterà i suoi bagliori nella recita degli artigiani all'ultimo atto.

È ora infine di riprendere il discorso sulla divisione dei piani della commedia. Divisione che Brook non affida al visibile — s'è detto —, bensì alla distribuzione delle parti, operando delle perspicaci equivalenze. Avremo così le parti di Teseo e di Oberon sostenute dallo stesso attore (Alan Howard), quelle di Ippolita e di Titania, dalla stessa attrice (Gemma Jones), quelle di Filostrato — ciambellano di Teseo — e di Puck, dal medesimo Robert Lloyd; e sarà infine lo stesso Philip Locke a interpretare le parti di Egeo e di Quince, l'artigiano che si assume i compiti del capocomico nella combriccola degli attori. Quest'ultima equivalenza è la più profonda. Le precedenti sono facili: principe con principe, ciambellano con ciambellano. Ma questa di Egeo e Quince è rivelatrice. Egeo è certamente, come padre, un'autorità, ma un'autorità che tuttavia riceve la sua forza da un ordinamento, la cui forza è a sua volta nelle mani di Teseo. Perciò, quando Teseo gli dà ragione, egli è forte; ma quando Teseo abroga le proprie decisioni, non è più forte, non ha più vigore del povero Quince che, come capocomico, è, sì,

quello che comanda, ma davanti alla invadente prepotenza di Bottom (all'interno della combriccola) e, anche più, davanti alla irridente potenza di Teseo (nell'ambito della città) è ben poca e umile cosa.

Resta quindi da vedere l'intreccio, e perciò il senso ultimo, di queste equivalenze. Al vertice celeste (Oberon-Titania + Puck) corrisponde il vertice terrestre (Teseo-Ippolita + Filostrato); al vertice terrestre (Egeo) corrisponde la base terrestre (Quince). Il vertice terrestre (le « alte sfere », le chiamerebbe Brecht) corrisponde e col cielo e con la terra, mentre quest'ultima sembra non avere corrispondenti in cielo. Ma qui appunto il fuoco, a mio parere, della regia di Brook, che la corrispondenza più profonda, ha inteso porla proprio tra la « base » terrestre e il cielo. L'abbiamo registrata al centro della commedia, nell'incontro fra Titania e Bottom. E abbiamo pure osservata l'ignoranza di Bottom: ignoranza circa la sua acquisita fisionomia d'asino (ove si leggano tutte le maliziose allusioni cui tale acquisizione può dar luogo), ma ignoranza soprattutto nei confronti di Titania e delle sue amoroze profferte, che mai Bottom si sarebbe neppure permesso di sognare (e infatti, quando sta sul punto di raccontare il sogno, se ne ritrae e tace).

Una corrispondenza, dunque, c'è stata tra la realtà e il sogno, e questa riguarda unicamente Bottom e i suoi compagni che l'assecondano, nella recita, con tale spassionata dedizione da commuovere. Ed è proprio in questa scena, sgomberata dai trapezi e da ogni altro meccanico artificio, in questa scena tutta parola, umiltà (quei quattro o cinque artigiani sono venuti a recitare davanti al principe indossando gli abiti della domenica!), tutta pazzia, amore, poesia (parole che, secondo il giudizio di Teseo, perfettamente s'assimilano), è proprio in questa scena che la regia di Peter Brook compie il suo trionfale approdo. Non bisogna tuttavia lasciarsi suggestionare dalla commozione che tale approdo suscita, per non perderne il senso: poiché essa tanto più è intensa e portatrice di verità, quanto più riesce ambiguamente a riesumare l'iperbolica ironia del finale del primo tempo. Infatti Bottom (che era l'impareggiabile Barry Stanton) tanto ci è apparso composto e quasi vergognoso

nel recitare davanti a Titania, divenuta d'un tratto altera e distante, quanto c'era sembrato intemperante in mezzo alla cricca dei suoi amici.

Ingrandimento di un rimpiccolimento ovvero il *Pellicano* di Strindberg

Tempo fa, ad un Festival dell'Avanguardia, vidi uno Strindberg avarissimo di parole e confidato interamente all'estro figurativo: ne risultava una statica illustrazione, inerte quanto più pretendesse di essere esauriente: uno Strindberg istantaneo, o meglio, un commento istantaneo di Strindberg. Adesso, vedo a Roma (Teatro dei Servi) un *Pellicano* diretto da Elena De Merik, che è all'opposto tutto affidato alla parola, anzi alla lettera della parola: uno Strindberg — per intenderci — naturalistico; e ne risulta ugualmente una stonatura, che però non è neppure un commento di Strindberg. Recitato alla maniera naturalistica, Strindberg diventa semmai una parodia di Strindberg.

La stessa cosa, credo si possa dire anche di Ibsen, sul quale grava tuttavia (secondo me, a torto) un sospetto preventivo di naturalismo. Ma credo si possa dirlo di qualunque autore drammatico, degno di tale qualifica. Se, insomma, ridurre il teatro alla sola visione, porta ad una specie di paralisi del teatro, assai peggio è col naturalismo, il quale ne comporta l'appiattimento. Ecco il punto. Il teatro non è la vita, ma la vita *vista*. Il vedere, consistendo nel mettere a fuoco un oggetto, ne produce per forza l'ingrandimento, poiché, cadendo sotto la mia attenzione, quell'oggetto diventa esclusivo: padrone dei miei occhi. Ma soffermiamoci al *Pellicano*.

Preso alla lettera, l'accaduto che confusamente appare nel *Pellicano* e che determina un epilogo di tragedia, può sembrare persino banale. Una madre che lesina sul desinare e sul riscaldamento della casa ma dà sfogo ad ogni suo personale capriccio, che lascia denutriti i figli, che non li considera anzi come persone ma come oggetti domestici, se non addirittura come strumenti del suo voluttuario esistere — come, ad esempio, la figlia, che ella riesce a far sposare al suo giovane amante per non lasciare costui e accoglierlo in casa —, e

che, a cagione di questo suo imperterrito egoismo, porta alla disperazione il marito, che ne muore: una madre del genere — chiamatela pure cinica, svergognata, perversa —, se presa alla lettera, può apparire banale e lasciarci completamente indifferenti. Ma tale è, ad esempio, se presa nella sua cruda naturalità, anche la madre di Amleto.

Certo, il ricordo dell'*Amleto* è profondo nel *Pellicano*, e io penso che gli attori, nell'accingersi a recitare questo dramma, vi si dovrebbero disporre come per recitare l'*Amleto*, infondendovi la stessa intensità di toni e grandiosità di misura. È da notarsi anzi, giusto a proposito di questa grandiosità, un duplice processo, dirò così di dissoluzione e di ricostruzione, che nel *Pellicano* viene a manifestarsi nei confronti dell'*Amleto*. Il *Pellicano* è dapprima un rimpiccolimento dell'*Amleto*, ne è — tanto per dire — una riduzione ad uso utilitaristico e giornaliero, per tutte le tasche e per tutti i gusti (una demitizzazione, insomma, una diseroicizzazione), e, subito dopo, è un ingrandimento di tale rimpiccolimento. Ma sarà bene allora anche aggiungere che l'urgenza di un processo simile (e direi pure la maniera) è già cominciata proprio lì, nell'*Amleto*, già tutta in nuce nella tragedia del principe danese, la cui grandezza eroica appare consegnata ad un'ipotesi postuma: « Se fosse vissuto, sarebbe stato un gran re ». E, per altro, Amleto è già pronto a demitizzare la madre — che è il tema centrale di questa tragedia « tascabile » di Strindberg di cui stiamo parlando —; solo che non avendone il coraggio, svia la stoccata su Polonio. Ma ne avranno poi il coraggio i personaggi del *Pellicano* (quanta reticenza sulle labbra scottanti dei due figli nell'avvicinarsi alle colpe della madre!), i quali si sono addirittura costruita una tecnica di discorso ellittico per non ferire direttamente?

È, del resto, al tempo di Shakespeare che, nel campo delle arti figurative, prende l'avvio un genere singolare: la *caricatura*, la quale non è altro, appunto, che l'ingrandimento di un avvenuto rimpiccolimento. E sarà bene ad ogni modo precisare — dinanzi al comparire di questo argomento apparentemente forestiero, che tanta importanza pure avrà, non solo nella evoluzione moderna delle arti

figurative, ma per l'avvento di quell'espressionismo, i cui esponenti saranno spesso insieme pittori e drammaturghi —, sarà bene precisare (almeno questa è la mia convinzione) che non sono state le arti figurative ad influenzare il teatro, ma queste quelle, poiché il teatro porta già nel nome (*teatro* che significa visione) il principio di quell'ingrandimento (lo si chiami pure « caricamento ») che è naturale conseguenza dell'esclusivismo del vedere. Ora, è proprio nel teatro, che per definizione è eroico (perché è un ingrandimento), che si sono manifestati i primi segni della moderna diseroicizzazione, e giusto secondo questo duplice processo di dissoluzione e ricostruzione di cui andiamo discorrendo.

Nel teatro greco, per tante ragioni che non è qui il caso di ritirare in ballo, l'ingrandimento (che è pur sempre materialmente prodotto dalla messa a fuoco della visione) riflette le persone (persone altolocate, eroi) e da queste si riversa sull'azione (Edipo commuove un greco antico perché è un re; se fosse un uomo qualunque lo disgusterebbe). Col Cristianesimo, invece, che sancisce i diritti del singolo, e ancor più nel tempo e nel teatro moderni, l'eroicità è caduta dalla statura, dal volto e persino dalla coscienza della persona, e s'è insediata nel mero accorgimento dei fatti. Ora, il teatro può dirsi davvero vita *vista*, e ingrandita perciò dall'attenzione che vi si concentra. Non esistono vicende grosse e vicende piccole, personaggi grandi e personaggi minimi, eroi e non eroi: se sono vicende, se sono personaggi, se si riesce cioè a *vederli*, sono tutti e sempre allo stesso livello, hanno tutti la stessa misura. E ce ne dà atto Strindberg con il suo *teatro da camera* (di cui fa parte appunto il *Pellicano*), i cui personaggi parlano terra-terra, ma ogni loro battuta è definitiva, assoluta, sciolta da ogni misura quantitativa, e quanto più si ostentano nella loro banalità giornaliera, tanto più esigono d'essere intesi ad una simbolica, superiore altezza. Perché intendono, appunto, di prospettarsi teatralmente, d'essere cioè ingigantiti dall'occhio polifemico dello spettatore.

La locandiera nella regia di Missiroli

Uscendo dalla *Locandiera* di Mario Missiroli, udita al Teatro Eliseo di Roma, tra il frastuono che ne era rimasto nella nostra testa, si fece largo a poco a poco solitaria, malinconica, la figura di Annamaria Guarnieri, che era stata Mirandolina. Una Mirandolina spogliata degli aggettivi che di solito l'accompagnano, come « furba », « graziosa », « femminile », « irresistibile »... Una Mirandolina non simpatica, quale, dall'uso di quegli aggettivi, i critici dell'altro anteguerra deducevano dovesse essere; e neppure antipatica, come dagli stessi aggettivi avrebbero dedotto in seguito i critici dell'ultimo dopoguerra. Insomma, una Mirandolina non consegnata alle fluttuanti reazioni psicologiche degli uomini: una Mirandolina non meteorica, come — per esempio — il Don Giovanni di Mozart recepito da Kierkegaard. Ma tanto meno giocatrice, come il Don Giovanni classico. Semmai giocata, ma non si sa bene da chi: se da Fabrizio, il servitore — qui visto come un arrampicatore — che, appena ne riceverà la promessa di matrimonio, corre subito a impossessarsi di tutte le chiavi della locanda; oppure dalla baraonda che l'aveva per oltre due ore frastornata, come aveva frastornato noi. Abbiamo perfino sospettato che si fosse innamorata segretamente del cavaliere, volgendo contro di sé il giuoco che aveva ordito contro costui.

Tutte spiegazioni buone, del resto, anche quella del frastuono. A proposito del quale, tuttavia, non sarà inopportuno rilevare che da un po' di tempo in qua, sulle nostre scene, si fa troppo chiasso. Rimane ad ogni modo il fatto che in questa *Locandiera* abbiamo visto una Mirandolina, non già solo passiva, ma decentrata. E ci è parso che di tale decentramento, tanto ne prendesse atto la Guarnieri, da arginare la sua recitazione in un intimo riserbo, quasi volesse escludersi volontariamente dallo spazio dove recitava. Perciò ho detto all'inizio che me ne è rimasta in mente una immagine malinconica che s'allontana solitaria da un caos. Non una Mirandolina, insomma, piuttosto una sorta di Cenerentola.

Mi è parso insomma che ci fosse uno scopenso, tra lo spettacolo e la protagonista che, coinvolta — dall'ipotesi registica — in un medesimo destino di passività assieme agli altri personaggi, ne avrebbe ineluttabilmente recalcitrato.

È mancata, in fin dei conti, un'adeguata sedimentazione a questo spettacolo. Bisognava saggiare meglio il rapporto fra tre tempi diversi: il tempo del testo goldoniano, il tempo della sua tradizione interpretativa fino a noi, il nostro tempo. Missiroli, pare che abbia tenuto conto solo degli ultimi due tempi, trascurando il primo, quello del testo goldoniano. Trascurando cioè il testo. E si badi che egli ne ha rispettato scrupolosamente la lettera: non c'era una battuta in più, né ce n'era una in meno, e anche le parole erano pronunciate con zelo, proprio come le scrive Goldoni (« offerisco », « inimico », ecc.). Ma la lettera non è il testo. Ecco, ad esempio, che succede a un certo punto. Entra in scena il conte d'Albafiorita e fa un finimondo, getta tutto in aria, carte, sedie, ceste, panni... i panni stirati da Mirandolina (e di roba ce n'è sulla scena, sovraccarica di cose inutili, per lo più anticaglie, secondo un abusato *cliché* scenografico, atto a sottolineare la provocazione degli oggetti!), getta all'aria tutto ed esce. Entra quindi Mirandolina — la padrona della locanda, che appena dieci minuti prima aveva finito di stirare i suoi panni —: ebbene, come se niente fosse, dice le sue battute, dove non c'è neppure l'ombra di un disappunto per tanto pandemonio. S'avverte subito uno stridore (ecco lo scopenso, cui accennavo) — come un vuoto — tra il disordine che infuria sulla scena e il testo che ne tace o, per meglio dire, Mirandolina stessa che quel testo incorpora. Conclusione: per essere troppo fedele alla lettera, Missiroli non ha fatto interpolazioni, ma è appunto la fedeltà alla sola lettera che gli ha nociuto, producendo un distacco della protagonista dalla scena. O voleva giungere proprio a questo risultato?

Con un deciso stile, senza verbi, egli scrive sul programma: « Al posto della bonomia, del ben-

pensantismo, del garbo, della misura eccetera; ambiguità e sesso, psicologia e denaro, schizofrenia, lacerazioni esistenziali e dialettica di classe, Freud e Marx alla mano ». È chiaro che, rovesciati sulla scena col furore con cui insorgono dalla pagina del programma, i significati di queste parole generino pure qualche frastuono, ma sviluppiamo. Ambiguità, sesso, schizofrenia..., termini ricorrenti nelle diagnosi culturali sul nostro tempo, sono senza dubbio i segni finali di secolari alienazioni che derivano al postutto dalle discriminazioni sociali. Ecco, dunque, senz'altro un'ottima chiave per entrare in quella girandola di alienazioni che è appunto la *Locandiera* goldoniana, dove tutti, nonché discriminatissimi, e proprio socialmente, l'uno dall'altro (il nobile ma decaduto, dal ricco ma *parvenu*; il misogino dai cascamorti, fino alle due gutte che, scambiate per dame, subiscono una discriminazione da sé stesse), sono tutti alienati, ma sono alienati — direttamente o indirettamente — a Mirandolina, che è il centro. E non importa se anch'essa possa esserlo a sua volta, per conto suo (ma è difficile che lo sia, nel tempo e nel testo goldoniano: non si dimentichi che viene dal popolo che si emancipa), fatto è che resta lei ad attizzare tutte quelle alienazioni; e quand'anche esse siano genericamente già esistenti, è lei che sulla scena le governa, e le eccita, e le provoca dove tacciano, e ne trae il suo profitto, le maneggia insomma e se le giuoca come meglio crede, respingendole persino crudamente.

Una Mirandolina che caschi anche lei nel calderone (e si pensi poi ad un calderone schizofrenico-sessuale come questo di Missiroli) non è perciò concepibile. Vuol dire portare sulla scena un'altra persona, non lei; un'altra commedia, non la *Locandiera*. Una commedia alla quale, infine, non sarei neppure alieno dal riconoscere una coerenza, consacrandone protagonista Annamaria Guarnieri, che s'allontana dal teatro, recando magari con sé un'immagine di Mirandolina decapitata.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

I - Gli errori di un poeta

Cimentarsi con un testo letterario è per un regista una fatica spesso mal corrisposta: cimentarsi poi con un classico lontanissimo da noi può essere addirittura un suicidio. Ora, se una decina d'anni fa qualcuno avesse annunciato che Pasolini intendeva di tradurre sullo schermo non un mito dell'antica Grecia come Edipo e Medea, ma un caposaldo trecentesco della nostra storia letteraria, si sarebbe pensato che sognasse. Invece...

Invece abbiamo veduto il *Decameron* e, poco dopo, *I racconti di Canterbury*. Del primo (subito ignobilmente offeso da numerose imitazioni) si conosce il vasto successo, specie in America: del secondo poco si è parlato ma probabilmente con analogo esito. Indagare le ragioni di tali consensi di pubblico, in patria e all'estero, condurrebbe lontano e per strade che forse impazientirebbero l'amico Pier Paolo. Limitiamoci a tenerne conto, permettendoci soltanto qualche superficiale, futile osservazione.

Lettore rapido, sensibilissimo alla prima impressione, Pasolini deve esser rimasto a lungo fedele all'immagine del Boccaccio conquistata nella prima adolescenza e reinventata dalla memoria col crescere dell'esperienza: e tuttavia rimasta intatta. Ecco perché, tentato nell'età matura dalla pericolosa sfida cinematografica, egli ci restituisce un *Decameron* estremamente ingenuo, anzi un po' grezzo. Lo dimostra in modo particolare l'episodio più lungo, quello di Andreuccio, legatissimo al testo, dalle sequenze che filano l'una dopo l'altra, un po' opache, senza il minimo trillo fuori dei rigli. Egualmente adolescenziale, sebbene in tutt'altro senso, la storia del giardiniere delle monache, una specie di balletto allegro. E non dimentichiamo la delicatezza della novella di Lisabetta tutta affidata al volto patetico della protagonista, ai suoi gesti dal ritmo misurato, musicale. Molte

cose si perdonano a un poeta, persino la scena finale con Giotto-Pier Paolo visionario di poche risorse...

Il Nostro, purtroppo, non si è fermato qui, la sua natura azzardosa gli ha fatto concepire un «ciclo» di arcaica narrativa da chiudersi — pare — con *Le Mille e una notte*. Ed ecco *Canterbury tales*, un inutile rischio. La pasta del linguaggio boccaccesco è malleabile, quella di Chaucer no. Per giustificare la scelta, il regista è ricorso a un espediente: ridurre il senso delle favole a una dimensione esistenziale, presentare ogni episodio come un problema antropologico da risolversi astrattamente. Così si spiegano l'imperversare gratuito del nudismo, l'esibizione ipertrofica degli organi genitali, il continuo orinare ed evacuare e certe abbondanze nelle descrizioni erotiche che, alla fine annoiano.

Quando si rifletta che Chaucer è assai meno licenzioso del *Decameron*, vien fatto di attribuire le audacie delle immagini di questi racconti (culminanti nell'inferno flatulente di diavoletti e di sconci dannati) a una precisa intenzione pasoliniana di dipingere la carnalità nordica coi colori delle kermesses bruegeliane e le stregonerie di Jerome Bosch. Purtroppo, malgrado tanti soccorsi ideologici e figurativi, *I racconti di Canterbury* non acquistano rilievo neppure nei punti più sfarzosi e tumultuanti (La donna di Bath, il racconto del mercante). Gli auspici per Sheerazade non sono fausti.

Le novità di Bellocchio

Un supercilioso giovinetto, vittima illustre del vecchio regime patriarcale di casa sua, vien condotto dal genitore infuriato nel più aristocratico collegio della città: Parma, Reggio, Piacenza? L'Istituto, condotto da Gesuiti, garantisce la più stretta educazione classista: chi non paga sgobba

in cucina, mentre una retta cospicua assicura tutti i privilegi di una cella elegante e « confortata », provvista di campanello personale. Lo scenario grossolanamente barocco (ricostruzione di studio o palazzo autentico si equivalgono) è insieme privo di fantasia e carico di estetismo. In questo ambiente fasullo il giovane Transeunti — nome fascinoso — si promuove senza difficoltà provocatore di scandali a base di scherzi e scherzacci che preparano, nelle sue intenzioni, una sommossa: i suoi compagni, ragazzoni tardi e ben provvisti di ghiottonerie casalinghe (siamo in Padania) ne rimangono soggiogati, ma ancora succubi delle devote grullerie dei preti, finiscono per offrire al Transeunti altri motivi per le sue beffe. Gli umori sono torbidi, misticheggianti, un convittore soffre di visioni celesti, un monaco, in una specie di ambigua catalessi, non si muove dalla sua bara, segno di santità. I ragazzi così variamente stimolati, passano dall'inerzia più ottusa a scoppi di violenza cieca. Ai religiosi non rimane che fingere indulgenza per il tracotante condottiero, sperando in un recupero che, ahimè, non ha luogo. Ha luogo invece una recita, una delle solite esibizioni di collegio, ma organizzata, dichiaratamente, per terrorizzare i preti e i convittori ancor bambini. Lo spettacolo trabocca di sinistre buffonate: scheletri, diavoli, un Padre Eterno con barba e chioma di bambagia e, disseminate fra il pubblico innocente, maschere mostruose, teschi, grifi bestiali. Per politica, i religiosi fingono di ridere, applaudono, intanto si scopre che il finto morto palleggiato nel suo lugubre abitacolo, su e giù per sale e scale, è morto davvero. L'ultima sequenza ci mostra il Transeunti alla guida di una fuoriserie mentre spiega a un ex condiscipolo le sue ideologie di futuro nazista.

Questa la penultima — salvo errore — fatica di Marco Bellocchio che la censura, chissà perché, ha tenuto in frigo per circa un anno. In effetti il sugo che se ne trae non ripete (con meno spirito) che l'attacco anticlericale, antiprovinciale, anti-conformista di *I pugni in tasca*, e, soprattutto di *La Cina è vicina*. Altro discorso, per ora, il Bellocchio non sa inventare. Quanto al significato

artistico di questo *In nome del padre*, quando s'è detto che esso è pieno di « citazioni » (dal Bertolucci di *Partner*, dall'inevitabile ormai consueto Godard, dal Russell di *I diavoli* e di *Boy friend*, ecc.) tutto è detto.

L'attentato

Accanto a nomi roboanti e a lavori sbagliati, un nome senza eco ma un film solido, pulito. Non so chi sia Yves Boisset e quale il suo curriculum: ma è certo un regista che sa il suo mestiere. Non che egli abbia scoperto, come si dice, l'America, giacché il racconto della sorte di Ben-Barka — ché tale è il soggetto dell'*Attentato* — ripete il modulo di *Zeta*, l'ormai lontana rievocazione dell'omicidio di Lambrakis. Tuttavia non si può dire che gli anni che lo dividono dal film di Costa Gravas (e anche da *La battaglia di Algeri*) siano passati invano e cioè senza aggiornamenti stilistici. Basta richiamare alla memoria il contrappunto narrativo del greco e i suoi movimenti di massa, per avvertire quanto più aggressivo e, per così dire, istantaneo sia l'uso della camera fin dalla scena di apertura con lo scontro fra polizia e contestatori. Esser ricorso a un così oneroso espediente per presentare in primo piano il giornalista amico di Sediel e traditore per forza, è un colpo felice, lo spettatore, anche il più ignaro degli antecedenti storici della vicenda, entra nel personaggio e nel tenebroso ambiente che lo insidia. Messe così le carte in tavola, Boisset confeziona il suo film con quel rapido, scattante alludere, scena dopo scena, tipico del cinema di moderna avventura: prima aveva girato e poi quasi lasciato cadere la sequenza base dell'avventura, la registrazione, cioè di un brano poetico letto dal giornalista e, che, sulla fine, sarà usato proditoriamente. Ottima la scelta degli attori, le stesse diversità fisiche tra Volonté e Trintignant disegnano momento per momento il contrasto dei due caratteri, la disarmata consapevolezza dell'uno, la tenace sicurezza dell'altro. Agguati, pedinamenti, inseguimenti sono concessi per lampi che lo spettatore prensile af-

ferra, il più lento intuisce. I classici raids automobilistici delle fazioni rivali sono esibiti con misura: e con onesta verosimiglianza scatta il tranello in cui il rivoluzionario Sediel cade fatalmente. I *villains* — il dottore col suo cane danese, l'antagonista omicida, i politici in mala fede — son perfettamente credibili. Commovente la figura del commissario che vuole scoprire la verità e a ogni passo alle sue spalle qualcuno la ricopre, sino all'estrema beffa della confessione alterata. La vicenda si chiude con una cassaccia da imballaggio e due palate di terra

rossa — la terra della patria — sulle povere spoglie del vinto.

Non un film geniale e neppure nuovo, ma in senso esatto della nostra vita, delle nostre metropoli dalle luci false e torbide, della folla anonima ignara di sfiorare un assassinio che in fondo la riguarda. Tutto questo è vivo al punto da riportarci alle narici il fetore dell'asfalto e della nafta. E non un momento di stanchezza.

ANNA BANTI

© 1972 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 Traversetti - Stefano Andreani
LE STRUTTURE
DEL LINGUAGGIO POETICO

Mario Ella
ORIGINI E FUNZIONE DEL DIRITTO

Lino Micciché
IL NUOVO CINEMA DEGLI ANNI '60

Mario Vitti
STORIA
DELLA LETTERATURA NEOGRECA

ERI
EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV

Prezzo lire 1500