

L'APPRODO LETTERARIO

58

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 58 (nuova serie) - Anno XVIII - Giugno 1972

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 58 (nuova serie) - Anno XVIII - Giugno 1972

MARGHERITA MARCHIONE

- Note al carteggio Boine-Cecchi* pag. 3
Gli anni 1912-1916 nel carteggio inedito Boine-Cecchi » 10

MARIA LUISA SPAZIANI

- Stella polare* (poesie) » 41

CARLO BERNARI

- Il pedone del Duca di Sauerburg* (racconto) » 45

DIEGO FABBRI

- Con gli « Amici di Dostoevskij » alla Fondazione Cini* » 53

FRANCESCO TENTORI MONTALTO

- L'ultimo Alexandre: « Poesie della consumazione »* » 65

VICENTE ALEIXANDRE

- Da « Poesie della consumazione »* (versione di F. Tentori Montalto, testo spagnolo a fronte) » 68

FERDINANDO CAMON

- Fasolini perduto* » 82

DOCUMENTI

- Tutta l'opera di Henry Moore al Forte di Belvedere a Firenze » 99
Carlo Emilio Gadda » 103

RASSEGNE

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

Illustrazioni da: George Grosz, Edward Hopper (dalla Mostra Genovese « Immagini per la città »), e da Henry Moore (dalla Mostra del Forte di Belvedere a Firenze)

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, CARLO EMILIO GADDA,
ALFONSO GATTO, NICOLA LISI, GOFFREDO PETRASSI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Largo Alcide De Gasperi 1 - Tel. 27-78

AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101

UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO
n. 58 (nuova serie) - Anno XVIII - Giugno 1972

MARGHERITA MARCHIONE	<i>Note al carteggio Boine-Cecchi</i>	pag. 3
	<i>Gli anni 1912-1916 nel carteggio inedito Boine-Cecchi</i>	» 10
MARIA LUISA SPAZIANI	<i>Stella polare</i> (poesie)	» 41
CARLO BERNARI	<i>Il pedone del Duca di Sauerburg</i> (racconto)	» 45
DIEGO FABBRI	<i>Con gli « Amici di Dostoevskij » alla Fondazione Cini</i>	» 53
FRANCESCO TENTORI		
MONTALTO	<i>L'ultimo Alexandre: « Poesie della consumazione »</i>	» 65
VICENTE ALEIXANDRE	<i>Da « Poesie della consumazione »</i> (versione di F. Tentori Montalto, testo spagnolo a fronte)	» 68
FERDINANDO CAMON	<i>Pasolini perduto</i>	» 82

DOCUMENTI

Tutta l'opera di Henry Moore al Forte di Belvedere a Firenze	» 99
Carlo Emilio Gadda	» 103

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 127
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 133
FRITZ BORMANN	» » <i>Filologia classica</i>	» 136
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 137
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 141
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 143
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	» 146
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 148
ANTON MARIA RAFFO	<i>Letteratura russa</i>	» 150
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	» 154
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 157
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	» 158
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 162

Illustrazioni da: George Grosz, Edward Hopper (dalla Mostra Genovese « Immagini per la città »), e da Henry Moore (dalla Mostra del Forte di Belvedere a Firenze)

NOTE AL CARTEGGIO BOINE-CECCHI

a cura di

Margherita Marchione

Giovanni Boine fu uno dei temperamenti più forti, uno dei « testimoni » più vivi che abbia avuto il nostro primo Novecento. Ebbe un religioso rispetto dell'arte dello scrivere ed affrontò con coraggioso impegno alcuni dei problemi fondamentali della cultura e della vita.

Nato a Finalmarina, in quel di Savona, il 2 settembre 1887, Giovanni Boine passò l'infanzia a Dolcedo, non lontano da Porto Maurizio, dove per ragioni di salute si stabilì nel 1910 e morì il 16 maggio 1917. Fatti gli studi liceali a Genova, nel 1906 passò a Milano per continuarli presso quella università. Vi giunse a tempo per trovarsi fra i fondatori della rivista modernista « Il Rinnovamento » (1907-1909), alla quale collaborò dal principio alla fine. Fu anche fra i primi collaboratori della « Voce » prezzoliniana (1908-1914), collaborazione che si chiuse nel 1914 con una lunga e importante polemica col Prezzolini, ora riprodotta in appendice al primo volume dell'epistolario boiniano, *Carteggio Boine-Prezzolini*, pubblicato l'anno scorso dalla benemerita casa editrice romana, Edizioni di Storia e Letteratura. Nel 1912 Boine iniziò la sua collaborazione, che continuò fino alla morte, alla « Riviera ligure », dove apparvero i suoi più validi scritti letterari e quelle personalissime cronache letterarie giustamente intitolate *Plausi e botte*: per necessità di cose molte queste, pochi quelli. Per quanto glielo permise la cagionevole salute, collaborò anche ad altri periodici.

Tutte le carte boiniane, compreso il ricco epistolario, tempestivamente tratte a salvamento dal dott. Leonardo Lagorio, si trovano presso la biblioteca comunale di Imperia, già civica di Porto Maurizio, riattivata, riorganizzata ed arricchita dal Boine stesso che ne fu bibliotecario. Tutti i suoi scritti, primamente raccolti ed editi dalla Libreria della Voce, poi riordinati e ristampati con aggiunte di Mario Novaro per Guanda editore di Parma sono stati recentemente ripubblicati dallo stesso editore in volume unico a cura di Giancarlo Vigorelli che vi ha premesso un *Ritratto di Boine* e aggiunto i *Discorsi militari*, non più ristampati dopo l'edizione vociana, e una bibliografia degli scritti: G. Boine, *Il Peccato*

e le altre opere. Un'ottima bibliografia degli scritti come anche della critica si trova in Mario Costanzo, *Giovanni Boine*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1961.

Il carteggio Boine-Cecchi, purtroppo lacunoso, s'inizia modestamente con due cartoline, caratteristicamente espressive di una mutua ammirazione che non verrà mai meno col passar degli anni. Quella del Cecchi, del 22 agosto 1911, è da Roma, dove si era stabilito l'anno precedente per iniziare la sua lunga collaborazione alla « Tribuna ». La responsiva di Boine, in data 2 settembre, è da Ponti di Nava, in quel di Cuneo, dove era andato in cerca non certo di cura ma di sollievo dall'inesorabile male che doveva troncarli la vita non ancora trentenne.

È un carteggio che incomincia tardi relativamente a quello con Casati, Gallarati-Scotti, Papini, Prezzolini, Soffici, ecc., ma in compenso che dura più a lungo. Boine e Cecchi si sono conosciuti di persona nel maggio del 1910, durante una delle visite che Boine fece in quell'anno a Firenze, prima che Cecchi si trasferisse definitivamente a Roma.

Il Cecchi fu mosso a scrivere la sua cartolina dalla lettura nella « Voce » del 17 agosto 1911 del quarto degli articoli boiniani apparsi in quell'anno: *Di certe pagine mistiche*, calda requisitoria contro l'amico Gallarati-Scotti, che Boine trova colpevole di adorazione estetica della religione, alla Chateaubriand, nel suo volume di novelle *Amori sacri e amori profani*. Ottenuto l'indirizzo di Boine da Alessandro Casati, Cecchi si affrettò a scrivere: « Ho letto con tanta gioia i tuoi bellissimi articoli sulla " Voce ", pieni di intuizioni profondissime, di poesia, di ardore ». E il Boine ringraziando e rendendogli la pariglia: « Purtroppo da qualche mese non posso più leggere i tuoi articoli sulla " Tribuna " perché qui non mi giunge. Ma dalla mia ammirazione per te sai che t'ho detto schiettamente a Firenze, per quasi tutta una notte passeggiando su e giù per le vie deserte. Ci conoscevamo appena e fummo amici ».

Così comincia un singolare epistolario, pieno non solo di reciproca ammirazione e comprensione, ma anche di confessioni, sfoghi, scoramenti, speranze, propositi, consensi e dissensi, giudizi su uomini e cose, amichevoli istanze e premurose offerte di aiuto — insomma tutta una pregevole documentazione dei loro rapporti personali e con la cultura del tempo.

Già nel maggio del 1935 Emilio Cecchi con piena cognizione di causa scriveva nella rivista « Circoli » che l'epistolario di Boine « riuscirebbe fra i più sinceri documenti di vita intellettuale e morale nell'immediato anteguerra ». Ed aggiungeva: « E giova incoraggiare gli amici e un editore degno di questo nome a darvi opera; prima che il correre degli anni, la scomparsa delle persone, il disperdersi delle carte, rendan l'impresa più ardua che ancora non sia ».

Nelle lettere sia del primo volume — dove vien anche riportata la lunga polemica con Prezzolini — che del secondo volume, *Carteggio Boine-Cecchi*, si rivela la più autentica, intima, dolorosa personalità religiosa del Boine.

In Boine vi è il trapasso dalla stagione mistica, circoscritta alla collaborazione al « Rinascimento », alla stagione esistenziale della « Voce » e della « Riviera ligure », dove Mario

Costanzo trova il Boine migliore e più schietto: « Queste pagine sono le più felici, forse, che egli scrisse, e quelle in cui la critica letteraria e la confessione autobiografica, la poesia e la polemica si fondono e armonizzano in modo straordinariamente suggestivo, collocando il Boine, accanto allo Slataper del *Mio Carso* e al Jahier di *Ragazzo*, tra i testimoni più attenti e sensibili della cultura italiana del primo Novecento » (*Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XI, p. 227).

Il Peccato di Boine, pubblicato nella « Riviera ligure » fra il '13 e il '14 ed in volume, dalla « Voce » nel '14, è un romanzo, secondo ebbe a dire Enrico Falqui recensendo il volume curato dal Vigorelli, « antiromanzo: un romanzo aperto da tutti i lati a render meglio, quasi fisiologicamente, i sussulti, gli sbalzi, gli arresti, gli scoppi, gli avvolgimenti della sua vita... basti la notizia che negli anni di Trieste e dell'amicizia con Svevo, il grande Joyce teneva sul tavolo le settanta ininterrotte paginette di questo "romanzo" di cui soltanto adesso si effettua il recupero » (« Il Tempo », 13 aprile 1971). Il Cecchi stesso ne aveva parlato nel necrologio non firmato *La morte di Giovanni Boine* (« La Tribuna », 20 maggio 1917). Anche oggi, forse, il suo saggio d'arte più ampio rimane il racconto *Il Peccato*, pubblicato, insieme ad altre prose liriche, in uno dei « quaderni » della « Voce », sebbene non sia lavoro capace di dare un'idea dei tentativi più personali e recenti. In che modo l'« azione » è connessa al turbamento dell'ordine, all'infrazione, al *peccato*? La qualità di un siffatto tema lirico, vale, almeno, a dirci quanto in una letteratura la quale per le preoccupazioni e gli scrupoli (didatticamente salutari) della purificazione dagli elementi inferiori e spurii ha potuto anche giungere alla glacialità, alla cristallizzazione e alla morte d'ogni contenuto, quanto in siffatta letteratura il Boine rappresentasse una figura singolare. Il suo bisogno, anche disordinato e irrequieto, d'umanità e la sua attitudine scapigliata di reazione a qualsiasi tipo d'accademia, spiegavano e giustificavano le sue eventuali simpaticissime contraddizioni, le sue possibili violenze, dentro le quali era sempre una vibrazione generosa e sincera.

In questo romanzo il Boine passa continuamente dalla riflessione critica in prima persona alle improvvise effusioni liriche e spesso l'impeto lirico si smorza in un discorso mosso e animato, più eloquente che poetico. Boine raggiunse dei risultati apprezzabili dal punto di vista stilistico, che, pur nei limiti d'uno sperimentalismo ancora un po' ingenuo e immaturo, hanno un valore di testimonianza e quasi di anticipazione nel quadro della nostra letteratura di quegli anni.

Prezzolini, nella prefazione al primo volume del carteggio boiniano, analizza le « abitudini stilistiche » del Boine, fondandosi sopra poche pagine del suo saggio *Un ignoto*: « Alcune gli provengono da due autori francesi che furon rivelati agli italiani dalla "Voce" proprio in quel tempo: Charles Péguy e Paul Claudel. Egli ne parla in questo scritto con profonda ammirazione, anzi si presenta come immedesimato con Claudel. Péguy più Claudel è una curiosa mistura: il medio evo e il barocco, il canto gregoriano e il jazz » (pp. XI-XII).

Le « abitudini stilistiche » di Boine sono la ripetizione, il monologo, la domanda, lo sfogo personale. Non è necessario darne esempio. Basta leggere qualche passo. Tutte le pagine di Boine hanno « un'aria boinesca ». Secondo Prezzolini « il suo periodare è un lanciarsi, un tornare indietro, un rilanciarsi, un esitare, un riprender fiato, con ripetizioni e variazioni; alle volte con un fare sbadato, ma sorvegliatissimo » (*ibid.*, p. XI).

Ancora, secondo Giancarlo Vigorelli, *Il Peccato* « è un capitale documento soprattutto perché riassume in sé stesso... il dramma interiore, il dramma religioso, di cristiano e di cattolico, di Boine, un netto rifiuto della " religione-consolazione " del cattolicesimo disciplinare » (Giovanni Boine, *Il Peccato e le altre opere*, 1971, p. XI).

Un bel ritratto di Boine ce lo ha lasciato Ardengo Soffici che lo conobbe a Milano nell'inverno del 1907-08: « M'era piaciuta la sua figura alta e robusta di giovanotto sano (apparenza fallace: seppi quella sera stessa che era già insidiato dalla invincibile malattia che doveva annientarlo pochi anni dopo), la sua faccia colorita come di campagnolo, adombrata da una peluria castanea, dall'espressione aperta e schietta; i suoi occhi lucenti e cupi ad un tempo, come approfonditi da un pensiero malinconico, un poco timidi e fuggitivi come quelli di un adolescente troppo sensibile, o di una donna pudica. Più ancora mi era piaciuto il suo fare semplice e franco, risoluto e quasi rude; le sue maniere alla mano, immediatamente amicali, con qualcosa, tuttavia, come nel suo sguardo, di schivo e ritroso ».

In Boine vi è sempre l'angoscia interiore e il dramma spirituale dell'uomo contemporaneo. In una lettera a Cecchi (1° agosto 1914) confessa: « Sto male veramente: anche più d'anima che di corpo. La nausea, la voglia di morire. Voglia d'andarmene. Non ho nessuno intorno. Tuttociò dev'essere immorale o peggio. Ma è così. Non mi trovo più. Proprio: voglia d'andarmene ».

La critica la fa agli altri ma anche a sé stesso.

« I miei *deliri* sono vomitazioni di febbre polmonare: qualcosa valgono i tre ultimi. I due primi stan lì a far come da basso fondamentale. Ma bisogna essere in quell'atmosfera di morbosa allucinazione in cui ricasco d'in quando, per non sputarvi su decisamente. La è roba ancora d'iersera. Sul prossimo numero esciran dei *Frantumi* più umani e più duraturi. Ma la luce non nasce ogni giorno come fa il sole » (Lettera a Cecchi, 21 luglio 1915).

Per Boine arte è spirituale sforzo; è intellettuale, morale sforzo di abbracciar la realtà. Ancora rispondendo polemicamente al Croce nella nota *Amori con l'onestà* (« La Voce », 1912, n. 15) dice: « Ma l'interessamento è appunto per la storia, per l'universale in cui il particolare vive, di cui il particolare è la concretezza, da cui non può essere infine che astrattamente staccato. Io ricerco dunque spontaneamente questo universale nel particolare e se non ve lo trovo o male, non so che vi dire, esso mi pare un mostro. Il criterio mio di giudizio in arte è spontaneamente l'universalità, la storia, il rispetto per la storia, il rapporto con la storia, dell'opera d'arte che giudico. E la giudico vuota o come volete leggera, superficiale, infantile..., e la giudico piena, o come volete profonda, grande... ».

Il misticismo di Boine, la sua ansia metafisica ci ricordano Pascal, i mistici spagnoli di cui fu attento studioso e la sua affinità spirituale con Péguy. Con il saggio *Di certe pagine mistiche* (« La Voce », III, 1911), il Boine appare lontano dal modernismo, e va orientandosi verso la poesia e la letteratura; una posizione che si precisa meglio nel saggio *L'esperienza religiosa* (« L'Anima », I, 1911). Bisogna credere nella verità dell'ordine naturale e in quella del mondo morale; nel determinismo e nella libertà; nella natura e nella storia; aver fiducia nei dati del conoscere e non dubitare del senso comune, di ciò che suol dirsi oggettività e tradizione; non temere che l'uno o l'altro aspetto della realtà possa rivelarsi a un certo momento un semplice miraggio.

Boine ebbe due vite: una locale ed una nazionale come scrittore. Nato e cresciuto in Liguria, egli rimase fedele alla sua razza, al mare, agli ulivi: lo scrittore Boine, il Boine polemico della « Voce », è ben diverso, tuttavia forse il Boine migliore è il Boine scrittore delle cose locali.

Scrivendo della *Crisi degli ulivi in Liguria* (« La Voce », III, 1911), Boine fa dei contadini della sua terra una specie di simbolo del vero spirito religioso, di una fede « effettuale »: « Qui ogni generazione fece il sacrificio di se stessa alla generazione veniente. E ciò che passa fu sdegnato, ciò che godi nell'anno, ciò che ogni anno rimuti... Colpi di bidente, pietre l'una sull'altra a fatica; era nell'oscuro, nelle torbide profondità del volere, la coscienza di una razza, la forza di una razza, la sicura religione della razza ».

Di Boine, l'amico Mario Novaro nel commosso necrologio che ne scrisse sulla « Riviera ligure » del 24 maggio 1917 ricorda: « Amava il nostro dialetto paesano, queste valli d'ulivi silenziose di grigio argento. S'era creduto ingenuamente di poter prendere parte alla vita locale. Aveva costituita una biblioteca municipale ordinandola da resti caotici di biblioteche conventuali e ne era rimasto bibliotecario... Si circondava nei primi tempi di giovinettini ch'egli candidamente innamorava. Aveva promosso un ciclo di conferenze di cultura chiamando qua amici suoi del "Rinnovamento" e della "Voce" ».

È significativa la polemica che apparve sulle colonne della « Voce » tra Boine e Croce: alle accuse di misticismo mossegli per aver sostenuto la necessità di un giudizio estetico che tenesse conto del contenuto, il Boine rispose: « ... voglio lavorare nel reale, lavorar nello spirito, lavorar nella storia, aver una reale efficacia sulla storia degli uomini anche (se non ho filosofato) se non ho definito il concetto pur come esistente attualità, o questi altri mostri del grado estetico e del momento economico » (*Amori con l'onestà*, « La Voce », 11 aprile 1912).

Il 22 agosto 1911, Emilio Cecchi scriveva a Boine scusandosi di non aver scritto prima per mancanza del suo indirizzo, ma d'allora in poi non si sarebbero perduti di vista. L'amicizia fu intima e intensa: « Sei certo il più buono ed il più paziente dei miei amici », scrisse Boine il 12 marzo 1913. E più tardi, il 13 giugno 1914: « ... Certo tu non vuoi dire materialmente ch'io sia a posto e che mi faccia quindi com'è naturale un religioso dovere di dar calci a chi mi ha prima aiutato. Il che fra l'altro non sarebbe vero perché io non sono un

corno a posto materialmente; e spiritualmente più mi definisco più mi cerco dentro e più mi trovo solo, repugnante a molti che prima mi parevano della mia pasta, e, sì, un po' smarrito come chi faccia naufragio in un paese nuovo. Ma lasciamo andare. Son ridotto ch'io non parlo con nessuno del come veramente la penso per paura che mi scarti come si scartan i pazzi od i cani sospetti. Concedimi ch'io ho diritto di avere qualcuno intorno che mi dia, non sapendo, d'in quando, quando soffro, una stretta di mano, o scrivendomi mi dica sinceramente "mi sento tutto con te e sono il tuo affezionatissimo". Sono pure un uomo. Ed a volte proprio penso che ciò che vale al mondo è l'averne comunque qualcuno che ti voglia bene ».

E Cecchi, appena ricevuta la lettera gli risponde (15 giugno 1914): « Tu non hai da deplorare come "sfogo" quel che mi dici della tua amicizia per me: tu sai come io abbia cercato questa tua amicizia, come ne sia felice e ricompensato; e che se in qualche momento ne soffro, è perché la sento, perché mi è attaccata a qualche parte viva. E perché vorresti che avesse a essere turbata l'amicizia se hai scritto frasi contro frasi che io ho detto dell'Onofri? Tu devi pensare di chiunque quel che ti pare, solamente mostrare anche di credere che, in realtà, se io penso di questi chiunque in altro modo, ho da avere una ragione non supinamente stupida o vigliacca: ecco tutto. È qualcosa che rientra nell'ordine delle amicizie e delle stime più comuni e terra terra ».

I giudizi di Boine sui contemporanei sono da ricordare e se ne trovano in varie lettere. Ecco per esempio in lettera del 12 maggio 1913: « Tu fai parecchio conto, m'accorgo, di Borgese. Son costretto anch'io a riconoscerlo per il più limpido e maturo critico che si abbia ora in Italia. Quando lo leggo sento che la materia criticata mi si fa chiara ed ordinata dentro. E mi dico: ecco qui un cervello.

« Ma quando l'ho letto ecco che me ne resta come una insoddisfazione. Ed anche qui non so dire il perché bene. E ciò in ispecie se ciò di cui egli parla lo conosco per conto mio. Come se dicesse delle cose giuste e ben dette per sé, ma non giuste né ben dette in quanto si riferiscono alla cosa da giudicarsi. Ho ora in mente per esempio l'articolo su Mistral.

« *L'uomo finito* di Amendola e un po' troppo terribile. Sono eccessi di moralismo nella critica letteraria che mi fan reagire contro di me medesimo. Io dico che c'è intanto quasi dappertutto nel libro di Papini una sobrietà magra di stile che è onestà. E che codesto capaneismo doloroso ed eternamente risorgente, come l'avvoltoio di Prometeo, sarà biasimevole ma sa di eroico ed è bene rappresentato. E che per mio conto ora che tutti fan gli inchini alla filosofia del *tutto* e della Universale Ragione, mi vien voglia di ripigliar Max Stirner e Nietzsche. E che un esempio di rivolta sistematica non ci sta male in mezzo a tutto il resto bas bleu italiano.

« Con questo io non giustifico quel qualcosa di inumano, di artificiale, di infecondo, di impotente che c'è in Papini. Credo che egli stesso paghi il fio di questo suo sforzo e si

senta solo e ne soffra. Non gli getterò io la pietra peraltro. Sebbene quella sua *L'acerba* sia una scipitaggine ed un malo epigone.

« Sai che con Papini io sono ora in completa rotta? Non so bene il perché. Forse perché gli ho detto sempre la verità e senza guanti. Sto di salute così così. Quanto a idee mi dibatto. Voglio disfarmi dell'eccessivo logicismo hegeliano e della storia. La quale è certo meno ordinata e meno *Storia* di quel che Croce crede. Ho bisogno di respirare; magari nell'arbitrio e nell'irrazionale. Bisognerà riaffermare il concetto di *Natura* fuor di quella dello spirito e uscire dalla dura terribilità di questo *Ordine* che mi soffoca ».

Ora, dopo più di trentacinque anni, il desiderio di Cecchi è in corso di realizzazione grazie ancora all'interessamento di Giuseppe Prezzolini che incoraggiò due suoi antichi scolari, la sottoscritta e il professor S. E. Scalia, a curarne la pubblicazione, che come tributo d'affetto e riconoscenza abbiamo voluto iniziare proprio con il *Carteggio Boine-Prezzolini*. Ad esso seguirà il *Carteggio Boine-Cecchi*, d'imminente pubblicazione, di cui qui si danno degli estratti. Un terzo volume conterrà le lettere del Boine a scrittori del « Rinnovamento », quali Casati, Gallarati-Scotti, Jacini, Pestalozza, ecc., e in fine un quarto volume con quelle a scrittori della « Voce », quali Amendola, Papini, Soffici, ecc., nonché alcune lettere a Boine di illustri autori stranieri, quali Unamuno, Mistral, ecc.

Ed ora gli estratti, in ordine cronologico.

GLI ANNI 1912-1916 NEL CARTEGGIO INEDITO BOINE-CECCHI

Roma, 17 luglio 1912
Via Nomentana 331, Villino Nataletti

Caro Boine,

Ti spedisco un pacco di libri: ci ho aggiunto anche un volumetto di Suarès su Dostojevskiy ⁽¹⁾, non so se lo conosci. Se lo conosci me lo rimanderai, se no tienilo insieme agli altri. Conto che questi libri tu li tenga, e così tu farai sempre, ai miei prossimi invii; giacché spero che questo non sia che il primo invio di molti altri; presto ti manderò l'*Açvaghosa* ⁽²⁾ e un volume mio nel quale ho raccolto alcuni scritti critici pubblicati dal 1909 al 1911 incluso ⁽³⁾. Sono cose che non bisognerebbe fare, e che spero non farò mai più; ma anno ebbi un momento di bisogno terribile quando si preparò il parto di mia moglie, per quel bambino che è morto; e non potetti caricarmi di un nuovo debito; cosicché vendetti per poco questi aborti. Dio mi perdonerà: ho patito tanta vergogna di avere fatto questa azione vile. Ora salteranno fuori gli amici disoccupati e signori a criticarla: a fare i pudibondi: ma se io soffro nella mia coscienza, e tanto e sempre, mi strafotto tanto degli altri! Scusa lo sfogo, ma con te mi premeva farlo. Chissà, che cosa faremo a settembre: io ho una necessità terribile di lavorare da ora ad allora: frattanto in questo tempo ci scriveremo spesso, se tu vuoi. Ciò, si intende, non implica che tu rompa le tue abitudini di silenzio, le tue ore di solitudine assoluta, che diamine! Scrivimi però fraternamente *in qualunque caso*: questo te lo chieggo. Come va via tutto il nostro lavoro, tutto il nostro studiare: io ho lavorato negli ultimi sei mesi, parecchio: tutto si è disciolto in una piccola goccia di sangue che mi

⁽¹⁾ A. SUARÈS: *Dostoievskiy*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1912. Rec. del C. nella « Tribuna » (23 luglio 1912).

⁽²⁾ C. FORMICHI: *Açvaghosa, poeta del Buddismo*, Bari, Laterza, 1912.

⁽³⁾ *Studi critici*, Ancona, Puccini, 1912.

passa addosso ogni tanto con un tormento, con una inquietudine nuova. Veramente chi non ha l'intelletto sistematico, architettonico degli organizzatori di teorie etc., come si sente, dopo i suoi sforzi più tesi, nudo, alla mercé di tutto, abbandonato! Oh, ma c'è una coscienza di adesione alla vita più ricca, in questo stesso abbandono, che forse gli intelletti sistematici, che dominano la vita, non hanno. Voglio dirti che, dopo questi mesi di lavoro metodico, mi sento ricacciato più dentro a quelle ombre care e terribili dove non c'è che sofferenza e canto, e sete di sentire la vita degli altri, di sentire tornare la propria vita sospesa nella vita degli altri: quando tu pensi che io debbo sfogare questo stato che a momenti diventa violento e mi fa temere i più vivaci abbandoni, lo debbo saziare attraverso le critiche delle « novità letterarie », lavoro che assorbe più che non si creda: tu capirai perché in certi momenti sono scoraggiato. *Scoraggiato*, che non vuol dire *fermo*. Ma da ora alla fine dell'anno, spero di aver finito tutta quella storia della lett. ing. nel secolo XIX che preparo; e, allora, mi resterà quest'altro anno in una pace relativa per poter fare un grande sforzo *mio*. Certo, io mi sento distaccato da tante cose terrene, che danno impacci ad altri; ma non ho la coscienza eroica che avrei bisogno: si tratterebbe proprio di questo: ci vorrebbe una coscienza eroica, una facoltà di fede e di sacrificio totale, che potrò magari conquistarmi, ma che si infrange, per ora, appena si prova a manifestarsi, contro tanti difetti, contro tanti mali miei. Ah, sono così lontano da me! La fede degli altri può aiutarmi.

Ho letto, in questi ultimi giorni, l'ultimo romanzo di Dostojevskij quello scritto anche dopo i *Fratelli Karamazoff*: dico *Un adolescente*: che è meraviglioso. Come si chiarisce sempre, come diventa più largo e meno *romanzesco* nel cattivo senso della parola: portando la vita senza toccarla e definirla mai, senza darne la causalità, fuorché tutto a un tratto. Che rigurgito c'è delle ultime pagine su per tutto il romanzo, nei romanzi di Dostojevskij: un rigurgito di luce.

Non posso scriverti più per oggi. Ti segnerò le mie letture, via via; perché tu veda se qualche cosa ti conviene. Tu statti attento, in pace, e pensa qualche volta a me. Poche persone mi tengono attaccato alla vita; sotto questa mia febbre di lavorare bene o male c'è tanta rinunzia, tanto distacco: ma tu mi attacchi alle cose più vive della vita, e tanto più fortemente perché non so perché.

Ti saluta caramente il tuo

Emilio Cecchi

- Claudel, *Art poetique*, etc. Mercure
- Flaubert, *Trois contes*
- Sanguillo, *Gabriele D'Annunzio*
- Vari libri della Deledda, che non conosco. Quanta *forza* vera in mezzo a tanta brutalità, a tanta volgarità; dico *forza* di sentire proprio delle *anime*, delle *passioni*.
- Euripide, *Le Baccanti*. Trad. Romagnoli (brutta)
- Conosci M. Arnold? È un critico di primo ordine.
- Presto comincerò a leggere T. Hardy: mi dicono e *sento*, che sarà una bella e importante conquista.

Upega, 19 luglio 1912

Caro Cecchi,

Tranne il Turchi⁽⁴⁾ tutto il resto m'è nuovo. Se non ti scomoda, manda. Anche questo Barrès⁽⁵⁾ che recensisci vedrei volentieri, e qualcosa su Dostojevsky (specie sull'*Idiota*).

Scusa: vedi che sono disorientato. Mi chiedi il programma mio per questa estate, ma non ne ho. Tuttavia sto meglio che un mese fa. Anche di corpo. Forse qualcosa farò di qui innanzi, ma non più con preventivi progetti come prima di salire qui. Basta disillusioni.

Starò qui fino a tutto settembre sebbene il sito sia appena abitabile, M. 1300, e completamente fuori del mondo. Sei ore di mulattiera per arrivarci. Ci sono, ma non potrei per un pezzo ancora rifare la strada. C'è tuttavia un alberghetto dove potresti stare. Questo più di qui, non ne trovi in nessun altro luogo. Ma io ho spesso gli umori taciturni (e più spesso quelli dell'imbecillità:) — non so che compagnia ti potrei tenere ed ho paura di una mezza disillusione da parte tua a mio riguardo. Di qui a settembre tuttavia c'è tempo: se tu vorrai ti darò notizie più precise.

Saran due mesi ch'io non faccio nulla. Eppure son sereno. Ho dei giorni di tristezza senza rimedio, ma la conclusione è ch'io ho l'anima più sana dei polmoni. Ringrazio mia madre che mi ha dato il buon senso ed il gusto della gioia (mio padre mi ha date le angosce e gli spaventi ed il tremore religioso). Io sto per la gioia e per la speranza. Parecchi anni fa dopo letti i *Fratelli Karamazoff* lessi per un mese Maupassant e France. Ora ho letto l'*Idiota*. Non hai tu qualcosa di più argentino, con più sole, con più sicurezza, con più eternità immobile?

Se mi scrivi te ne sarò riconoscente. E di che ti lamenti dunque tu che puoi lavorare e con tanta precisione? Tuo

G. Boine

Indirizza sempre

Ormea per Upega (Cuneo)

La posta arriva qui ogni tre o quattro giorni: perciò ho tardato.

Roma, 25 novembre 1912

Mio caro Boine,

Ho qui la tua cartolina, che mi porta notizia di te: ne godo tanto.

Ho taciuto a lungo perché ho lavorato assai alla mia storia della poesia inglese nel secolo XIX: e mi è un lavoro molto faticoso. Quando non si vogliono muovere le idee se non sulle stampelle di fatti, e non rinunziare pure alle idee, gli affari diventano serii. Eppoi, io

(4) NICOLA TURCHI: *Manuale di storia delle religioni*, Torino, Bocca, 1912.

(5) M. BARRÈS: *Greco; ou, Le secret de Tolède*, Paris, Émile-Paul, 1912. Rec. del Cecchi nella « Tribuna », 1º giugno 1912.

vo combattendo delle crudeli battaglie con il mio stile e se prima un lavoro lo tiravo più serenamente, con molta rapidità, ora è alla rovescia. E chi mi legge, credo se ne dispiaccia, e pensi con desiderio alla freschezza, ahimè! quanto vuota, di prima!

Sono dolente di quel che succede alla « Voce »⁽⁶⁾; ma è quel che prevedevo. Nel 1909 (estate) io ebbi una disputa crudele, fino alle offese, con Papini, Ardengo Soffici, Slataper, che volevano fare la « Voce » estetica. Allora io mi feci la fama di un invidioso, egoista, ipocrita. E appena potei scrissi altrove, sulla pulizia della « Voce » non si può contare: questo lo sapevo fino da allora! La mia firma sulla « Tribuna » non mi compromette, fuorché per quello che scrivo, quella sulla « Voce » mi compromette, con tutti gli altri: con le idee di Soffici e di Prezzolini etc. etc. Ho sofferto più io di non essere con loro che loro di non aver me!

Ti manderò l'articolo che desideri, insieme ai nuovi: ho scritto sul Rolland molto amaramente⁽⁷⁾. Ma a me fa schifo questo melodismo eroico che si diffonde. L'eroismo è forma, è disciplina, è: « se tenir dans une chambre », come diceva il vecchio Pascal: ma questi non lo vogliono capire. Ho letto un volumetto del Benda: la seconda *Ordination*⁽⁸⁾, molto buono.

Hai visto il discorso del Ruiz?⁽⁹⁾ una cosetta molto sentimentale. Ho scritto sull'*Hebbel* del Farinelli⁽¹⁰⁾. Quello sì che è *pompier*, fontanière! Ho scritto poco bene anche del *Carso* di Slataper⁽¹¹⁾. Ho letto: la *Maria Maddalena* di Hebbel nella nuova traduzione italiana⁽¹²⁾.

C'è un libretto del Tilgher: lo conosci? *Arte, conoscenza e realtà*⁽¹³⁾. Non è affatto scemo. C'è un volumetto di epistole di *Seneca* a Lucilio, tradotte⁽¹⁴⁾: interessante: sebbene, siano troppo poche. Ma Seneca-Hebbel: il moralismo dei mostri, sarebbe un tema fazioso, che mi piacerebbe trattare. Tragedie di Seneca e di Hebbel, a confronto: diari di Hebbel, *Moralia*, di Seneca, a confronto. Verrebbe un bello studio sui decadenti.

Studio lentamente, ma con una crescente gioia: Blondel⁽¹⁵⁾. Che cosa c'è che tu abbia sperimentato buono, intorno a Blondel?

Quando qualcuno di questi libri, che ti ho detto, ti interessa, scrivimi: ti indicherò io

(6) Giovanni Papini e Ardengo Soffici si staccavano da essa per fondare « Lacerba », il cui primo numero apparve il 1° gennaio 1913.

(7) Vedi « Tribuna », 27 novembre 1912: *La fine di Jean-Christophe*.

(8) J. BENDA: *L'ordination*, II^e partie, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1912.

(9) V. ARANGIO-RUIZ: *Discorso del metodo*, Firenze, 1912: estratto da « L'Anima ».

(10) A. FARINELLI: *Hebbel e i suoi drammi*, Bari, Laterza, 1912. Rec. nella « Tribuna », 6 novembre 1912.

(11) S. SLATAPER: *Il mio Carso*, Firenze, Libreria della « Voce », 1912. Cecchi ne scrisse nel numero del 26 ottobre 1912 della « Tribuna »: *Sigfrido dilettante*.

(12) F. HEBBEL: *Maria Maddalena: tragedia borghese* traduz. di Ferd. Pasini e Gir. Tevini, Lanciano, Carabba, 1912.

(13) A. TILGHER: *Arte, conoscenza e realtà*, Torino, Bocca, 1912.

(14) P. D. BASSI: *Seneca a Lucilio. Studi e saggi*, Firenze, 1913.

(15) M. BLONDEL, autore di: *L'Action, Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique*, pubblicato a Parigi nel 1893 e ripubblicato nel testo originale dalle « Presses universitaires de France » nel 1950.

senza complimenti quelli che mi preme riavere e tu me li rispedirai. A passare libri, però, si fa tanto spesso cattiva figura: sono doni e imprestiti *grigi* con questa produzione morta che c'è, e si fa quasi una offesa, nel più dei casi, a coloro cui li diamo. Con il tuo *Monologo* è uscito uno studio e traduzione su Calvino (Jahier) ⁽¹⁶⁾, con un volume di Fichte (*Introduzione alla vita beata*) ⁽¹⁷⁾. Chiedimi pure, dunque. Hai visto il nuovo schema del Gentile, *L'atto del pensare come atto puro?* ⁽¹⁸⁾. Lo posseggio, posso spedirtelo.

Io faccio la mia vita sempre più ritirata, topesca: sto giorni e giorni senza uscire di casa, leggendo, lavorando, riflettendo. Un briciolo di concretezza, che assalti crudeli costa! A pensare a questo, la biografia di un Wagner, di un Goethe, di un Hegel, diventa una cosa mostruosa. Altro che *Jean-Christophe*! Hai notizie di Casati? Io non so nulla di nessuno: e veggo di radissimo anche quei pochi che sono qui. Hai visto il libro del Bastianelli? ⁽¹⁹⁾. Scrivimi, rammentami; non fare complimenti con me; e non lasciare passare tanti mesi di silenzio. Addio. Stai bene e goditi con la tranquillità che, se Dio vuole, ti ritorna, cotesto ritiro sentimi vicino a te, molto rozzamente, perché io sono molto villano; ma con molto affetto e molta partecipazione.

Ci vedremo quando che sia? Speriamolo. A momenti mi pento di non essere salito ad Ormea; ma stavo così male, così male. Andai al monte, come un topo avvelenato va in una fogna a torcersi le budella. Ora sto meglio.

Addio, scrivimi anche brevemente; chiedimi quel che ti può giovare. Ricevi i giornali? Tuo aff.mo

Emilio Cecchi

Sai che cosa mi piacque poco? il tuo articolo ultimo sulla « Voce » ⁽²⁰⁾. Non era abbastanza duro. L'art. sugli ulivi non fu su un libro, ma sul centenario della *Resurrezione* ⁽²¹⁾.

[Davos], 26 novembre 1912

Caro Cecchi,

Aspetto i tuoi articoli. Non hai detto bene del *Carso*? Ma nemmeno io ne penso gran cosa. E l'ho scritto molto semplicemente a Slataper che credo se ne sia offeso. Ma questo eccellente Bacchelli gli ha data la rivincita ⁽²²⁾. Alla « Voce » mi devon credere per ciò e per

⁽¹⁶⁾ G. CALVINO: *La religione individuale*, a cura di P. Jahier, Lanciano, Carabba, 1912.

⁽¹⁷⁾ G. A. FICHTE: *Introduzione alla vita beata, o dottrina della religione*, traduz., introduz. e note di Nello Quilici, Lanciano, Carabba, 1913.

⁽¹⁸⁾ In *Annuario della biblioteca filosofica di Palermo*, vol. I, 1912.

⁽¹⁹⁾ G. BASTIANELLI: *La crisi musicale europea*, Pistoia, Pagnini, 1912.

⁽²⁰⁾ *Ragionamento al sole*, « La Voce », 3 ottobre 1912.

⁽²¹⁾ L'inno sacro del Manzoni.

⁽²²⁾ R. BACCHELLI: *Il mio Carso, di Scipio Slataper*, « La Voce », 29 agosto 1912.

parecchie altre cose una specie di venerando imbecillito a cui è consigliabile per la solitudine in cui vive e per la malattia, di perdonar molte cose.

Vedrei volentieri la *M. Maddalena* e *L'Atto del pensare* ⁽²³⁾ e basta per ora. Ma quando ti pare che qualcosa sia da leggersi mandamelo. Mi avevi promesso un libro su Bergson credo di Renda.

Leggo à l'aventure ciò che mi capita sotto mano. Un romanzo di Lemaître *Les rois* ⁽²⁴⁾: crisi della monarchia. Un po' troppo sciolto e blasé nello stile: ma il fondo è sincero. Leggo Lamennais che mi irrita indicibilmente. Qualcuno dice che piacesse a Manzoni. Allora non ci capisco più niente. Queste *débraillées Paroles d'un croyant* non potevano piacere a Manzoni. Leggo l'*Allemagne* di M.de Staël che del romanticismo filosofico non capisce un'acca. È una buona protestante ginevrina nauseata d'Holbach che non vede in Kant che la ragion pratica e che non trova da lodare nella metafisica tedesca che quel certo esercizio del cervello a cui t'obbliga e che infine serve, come serve nei licei l'algebra. Leggo Ronsard e Du Bellay e mi piace più Du Bellay che Ronsard col suo orazianismo ed il suo anacreontismo. Come vedi bene, questo è ozio. Ma sono in un sanatorio e mi perdono. Non sto tuttavia male. Ed ho qualche proposito di ordinato lavoro per appena sarò un po' meglio acclimatato. Su Blondel di buono non c'è nulla. Ho qui Blondel: vorrei farne una critica esposizione che valesse qualcosa finalmente. Per il *Ragionamento al sole*, hai ragione. Non abbastanza *duro*. Grazie. Scrivimi spesso ed a lungo. Sento più qui la solitudine in mezzo ai malati che ad Upega in mezzo ai lupi. Tuo

G. Boine

Ma l'hai finita ora la tua Storia della Lett. Inglese?

[Roma], 6 dicembre 1912

Caro Boine,

Devi perdonarmi la distrazione di non averti spedito prima il discorso degli inni, ma dipendeva dal fatto che non è un discorso degli inni; e perciò che al pensiero non corrispondeva un fatto vero, non mi ricordavo mai di pigliarti questo foglio ora accluso. Slataper ha un orgoglio ridicolo: irritato di ciò che ho detto del *Carso*, è andato scrivendo ⁽²⁵⁾ che nell'*Hebbel* ho imitato lui e Farinelli; ma loro sono gli epilettici davanti alla deficienza di Hebbel, io dico che non c'è bisogno di dibattersi: hai notato che oggi non incontrano che i decadenti? anche Hebbel, che decadente! ma c'è da imparare anche da lui: anche dal *Blondel*! A volte tu hai un feroce modo curioso di sbrigarla. Sicuro, però, che Du Bellay

⁽²³⁾ *M. Maddalena* di Hebbel, *L'Atto del pensare* di Gentile.

⁽²⁴⁾ L'unico romanzo lungo del celebre critico Jules Lemaître. È del 1893.

⁽²⁵⁾ Cfr. « La Voce », 28 novembre 1912, p. 945.

vale tanto di più di Ronsard; più complesso, più *agro*, vero? Quella imitazione classica gli protegge il gusto profondo; in Ronsard c'è un poco il mandolinista, il solista, Du Bellay è serrato, la sua ritmica poi, sembra un ago che ti buchi leggero a fior di pelle, su e giù, facendoti male e bene; scusa il paragone sconcio...! Ronsard è troppo canoro, non si resiste a lungo. Ma quando è sensuale appieno allora è bello e forte.

L'Atto del pensare mi serve qualche altro giorno; ti ho mandato il resto, col Benda (*Bergson*) vorrei che lettolo tu me ne scrivessi. Non ti devi arrabbiare, se talvolta io ritardo di un giorno o due a scrivere e a spedire: dipende che tante volte sto parecchi giorni senza scendere in città (io vivo fuori un pezzo della città), e allora la corrispondenza ne busca. Io sto a Roma per modo di dire: non veggo un gatto e me ne trovo bene. Ho il mio telefono che serve principalmente per dire alla gente che non venga, che ho da fare, etc. Amendola sta a Roma: scrivigli fino alla fine dell'anno: Via Buoncompagni 70, int. 4. Poi sgombera; non so dove. Anche lui sono mesi che non lo veggo. Di Casati che ne è?

In questo momento leggo poco perché ho da lavorare al mio primo volume che spero finire dentro l'anno.

Il discorso degli inni come li chiami, è questo: io sono seccato di questa poesia alla Slataper, di questo darsi come cocottes; la poesia è architettura, è sistema, come la filosofia, come la religione: loro mi danno la freschezza sensitiva, ma quella ce l'ho da me, ce n'ho anche troppa se mi pigliasse la voglia di fare il panteista, e altre idiozie. La questione è che sono o dei romantici sentimentali (Suarès, Rolland etc.), o dei romantici naturalisti (Slataper, Soffici etc.) non so chi peggio. Perciò mi piace Benda, con il suo furore di organismo, di architettura.

Fra le letture più proficue che negli ultimi tempi ho fatte c'è il Berenson⁽²⁶⁾, un critico inglese di pittura antica, serratissimo; quello capisce l'arte, quello capisce gli artisti dal di dentro, nella forma; noi li comprendiamo ancora troppo alla De Sanctis, li traduciamo troppo alla lesta in puri uomini, tanto che potrebbero benissimo non essere più artisti, essersi espressi in altri modi. In fondo si deve riuscire a questo, ma il guaio è che le nostre traduzioni sono così late e senza riprove stilistiche, cioè a dire sistematiche, che non servono a nulla. De Sanctis, Taine, in fondo suonano sempre la stessa musica per qualunque poeta. Per questo ciò che un poeta ti dice di un poeta, tante volte vale più di quel che dicono tutti i critici: vale per aderenza, se non per vastità.

Addio, per ora. È uscito il libretto di Prezzolini contenente gli studi sui mistici tedeschi (*Leonardo* etc)⁽²⁷⁾.

I libri che ti mando non me li rimandare mai: quando di qualcuno ho bisogno, te lo dirò specificamente. Oddio, scrivi al tuo aff.

Emilio Cecchi

⁽²⁶⁾ Bernard Berenson (1865-1959), nato in Russia, era cittadino degli U.S.A., dove aveva fatto i suoi studi.

⁽²⁷⁾ G. PREZZOLINI: *Studi e capricci sui mistici tedeschi*, Firenze, Quattrini, 1912.

Davos, 7 dicembre 1912

Caro Cecchi,

Ho avuto *L'atto del pensare* ed ora l'Allmayer⁽²⁸⁾ col resto. Grazie. E la lettera. Dell'accenno a me sulla « Tribuna » grazie pure. Hai fatto bene a mandarmi il Claudel di Borgese⁽²⁹⁾ che m'era sfuggito. È l'eccesso di una tendenza che è buona. Come quando i vecchi criticano e fan puah! ai giovani. Non li han capiti, non posson capirli, e pure qualche ragione ce l'hanno. Mettersi dalla parte di Soffici e pigliar in giro Jahier è un po' troppo. Ed è anche facile perché Jahier è un ingenuo⁽³⁰⁾.

Anch'io son ora diffidente verso Claudel: ci sento come un disaccordo tra stilistico e morale. Ma non bisogna essere tradizionalisti al punto da bollare per es. il ritmo biblico-prosastico suo solo perché la regola fissa non ce la trovi, né tanto manzoniani da criticar l'*Otage* coi criteri storicistici con cui è fabbricato l'*Adelchi* o il *Carmagnola*. Sono eccessi di reazione che san di voluto di arido. Tutto il teatro di Schiller va dunque a farsi fottere; e Shakespeare? L'ordine, la compostezza, la storia, il rispetto per la storia van benissimo. Ma non bisogna farne una moda, né un ticchio.

Con tuttociò, come accenno di sentimentale tendenza l'articolo Borgese non è da rifiutarsi. La conclusione è giusta.

— Se tu hai altra roba in relazione con l'attualismo di Gentile, mandamela. Talune delle critiche del De Ruggiero al Croce io le avevo molto chiaramente intraviste da un po'; ma ne ho delle altre che rimuginano, anche a questo nuovo ultraimmanentismo gentile. Che tuttavia è tentatore. Vedi tuttavia come per es. il problema del male è diminuito, cancellato quasi in uno studio del De Ruggiero sulla *Redenzione* (« Rivista di Pedagogia » del Lombardo — ultimo numero). Tuo

G. Boine

Del resto certi appunti sono irragionevoli per troppa ragionevolezza. Nell'*Echange* un tale esce gocciolante dal mare. Dunque ciò non è rappresentabile. Scoperta! Ed il *Faust*? In un altro dramma dell'*arbre* un imperatore scende, allora, in un metafisico inferno. E non ci si tuffa fino alle *Madri* in Goethe? Altro che mare! Per dire a sangue freddo tutta questa roba bisogna non aver riletto Claudel da troppo tempo. Ed aver del coraggio. Dimenticar questa specie di magia sacra che ti piglia per forza se hai immaginazione ed orecchio quando leggi l'*Arbre* e dir solo questo velo d'incertezza diffidente che ho accennato di sopra.

(28) V. FAZIO-ALLMAYER: *Materia e sensazione*, Palermo, Sandron, 1913.

(29) Cioè l'articolo di G. Borgese a cui diede occasione la traduzione di P. Jahier del *Partage de midi* del Claudel.

(30) Allusione alla polemica Soffici-Jahier intorno a Claudel nella « Voce », 10, 17 e 24 ottobre 1912.

Roma, 29 dicembre 1912, 2 di notte
Via Nomentana 331, Villino Natalucci

Caro Boine,

Ti spedii, giorni sono, il saggio del Gentile, *L'atto del pensare come atto puro*; al vecchio indirizzo: ricercalo, è importante. Ti spedisco ora il Fichte e il Drosinis⁽³¹⁾: non ho il Paparrigopulos⁽³²⁾, ma so che è uno sciocco. Non ho storie della filosofia: ti spedirò, a giorni, uno studio di Vito Fazio-Allmayer, sull'origine del problema Kantiano, dove si parla assai bene di Cartesio. Conosci le lezioni dello Spaventa, del 1861? Ristampate dal Laterza?

Ti ringrazio di ciò che dici dei miei lavori, e ti dirò se nel mio sforzo mi posso ripromettere di essere riconosciuto da qualcuno, questo qualcuno sei tu. Non sono in contatto con nessuno che abbia la testa a posto, che giudichi senza egoismi; senza abbondare, e senza recalcitrare, come per es. quel dabben Prezzolini, che ormai mi crede un nemico della « Voce ». Forse sono io quello che proseguo più tenacemente la « Voce » buona, invece. Ho tardato a risponderti perché sono stato un paio di giorni a salutare i miei, a Firenze, e a Firenze ho visto anche questi signori, purtroppo; come vuoti, come vili e noiosi settari.

Tu ti meravigli, un poco, di quella coltura d'arte: e non ti spieghi come sta lì dentro: ma ci sta perché mi aiuta, a volte, a fare una diagnosi; a volte ci sta per mio piacere, per una sorta di residuo immaginoso sensuale, e in questo caso è un male assai grave del quale debbo liberarmi: ma un male forse meno peggiore di quel falso poetico mio vecchio, ché almeno la storia d'arte può aiutare sempre, sia pure alla meglio, verso il concreto.

Ho dovuto scrivere una breve nota riassuntiva del movimento di libri in questo 1912 che muore: e ho fatto un accenno alla tua *Esperienza religiosa*, che uscì sugli ultimi del 1911 ed appartiene a questo anno, scusa l'approssimazione di questa mia allusione al tuo bel lavoro, e non volere cercarci che una inadeguata testimonianza di stima e di amicizia. Ti manderò la nota, insieme agli altri articoli; e una cosa d'obbligo; e non ha valore che per il fatto che cita qualche libro andato nel dimenticatoio, invece di quelli che si pompeggiano attorno.

Ho saputo, a Firenze, che tu sei amico di Conestabile; anch'io lo conobbi, molti anni fa, quando era un ragazzino e facevo un anno di militare: e mi prestò la prima copia di *Amleto* sulla quale abbia posato gli occhi.

Siccome tu vai assai bene, lascia che ti dica tante cose piene di speranza animosa, tanti auguri; pigliati una forte stretta di mano e rammentami qualche volta. Passeremo per tutti questi anni di prova; e faremo cose degne.

Stasera ho sentito la prima sinfonia di Brahms; Dio mio! che ebbrezza e che sgomento

(31) G. DROSINIS: *L'erba d'amore: romanzo*, trad. P. Lefons, Lanciano, Carabba, 1912.

(32) D. PAPARRIGOPULOS: *Opere scelte*, traduzione e note di Camillo Cessi, Bari, Laterza, 1912.

davanti a questi creatori! E nessuno, e nessuno di noi deve *creare*, farci felici tutti, esprimendoci un poco? Non mi scrivere per obbligo, ma un rigo ogni tanto per dirmi se ti serve qualche cosa, e per le tue notizie.

Ti abbraccia forte il tuo

Emilio Cecchi

P.S. Hai ragione di Hebbel. Le risp. di Slataper-Farinelli furono nel bollettino della « Voce », ma non vale di ricercare ⁽³³⁾.

[?], 30 settembre 1913

Caro Cecchi,

Con due colonne a sua disposizione un critico di giornale onesto non può dare che una chiave, o grimaldello che sia, per entrare in questa o quella anima. La chiave si sa è di ferro, a linee squadrate, ed è complicata se la cassaforte è ricca. Un direttore di quotidiano intelligente dovrebbe mi pare farsi un onore d'offerirne ai suoi lettori più spesso può. O voglion invece dei fiocchi colorati così per abbellire e far festa? Torno a dire che nella critica tua mi piace questo ascetico sforzo per ridurla a grimaldello netto e preciso. E se i maneggioni del tuo giornale hanno un interesse pratico a sbancarti per mettere al tuo posto un altro che so io, non c'è rimedio. Ma non è possibile che non rispettino in te questo tuo particolare merito anche se lavoran scontenti contro te di speroni e di briglie. E non ti devon pigliare malinconie per lo stile Borgese che ha anche i suoi pregi ed era giusto s'accasasse al « Corriere », ma non ha la tua maschia onestà. La quale io credo possibile usare anche con Byron. Ma in una storia larga la critica può in ogni caso avere altro respiro ed anche altra finalità che in un giornale.

Ho perduto il tuo articolo sul « Rinascimento » del Pater. *Ti prego vivamente di farmelo avere di nuovo più presto puoi.* In quello sui *Ritratti* mi par che ammiri troppo. L'ultimo mito in ispecie rasenta il brutto, e certo l'artifizioso. Giusto fissarsi invece come tu fai su *Van Storck* ⁽³⁴⁾. Ma tu presti di passata alla pittura olandese un significato di misticità tortuosa e ricercata che mi pare non abbia. In tutti i casi vai fuori delle intenzioni del Pater che voleva appunto mitizzare il contrasto tra la pratica floridezza, l'arte realistica dell'Olanda seicentesca e l'astratta speculazione, la misticità rarefatta per es. in Spinoza.

Ti manderò il Blondel. Ma sono costretto a pregarti di non tenerlo molto più del mese che dici ed in secondo luogo di *non passarlo a nessuno.* Non è mio. L'ho a prestito dall'accademia di Milano, sebbene non abbia intenzione di restituirlo ancora.

Con affetto, tuo

G. Boine

⁽³³⁾ « La Voce », 28 novembre 1912.

⁽³⁴⁾ « Sebastiano Van Storck », il terzo dei quattro *Ritratti immaginari* del Pater.

Di pronto per « Aprutium » non ho nulla. Tuttavia mi rimangon le note di un lungo capitolo di quel libretto sul *Decentramento* che i « Quaderni » avevano annunciato e che, non so se t'ho detto, ho annegato in un torrente l'anno scorso per nausea. Il capitolo s'intitola *La Regione*. Cerco di definire che sia. Divaga liricamente ed ha mi pare un po' l'aspetto di un discorso di Renan: *qu'est que c'est qu'une nation*. Non ci sono tecnicismi politici e parlo in ispecie della Liguria. — Dimmi se va. Se va lo tiro fuori e lo rifaccio.

Il libro su Papini fa venir da cacare anche a me. Debbo confessarti che il Papini dell'*epistola* io l'ho coscientemente mitizzato. Vorrei ci fosse in Italia quel che dicevo non c'è. Ecco tutto. Ma non parliamone più.

Roma, 4 ottobre 1913
Via Nomentana 331

Caro Boine,

Ho avuto la lettera del 30 u.s. Ti dico francamente che non ho presentato l'articolo alla « Tribuna », dove per il fatto che lo presento io (« piace a Cecchi *dunque* deve essere una esagerazione del genere che Cecchi p... » etc.) non può riuscire. Una sola cosa ho fatto pubblicare sulla « Tribuna » con molte storie, una novellina di Saba, e dopo quella non ne hanno voluto altre. Ho pensato che le mie azioni rialzerebbero: ma non pare così. Non ho, però, neppure dato l'articolo ad Amendola. In questi ultimi tempi dal « Giorn. d'Italia », come forse avrai visto dai giornali, si sono dimessi tre redattori, che si occupavano della parte letteraria, etc. Ho pensato che era momento di fare un passo: tanto più che Bergamini è parecchio più largo del Malagodi; e accolse sia me, Cardarelli, etc. etc. Ho fatto presentare l'articolo, con tue referenze, etc. etc. Stamani ho avuto promessa che l'articolo sarà prestissimo pubblicato; solo che mi chiedono di levare nella prima linea: « chilometrici », a volumi del Villari. Io ho dato il permesso; perché un giudizio più esplicito su questi volumi viene espresso nel seguito dell'articolo. Ho fatto male? non c'era, da parte tua, nessuna prevenzione per l'andamento politico-amministr. del « Giorn. d'Italia »; piuttosto che di quello della « Tribuna », etc. etc.? Credo che, uscito questo articolo, tu potrai mandarne altri; così avrai un altro sbocco ancora; e potrai servirti del « Carlino », del « Marzocco », della « Voce », etc. L'altro giorno scrissi a quell'« Aprutium » facendogli il tuo nome e dicendogli che forse tu, gli scriveresti. Io ti consiglierei a scrivere una breve lettera al direttore della rivista: Zopito Valentini, 13 Via XX Settembre - Loreto Aprutino (Teramo), proponendo lo scritto e vedrai che accetta e domanda a te il compenso. È avvertito; non mancherà di risponderti. Se tu hai altre cose per il « Marzocco », manda; accettano sicuramente. E per tutte queste misere cose, serviti, in cosa posso, di me. Scusami se mi sono preso l'arbitrio di fare a quel modo, ma non credo averti fatto del danno. In ogni modo, avvertimi liberamente.

Giacché, tu puoi prestarmi il Blondel, ti prego, mandamelo rapidamente, raccomandato.

Non avere paura che non lo presterò ad anima viva, e non dirò a nessuno di averlo. Io poi sto lontano dalla città. Dopo un mese lo riavrà senza fallo.

Non credo tu abbia ragione circa la pittura olandese: quel calarsi nella realtà carnale era una parte complementare di una spiritualità che si completava in un misticismo autentico. La pittura di persone nacque e prosperò nei paesi della Riforma: e Rembrandt si trovò a guai, perché rappresentava soggetti religiosi. Loro, per dir così, *peccarono* nell'arte, perché restasse la esaltazione mistica, libera, sfrenata: ma, nella completa relazione della loro natura interna, entra quel *peccare* figurativo, attraverso l'arte degli « interni » e delle « nature morte » come quell'ardente fede muta, che non aveva coraggio di trovarsi forme. È lo stesso del panteismo: Dio è l'oggetto bruto: senza trapasso: o sei tutto di lì o sei tutto di qua; come questi inglesi, tante volte: credono di essere in Dio e sono invece nella realtà prima, sensuale. Avessero, gli olandesi, coscienza di essere in una realtà inferiore, in quelle dilettezioni; per questo, queste non sono più semplicemente borghesi e carnali. Certo, io ho spostato la faccenda da come sta nel Pater; ma il Pater l'ha vista troppo schematicamente. Il primo dei *Ritratti*, « vale discretamente, il secondo è una dannunzianata », il terzo è la chiave di volta dell'edificio, in quanto è una puzzonata, come dicono a Roma. E certo, io ho ammirato troppo: ma è il dono ascetico-stilistico di Pater che mi colpì: lo senti, in quella sua egritudine, come riesce a fermarsi? Io, davanti ad uno di quei risultati, mi dimentico, un'ora. È lo stesso che mi successe questa primavera con Gide.

Quell'osservazione sul misticismo latente nelle pitture degli olandesi, è vera, anche a proposito del miracoloso lavoro di ricamo di certe donne religiose, dell'assiduità, della smania di lustro, di pulizia delle buone madri di famiglia (smanie di perfezione e scrupoli, nei mistici, etc.). È abbandonarsi negli oggetti per esaurirvisi? No, è farli perfetti, per sentire la gioia, rozza in questi ultimi casi, di circoscriverli, di dominarli, di disegnarli in una realtà che per il suo « finito, politico », nella pittura, corrisponde al rifare interno dell'anima divota. Mi esprimo: ma se no, con scrupoli come sarebbe possibile scrivere lettere?

Vorrei parlarti a lungo del *Peccato* che ho letto ieri nella « Riviera ligure ». Certe disposizioni stilistiche, intanto, quella delle parentesi, per es., adoperate con più disciplina di quel che tu faccia: sono, io credo, acquistate una volta per tutte alla nostra prosa. Non si possono dire certe cose, che con quel sistema: è come voler fare della sinfonia senza tener conto del Wagner, altrimenti; come far della filosofia senza tener conto di Hegel o di Bergson.

Uscendo dalla prosa didattica, quella degli articoli, etc., dei libri di coltura (compromessi, tutti, sempre, anche se fatti con la maggiore onestà) non si può esprimersi che a quel modo; del resto Meredith ⁽⁸⁵⁾ per es. 50 anni fa, o poco meno, non faceva altro. Meno mi piace un tuo insistere su certe rappresentazioni provinciali, che tu hai già vuotate altrove,

⁽⁸⁵⁾ George Meredith (1828-1909), poeta e romanziere inglese il cui stile, secondo Oscar Wilde, « è un caos illuminato da guizzi di lampo ».

del loro contenuto poetico. Ma tutta la cosa risale, nelle pagine tre o quattro ultime, dove io non so che compiacermi, anche se non lascerei un periodo senza discussione. Io dico, che quando si è così liberi, bisogna esser liberi fino in fondo, e fare saltare via tante parole inutili e tante sceneggiature leggermente « di prosa », che danno alla cosa un carattere di *deduzione* che non è il vero. Non è un mallarmismo prosastico che invoco, tutt'altro: ma in questa libertà nuova, che io credo, ti ripeto, conquistata davvero alla nostra prosa, e solidamente, invoco una maggior freddezza studiosa, che ne cresca anche l'ardire. Ma questo *Peccato* è bello: e le cose belle, che io ho sentito da anni profondamente sulla musica! io che non volli più sentire né Beethoven, né Wagner, dopo averli amati tanto e imparati a mente, perché mi rovesciavano, in un modo dal quale non potevo difendermi, fuori di un'attività cosciente, essenziale. Non si tratta di andare ad ammettere il grado doppio estetico, come fa il Torre Franca, che dice: dapprima tutta l'arte è musica; poi si differenzia, dice lui, si storicizza: diventa pittura, poesia, etc.; le solite idee dello Schiller sulla preispirazione ch'è musicale, un po' rimasticate e adottate. Tu hai detto quel mistero lì molto bene; ma tanto tanto altro m'è piaciuto. Perché tu espiaassi ancora, quella tua bella cosa è stata accompagnata da quella schifata del Papini ⁽³⁶⁾.

E per oggi addio; ti mando qualche articolo, accluso. Ti prego di ricordarti, rapidamente, del Blondel, Blondel, Blondel!

Dimmi se qualche libro ti serve: hai letto le lettere del De Sanctis (Ricciardi)? non sono un gran che, ma vive sì. Addio: tuo aff.mo

Emilio Cecchi

L'articolo di anno sul Pater era descrittivo, di natura più passiva. Allora io studiavo il Berenson, ed ero colpito dal contenuto di tante sensazioni pateriane, svolto in lucide affermazioni dal Berenson.

Ti prego dimmi qualcosa di Casati, come ti chiedevo: ho motivo di credere che sia urtato con me, e sarebbe una cosa ingiusta.

Roma, 22 febbraio 1914

Caro Boine,

Il mio « dispiacere » era soltanto di natura pratica: e però lo espressi un poco burlescamente. Che io consideri le riviste anche meno di te, lo provo col fatto che non ci scrivo: una differenza fra esse la faccio dal punto di vista pratico; il solo che trattiamo nelle nostre lettere. Infatti, « France-Italie » ha respinto lo scritto sul Weininger: l'ho ricevuto ieri e passato subito ad Amendola per l'« Antologia ». Ho pensato di poter collocare *Zavorra*

⁽³⁶⁾ Il fascicolo d'ottobre (1913) della « Riviera ligure » conteneva solo due scritti: *Noemi e Milano* di G. Papini e la prima puntata di *Il Peccato* del Boine.

in una rivista « Novissima », dove scrive Borgese, Gerace, Baldini, etc. Ecco cosa mi risponde il segretario ⁽³⁷⁾. Ti terrò informato.

Non mi dispiacqui, dunque, del tono del tuo articolo. La mia critica, questa mia — quante volte debbo ripeterlo? — necessità per campare, non cerca mai di far servire la « filosofia » d'eufemismo; e per contadino, nel modo di trattare la gente del genere di quella che tu hai trattato nel tuo scritto *Zavorra*, ho poco da imparare. Mi dispiace che tu mi trovi in atto di tessere con occhiali e serietà professorali una tela di Penelope buona a chiappare le mosche. Credi, i fulcri della mia vita, per povera che sia, non stanno né nelle cose di cui ci scriviamo, né in quelle che metto nei giornali: anche se queste, per quel che han da essere, sono oneste: oneste perdite di tempo, come quelle del professore in cattedra, del mercante al banco. E chi ti ha detto, insomma, che io non soffra; e perché mi obblighi a dirtelo? E perché credi, se sto zitto, che non capisca gli sfoghi?

Benda è ebreo, ricco, uscito, pare, anch'esso dall'affare Dreyfus Opere: *Mon premier testament* (1910), *Dialogue d'Eleuthère* (1911) che io possiedo entrambi. *Ordination* (1911-1912), *Bergsonisme* (1912) etc. Accludo un articolo del Calò sul Bergson, articolo d'oggi; e la prefazione del Benda alla XIII ediz. della *Ordination*, che risponde a certe critiche.

Il mio articolo di due anni fa ⁽³⁸⁾, era puerile: incantato dall'ascetismo dello stile di *Ordination*; questo romanzo, ora, lo richiamerei strettamente alla polemica antibergsoniana: Felice è un razionalista che si lascia tirare giù da Maddalena, bergsoniana, etc. etc. In una polemica inglese, paragonavano Felice all'eroe « nietzschiano », tipo Lucio Séttala della *Gioconda* del D'Annunzio. Benda, oggi, mi pare un pessimista sensuale, che fattosi una ragione di distacco dalla vita, si attarda, si dondola in essa: epicureico stoico. Un Michelstaedter si perpetua nell'attitudine suprema della sua gioia negante, attraverso il suicidio; un Benda, più vecchio, più scaltro, più artifex si sistema in questa posizione. Del resto, pel Michelstaedter, ho espresso qui un pensiero del quale sono scarsamente persuaso: a volte la rinuncia di Michelst, mi pare una via traversa per non confessare un sentimento etico che razionalmente si era prodotto dalla sua critica negativa. Allora il suicidio è uno strappo brutale, un errore laterale. Non so.

Ho un lungo scritto (« *Mercure de France* », luglio 1 e 16, 1913) del Benda sulle sue faccende bergsoniane. Lo conosci? Ti comoda?

Una stretta di mano dal tuo aff.mo

Emilio Cecchi

⁽³⁷⁾ « Caro Cecchi, ho ricevuto e farò tutto il possibile perché vada e naturalmente non compenso. È necessario, pare, che l'articolo lo legga De Fonseca (il direttore). Sarà qui domenica, e glielo presenterò con le più efficaci raccomandazioni. Ti saprò dire presto qualche cosa. Ti stringo cordialmente la mano. Nino Savarese ». Questa lettera, in busta intestata « Caffè Nazionale, Peroni e Aragno, Roma », era acclusa a quella per Boine.

⁽³⁸⁾ « *La Tribuna* », 12 ottobre 1911.

25 febbraio 1914

Caro Cecchi,

Ti ringrazio, come sono del resto costretto a fare sempre in ogni mia lettera a te. Ma per giunta ci metto gli sfoghi. So perfettamente che anche in fatto di franchezza tu non hai aspettato ch'io te la insegnassi. E che non tutta la tua vita è in ciò che stampi nei giornali. Ma gli sfoghi sono gli sfoghi ed anche tu ne farai qualche volta. Se t'ho detto che non *puoi capire*, o qualcosa di simile, non era per la profondità di quel che dicevo, ma perché gli sfoghi miei t'arrivano come burrasche senza ragione in mezzo ad una regolata serie di comunicazioni *da banchiere*. Dalle quali, poiché tu non poco me la rimproveri, non esco mai volentieri con nessuno e nemmeno nel conversare. E mica per disdegno o chissà perché. Perché a dir di me in genere provo scontento, e a dire di cose obiettive mi par di buttare il tempo. Anche perché sono raramente spontaneo, e m'intimidisce la maggiore precisione degli altri. Dico di quelli pochi altri, fra i quali tu sei giustappunto, che han maggiore precisione ed acume di me nel giudicar delle cose. Ma poi ti confesso (*confesso* perché a volte mi pare un vizio grave, sebbene a volte no affatto) che io non ho la passione che tu, che voi avete per le cose della coltura e della vita. Avete una curiosità sempre attiva, un bisogno d'analizzare, d'immagazzinare che (forse magari per insufficienza di cervello) io non ho MAI avuto. Quel che rende *non da banchieri* i conversari e le lettere è questa vivacità curiosa, questo bisogno di dire, di dirsi, di giudicare, d'esprimere. Io ho per mio conto giudicato delle due o tre cose che mi pareva importassero. Cose né tristi né liete e sempre presenti. Per il resto tiro avanti lento. Sai bene che il mio motto è: *donec veniat immutatio nostra*. Che è scritto sulla porta del cimitero di qui. E l'amicizia mi pare che non si nutra di conversari o nuovi od anche profondi. Son affett. Tuo

G. Boine

« France-Italie » ha rifiutato perché, mi dice Casati, ci son dentro forse più di tre giudei. Se accettava era ben accettato. Cosa ne sapevo io?

Grazie per le notizie su Benda. Non ho ricevuti gli articoli che dicevi. Borgese al quale ho spedito il Gobineau accompagnandolo con un biglietto, quando te l'ho scritto, non mi ha più risposto.

30 aprile 1914

Caro Boine,

Che cosa vuoi che abbia « contro di te »? Io non ho per te che la mia vecchia soda amicizia. Non ti mando gli articoli, e ho smesso di mandarli agli altri tre o quattro cui li spedivo (Croce, Casati, etc.) perché sono sempre più distaccato da questo lavoro, che fo con sempre più scrupolo e sempre meno « sfogo ». A che contribuire, io stesso, a diffondere un me cui non tengo? Le piccole verità che si mettono negli articoli, fatti come posso farli io, non

valgono d'esser diffuse, con una spinta particolare (invii privati), oltre quella, casuale, che dà loro il giornale. Ti manderò un articolo su Rimbaud ⁽³⁹⁾; uno su varii, compreso Cardarelli ⁽⁴⁰⁾; uno sul Berenson ⁽⁴¹⁾.

Con che animo vuoi fare articoli, quando stronchi in dieci righe un porcaio come il libro del Bechi *I Seminatori* e poi viene un cialtrone come B. Croce, e sul « Giorn. d'Italia » ⁽⁴²⁾ lo esalta? L'autorità sua, adoperata qui in mala fede, prevale, e ti dà lo schifo d'un lavoro già schifosetto di suo.

Appena avuta la tua cartolina, cercai di veder Cena, e lo vidi; va benissimo il tuo articolo così trasformato: ormai non ti resta che di ricevere le bozze e correggertelo. Confermò, con molta simpatia per te, l'invito a proseguire la collaborazione. Fatta la mia parte, mi scordai, come succede, di scrivertene la storia, il risultato.

Io scrissi di Rébora, insieme a Mulas: lo credo che ha qualità; nonostante, nella « Voce » lo cantino ora troppo ⁽⁴³⁾. Di De Bosis io preparai, quindici giorni fa, un articolo per la « Tribuna », sulle sue *Opera omnia* che escivano proprio ora. L'articolo, ahimé, era sincero e non pindarico. Il De Bosis è curatore della « Tribuna ». Morale, l'articolo non si pubblica. L'ho qui in cassetta, e non mi curo di stamparlo; se vuoi te lo posso passare *en amateur*, lo vedi poi lo strappi tu. Vidi, poi, che l'articolo debosisiano, combinava assai con una lunga discorsa, lunga, di Croce su lo stesso argomento: « Critica » (gennaio 1914), che quando scrissi non avevo letta ancora.

Il romanzo della Tartufari ⁽⁴⁴⁾ è anche più buono di quel che io, a denti stretti, (i romanzi mi fanno tutti rabbia) ne dissi: ora non l'ho, (l'ho venduto: tu sai che fo della miseria).

Anche le mie questioni pratiche, un litigio con il Treves che non voleva pubblicare il mio libro, anche della rabbia delle mie stroncature, etc. mi hanno ostacolato lo scriverti prima: così una gita a Firenze. Ora quelle difficoltà sembrano rimosse, in parte! Poi, sai? abbiamo avuto la IX di Beethoven e l'ho sentita due volte; io la conoscevo già. Si resta molto e molto rincoglioniti: le cose si distaccano; entra una cert'aria nella vita che ti impedisce o ti limita le occupazioni, le faccende. Tu sentissi cosa sono le voci del IV tempo: Wagner non è che l'illustratore di quelle invenzioni fantastiche ed etiche là: il « Parsifal » accanto a questi cori del IV tempo, una mediocre bugia. Ma inutile parlare.

⁽³⁹⁾ Arturo Rimbaud, « La Tribuna », 23 marzo 1914.

⁽⁴⁰⁾ Giovanni, « La Tribuna », 10 aprile 1914: rec. di *Lirica*, cont. poesie di Rosso di S. Secondo, A. Onofri, A. Baldini, V. Cardarelli.

⁽⁴¹⁾ Bernard Berenson, « La Tribuna », 26 aprile 1914.

⁽⁴²⁾ G. BECHI: *I Seminatori*, Milano, Treves, 1914. La recensione del Croce si trova ristampata nelle sue *Conversazioni critiche: serie II*, Bari, Laterza, 1950⁴, pp. 348-51. Il C. ne aveva parlato nella « Tribuna », 30 gennaio 1914.

⁽⁴³⁾ Cfr. recensione di Angelo Monteverdi, « La Voce », 13 aprile 1914. Il C. ne parlò nella « Tribuna », 12 novembre 1913.

⁽⁴⁴⁾ Ne parlò nella « Tribuna », 30 gennaio 1914.

Non ho conoscenze dirette alla « Rass. Contemp. », e non posso fare nulla: ma so che Picardi ti stima (tu dirai, con ragione: « me ne frego ») gli puoi scrivere direttamente. Manda qualcosa per la « Tribuna », prima che io, per qualunque ragione, non possa fare nulla per te neppure qui.

Ti prego tener conto, nell'articolo sul De Bosis, se vorrai poi che te lo spedisca, che quanto all'uomo che io vi ponevo più su dello scrittore, io ero a caso vergine, senza conoscenze dirette; e accettavo quella interpretazione corrente del De Bosis, anche nel Croce, come di una Immacolata Concezione della letter. ital. contempor. Ora che questa « Immacol. Concez. » ha « preferito » non si stampasse una disamina seria come la mia, le mie opinioni sono mutate naturalmente: ho un dato autentico e mio che venti giorni fa non avevo.

Una stretta di mano dal tuo aff.mo

Emilio Cecchi

[2 giugno 1914]

Caro Cecchi,

Dove dicevo « qui non si leggono le critiche degli altri critici » se mai a qualcuno lì davo *i calci* non era a te. Parlavo della Guglielminetti e mi han detto che G. A. Borgese proprio a proposito dell'*insonne* l'aveva proclamata la più gran poetessa dei nostri giorni.

In ogni modo: *calci a nessuno*. Fra i critici non ci sei disgraziatamente solo tu: ed io ti faccio l'onore di sentirti oltre che critico *uomo* e come uomo a mia volta mi onoro di averti *amico*. Lì, volevo dire che il mio giudizio non è e non sarà influenzato dal giudizio corrente e che nessuna cricca d'interessi o di redazione mi imporrà di parlar bene o male di chicchessia: « *i padroni qui siam noi* ».

Nel che ci sarà della eccessiva baldanza del personalismo scazzottante come tu dici; ma insomma ciò non lo aggiungo a me stesso per l'occasione ed io sono sì, d'in quando, quando mi sveglio, un po' strafottente e scazzottante.

Per De Bosis vedrai quand'uscirà il numero: tieni conto ch'io fino a questa ristampa non conoscevo di De Bosis che qualcosa qua e là e che l'impressione che ha fatta sui giovani di quindici anni fa era giusto la facesse su me ora in parte. Oltre ciò m'è venuta la stizza perché Croce, Ambrosini, e tu stesso pareva vi foste dati la parola per ripetermi. Ambrosini anzi non dice assolutamente che il già detto da Croce. Di qui reazione. E del resto, gira, gira, anche volendo dar l'obiettivo tu dai te stesso.

L'articolo su De Bosis mi pareva ingiusto. Com'erano ingiuste le ironie di Croce ed ingiustissime le pappe masticate di quel grossolano di Ambrosini. Ma in Croce ciò corrisponde giustappunto ad una empirica individualità od umanità che di De Bosiserie è esclusiva e che può anche spesso esser di mio gusto. Le note letterarie di Croce così unilaterali così grette come talora appaiono non sono affatto una applicazione dei suoi canoni estetici,

ma una comunque espressione della sua personalità sensitiva. La quale limitata com'è, spesso m'induco a pensare che mi piaceva per una certa sua conclusa sanità che è da preferirsi alla permeabilità amorfa e vaga di molti altri critici universali.

In ultima analisi si sente bene dal tuo articolo come anche tu per tuo essenziale sentire, tu non possa accomodarti della musicale indecisione di De Bosis e che verso una concretezza più umana e forse più robustamente colorata e morale tu tenda nell'intimo. Ma è il modo di mostrar ciò che non mi piace: per confronti magni (Shelley, Whitman) e per analisi stilistiche. A mio gusto tu concedi in genere troppo a codeste minuterie di analisi formali. È un mezzo indiretto di far la critica. È come se per dire che una signora è bella e mi piace e mi mette un fremito pel corpo od un eccitamento nello spirito, io volessi spiegar ciò dicendo: infatti il tulle della sua blusa combinato col nastro rosa del copribusto che si vede sotto, il quale etc. Ciò non è legittimo. Si deve parlare dell'effetto finale buono o cattivo che sia. Ma insomma queste sono chiacchiere e ciascuno si esprime come gli capita e gli par meglio. Affettuosamente, tuo

G. Boine

Quanto allo *scazzottamento* non sei un po' anche tu del parere che bisogna ridurla questa smania di critica aulica e che infine è ridicola codesta stamperia universale di cose inutili: ostentazione di anime a mezzo? Insomma io voglio esprimere questo mio senso di nausea per la mediocrità stampata del nostro tempo. Dirlo una volta tanto non basta: bisogna per due o tre anni bollare. Ora se in questo universale bollamento qualche cuore, qualche cervello dritto lo si trovi vuol dire ch'io dirò che l'ho trovato. E può darsi ch'io scambi degli psicologismi per arte: mica sempre però ciò avverrà, e se mai meglio la vita nuda e cruda che dei tecnicismi senz'anima. Non ti senti qualche volta anche tu iconoclasta? Non ti vien voglia qualche volta di dire: Merda anche all'arte. Viviamo: cerchiamo uomini, sentiamo com'essi hanno sopportata la gioia e la sofferenza. Stringiamo loro la mano e siano banditi vari istrionismi che ci contraffanno.

[9-11 luglio 1914]

Caro Cecchi,

Mi pare che tu mi dipinga più recisamente tuo avversario nei gusti ch'io non sia in realtà. Ho detto di *qualche pagina* di Papini pubblicamente; ho poi confessato con te ch'era uno sfogo. In ciò che *ho concesso* sugli idilli del Lemmonio avendolo terribilmente bastonato, ci dev'essere un « magari »; e su D'Annunzio non ho ancora parlato esplicitamente. Per Rolland mi par d'averti scritto ch'io *ero d'accordo* con te. In ogni modo, mi parevan piacevoli i primi volumi; interessante come materia il resto del J. Christophe; antipodicamente diversa dalla mia la sensibilità generale, e non dovrebbe far bisogno dirlo. Dell'articolo Borgese su Rimbaud ho fatto una pallottola e via lanciatala per la finestra. Su Rosso mi son spiegato: e

forse mi son sbagliato. E Bechi non lo accetto un corno, in sostanza ne dico quello che ne dicevi tu.

Quanto a Mistral, Borgese per quel che mi ricordo la pensa come te. Ed a me pare che tu la pensi spaventevolmente sbagliata. Vorrà dire ch'io ho delle cose in me che non sono come in te. Ma tirar fuori Lamartine per Mistral sebbene non sia faccenda nuova e magari Mistral la credesse giusta, è il *colmo dell'incomprensione*. Ma credo ti manchino degli elementi a ciò. Anni or sono io conoscevo la Provenza e il provenzale perfettamente: il dialetto di Mistral non mi pareva e non mi pare affatto come necessariamente a te un artificio. E se v'è o vi fu dell'artificio tra arcadico e di montatura nel felibrismo, la storia qui serve a mostrare quello che di naturale e di sincero anche vi fu. Mistral con l'arcadia non ha a fare. Né con voluti programmi d'ispirazione.

Tu dici d'aver amato Mistral sett'anni fa. Ora il tuo torto consiste nel pigliar per *necessità storiche*, per storia obiettiva, il variare della tua sensibilità, o se vuoi: l'impinguarsi di essa; le diverse esigenze psicologiche del tuo allargarti filosofico. Le quali sono per te empiricamente delle legittime esigenze, e le tue possono essere quelle di moltissimi, tanto da diventare *generali* psicologiche esigenze di un'arte così e così fatta. Ma ciò non vuol dire ancora che siano *necessità universali*. Vengo ad un certo momento io e dico: mi strafotto di voi: Mistral è un grandissimo poeta. Io non ti nego dell'intuizione profetica nel giudicare e che ci sian dei casi in cui hai presentato il giudizio della gente di gusto in futuro. Ma questo non vuol dire che né il tuo d'ora né il futuro altrui siano i giudizi assoluti.

Ciò che mi ripugna è d'accettare un rigoroso processo dialettico nella creazione artistica; la quale è individuale, è la manifestazione dell'individuo, ed in quanto tale quando è tale veramente, quando l'individuo c'è, non c'è Cristo di processo che la cancelli.

Gira rigira Hegel-De Sanctis vi ha messo i paraocchi. Ma io vi dico che obietivate in storia e in superamenti il vostro personale e mutevole sentire. E dico ancora che per me nell'universo e nella mia sensibilità c'è posto per Dostoevskij e per Mistral, ma che in ogni modo io non sono l'universo o lo vedo ad una certa maniera, ragione per cui potrò o amare o lì per lì prezzare al rovescio di te. Nel che il pregio ed il difetto dell'essere individuo [illeggibile...]. Ma poiché dici che la tua e la mia individua umanità non ti basta come base di giudizio, vuoi dirmi, fuori di essa, qual sia la tua *base* vera? Affettuosamente tuo

Boine

Del resto io ordinerò quanto prima la mia opinione in fatto di [illeggibile...]. Missiroli mi ha scritto tutto contento. Mi pare un fatuo, senza reale pensiero. Il mio articolo lo sfa e mi continua a mulinare dilemmi ripetendosi ed affermando. Dice che verrà a trovarmi e che *discuteremo*. Ma io non discuto un corno. E quando gli amici vengono qui li conduco a cenare nelle osterie di campagna ridendo secoloro più posso. Hai letto Bernasconi *Uomini*

ed altri animali?⁽⁴⁵⁾, Almeno su di lui saremo d'accordo che è uno scrittore come ne escon fuori pochi in Italia. Non vuoi proprio mandarmi le tue cose? Ma insomma s'io la penso come la penso come debbo fare per dirlo senza urtarti? Ed in ogni modo non dobbiamo perciò scriverci più?

Roma, 12 luglio 1914
Via Nomentana 331

Caro Boine,

Risponderò molto a lungo alla tua lettera, e per fare ciò, ho cominciato a rileggere cose tue, come ti dirò poi. Diavolo, che non ci dovessimo più scrivere! Tu rappresenti *tutto il mio prossimo* ma seguiamo così, senza guanti e franchi che è l'unico modo di non perder tempo. Ti ho mandato con due articoli di giugno scorso, i primi quattro fogli del mio libro⁽⁴⁶⁾; e via via, se gradisci, ti manderò il resto. Se no dimmelo francamente. In cotesta prima parte « Antenati », cioè gli immediati antecessori dei poeti del XIX sec., ho dovuto stringere: se tu leggi, dimmi che effetto ti fa: se ti paiono tratti vivi. Non c'è sistema, non c'è schema; ma un organismo, a libro finito, sì. Nel primo volume, che leggerai, si va dal Pope a Keats. Ci sono piccoli pezzetti di traduzione che avrei evitato; ma qui ignorano a volte del tutto i poeti di cui parlo...

Non ho letto ancora la polemica tua sulla « Voce »: numero d'oggi. Di Bechi hai ragione (e te lo misi per farti rabbia); ma bada che Borgese parlò con stima ed affetto di Mistral; disse ch'era gracile, ma ne trattava con tutt'altro spirito del mio, che ti ha fatto inferocire.

Addio in fretta; e a presto, una BIBBIA. Scrivimi sempre e vogliami bene.

Di Bernasconi ho scritto in questi giorni⁽⁴⁷⁾: ti manderò: ho detto, che il suo istinto è forte e ho cercato di caratterizzarlo: il suo *novellismo* mi secca: poi quadrettini. Linati lo conosci? C'è uno di Milano più forte e sostanzialmente inventivo di Bernasconi, mi pare. Più pazzo. Tuo aff.o

Emilio Cecchi

Roma, 4-5 gennaio 1915
Via Nomentana 331

Caro Boine,

Grazie della tua lettera. Io ho lasciato da anni cadere ogni corrispondenza, che non sia con la famiglia o di faccende, meno poche o punte eccezionali; e le lettere come la tua contano come quasi avvenimenti, nella mia vita. L'ho ridotta molto scarna e ghiaccia questa vita; e certi fatti vi si ripercotono con violenza starei per dire morbosa. Può essere che io abbia dunque un poco ecceduto nella mia difesa? Ma se, nei miei articoli, sempre non riesco

⁽⁴⁵⁾ Milano, Studio edit. lombardo, 1914. Rec. del Boine, in « Riviera ligure », ottobre 1914.

⁽⁴⁶⁾ *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, Milano, Treves, 1915.

⁽⁴⁷⁾ « La Tribuna », 14 luglio 1914.

a spiegare il « dono » che sento negli altri, nel libro degli inglesi, per es., ciò è sempre tentato, almeno. Una passiva umanità come quella del Serra, è, infine, una umanità? La sua passività è professionale; e Serra a me fa l'effetto d'una mirabile corruzione. Io ho voluto, scrivendo quell'articolo ⁽⁴⁸⁾, fare intendere queste cose; che rispondono del resto di gran lena al mio atteggiamento, da quando ho cominciato a lavorare con un po' più di consapevolezza. Fedeltà, per me, è una grande parola. E tante volte, per volere accettare, « essere intelligente », « essere giusto », io mi sono infedele. Ho delle cadute, e delle permanenze con i piedi al posto della testa. Ma questa volta non è accaduto.

Non ti ho mandato la fine del libro sugli inglesi, di cui Casati t'ha scritto con benevolenza, perché Treves credo ti manderà a giorni il libro, come gli ho ordinato. Ma quanto al lato pratico della questione, alla continuazione dell'opera etc., finora non sono riuscito a sapere niente. E sto sulla frasca, punzecchiato da uno sciame di noie.

Vedo questa nuova « Voce », che vola di gran corsa alla perdizione, mi pare. Se l'avesero sgozzata, alla lesta, due anni fa! Ma c'era la libreria, già; quella solita politica, che fa il tubero sotto ogni azione nuova; e le impedisce perfino di morire vergine e pura. Chissà dove arriveremo? Prezz. come infedele-tipo; e la serenità con la quale si rifugia e ritrova in certe coerenze e continuità macheroniche!

Ti accludo una breve nota intorno a Péguy, che scrissi un mese fa ⁽⁴⁹⁾.

Con Conestabile a Firenze io cercai di parlar poco; spiegai che si trattava d'una faccenda pratica, che s'era disfatta per via, sicché non « c'era da far più nulla, e per non dispiacerti nemmeno parlarne più ». Poi, si parlò di te in generale: in tutto forse un quarto d'ora: del tuo lavoro che assume un riconoscimento anche pratico, etc. Mi pareva molto benevolente. Ma è uno sport di tutti i signori di fare con gli amici il Numa Pompilio nel bosco egerio, con grandi silenzi cui poi noi diamo chi sa quali significati.

Addio, in fretta. Tu sai, che anche io ti sono amico e molto. Tuo

Emilio Cecchi

22 maggio 1915

Caro Cecchi,

Puoi aiutarmi perché mi pigliano come giornalista-corrispondente ⁽⁵⁰⁾ in qualche posto, « Tribuna » od altro? Purché mi facessero alla meglio le spese e mi riuscisse d'andare il più vicino possibile, dove si battono. Ti prego di dirmi subito qualcosa su ciò, darmi non

⁽⁴⁸⁾ « La Tribuna », 31 dicembre 1914: rec. di *Le lettere* del Serra.

⁽⁴⁹⁾ « La Tribuna », 7 dicembre 1914: necrologio.

⁽⁵⁰⁾ Cfr. questa minuta di Boine: Gentilissimo signore, sono libero di ogni servizio con qualche conoscenza di cose guerresche per passione e per il libretto dei *Discorsi militari* che scrissi anni fa.

Mi offro come corrispondente di guerra al fronte che mi si indicherà accontentandomi di quella qualunque provvigione che mi permetta di vivermi.

È Prezzolini che mi ha consigliato di scriverle. La prego caldissimamente a tener conto di questa mia preghiera e di subito dirmene qualcosa.

foss'altro qualche consiglio. Ho fatto scrivere al « Lavoro » di Genova; mi daranno una tessera ma incarichi è improbabile.

Ebbi il tuo Bacchelli. Mi pare io lo giudicassi su per giù così sebbene certo con ironie e cattiverie. Ma fu tempo fa.

Mi piacque parecchio il tuo *Alvaro*: la purissima nervosità della prosa e la sottigliezza psicologica.

Non ho visto le tue ultime poesie ⁽⁶¹⁾, ma a Novaro piacquero.

Questo finimondo ed il disgusto m'han così buttato di là dai mari ch'io vivo in una specie di febbre visionaria, vicina non so se alla morte o alla pazzia. La guerra la voglio vedere per vederla e perché ci ho amici. Casati sarà a Padova appena mobilitano.

Ti abbraccio. Tuo

Boine

4 luglio 1915

Caro Cecchi,

Non ho sottomano la « Riviera » ma oggi vado a Oneglia: farò come dici. Il primo risultato ideale di questa guerra è una insopportabile miseria. Io non so più come torcermi. E sto di salute male.

Il secondo sarà che per ventanni la patria empirà di sé tutte le rettoriche. Sono i soliti trabocchetti della storia e della società. Quando ci si comincia a intendere e si vede lucido, un giro di manovella ed il sipario cala, coi soliti cartelloni suoi.

Ci restano due vie, dico a noi occhichiari, o fingere e sarà il meglio, perché è terribile la forza di questo ordigno che si chiama la società. Si sono impadroniti di tutta la terra; di tutto lo spazio e di tutto il tempo. Perfino il pane per vivere ti negano se non fai come essi fanno! A me basta questo per odiare gli uomini, e la mia naturale fine sarà la galera. O viceversa ci resta, mi resta di dire il mio pensiero, freddo, come uno sputacchio sul viso di questi che ora si fanno ammazzare. Domani però saranno essi ad ammazzare noi e dopo la guerra l'Italia e tutto il mondo saran divisi fra i bellici e gli imbelli, se saremo schietti. Nella coltura e nella vita pratica.

O insomma debbo tacere che una guerra, e questa in specialissimo modo, non risolve nessuno di quei problemi spirituali a cui la vita ci aveva condotti, o mi aveva condotto me morituro, a due passi dalla fine e perciò veridico e disperato? È niente più di un giuoco, un esercizio di elementarità muscolare che non verrà nemmeno a farci forti materialmente, a metterci in quelle condizioni di diffuse prosperità sociali che dovrebbero essere la meta d'ogni guerra specialmente in una nazione come la nostra. Diamine: è chiaro che c'è nazione e nazione. Ce ne sono di schiette che hanno una compattezza e davvero delle mazzi-

⁽⁶¹⁾ Cfr. *Frammenti*, in « Riviera ligure », agosto 1915.

niane missioni storiche. Ed a queste sono concessi i lussi delle guerre e dei sacrifici ideali. E ce ne sono altre le quali sono specie di società in accomandita semplice o composta che dominiddio le benedica. Queste, le guerre debbono farle nelle estreme necessità e sempre per un miglior interesse. Ora qui è anche chiaro oltretutto che l'interesse è discutibile, e che tutto questo finimondo europeo prepara niente più di quelle convulsioni di stomaci vuoti che si chiamano le rivoluzioni sociali. E che diamine può importarmi della rivoluzione sociale, a me, e di tutti gli alambicchi filosofici a cui saran sottoposti per ricavarne dei significati spirituali? Di questo spirito qui mi strafotto e di tutti i significati sistematici che può aver la storia. La storia, caro Cecchi, è un barile di merda che il diavolo rotola per la china della morte: sotto sopra, su giù la merda è sempre quella.

Boine

Se ti mutano, per carità non fare come questi altri *bellici* i quali non scrivon più per far vedere che ormai sono d'un altro mondo. Dammi notizie regolari. Sapessi in che razza di disperazione e di solitudine io deliro qui. Sei l'unico che mi paia amico.

Portomaurizio, 9 settembre 1915

Caro Cecchi,

Non mi riuscì ancora di vedere la tua poesia perché Novaro non è qui, è a Salso per i bagni. Ma, spero, a giorni.

A mettermi in viaggio, caro Cecchi, mi ci vogliono gli argani. Ci sono fin lì sei ore di treno, almeno che mi ammazzerebbero. E poi, son sempre in guai d'ogni specie. Dire a te di venir qui è quasi inutile. Ma se ti riesce d'aver licenze, la riviera è bellissima ora. Per voi la sarebbe una gita. Condurresti anche la tua famiglia e sarei felice così di conoscere la tua signora che dici lì.

Da allogarvi tutti in casa non ho sito, ma mi sarebbe facile trovare fuori, e per il resto mia mamma è contentissima d'avervi ospiti. Si chiacchiererebbe; Novaro ci offrirebbe una succulenta cena (o due, è generoso); ha una magnifica vigna in riva al mare, e se vieni subito, gliela saccheggiamo insieme.

Quanto a me t'offro una barca a vela, leggerissima che caracolla come una cavalla. Il pericolo è solo tratto tratto se il vento è fresco d'annegare; ma appunto, con ciò ci salveremo da quella morte indecorosa, che è la stessa dei topi di fogna quando gli scaglio i sassi dagli sfiati, in trincea pro patria. Io in persona tenterò d'esser di buon umore e conversativo: perché ci sono tempi di tempi che non finiscono mai, che pare m'abbian fissa l'anima e il cervello con un chiodo alla parete nuda della gogna.

Sono così solo qui che è una disperazione; ma almeno fossi solo proprio! Perché un istinto canino d'affettuosità mi fa cercare gli uomini qualunque siano. Sono sdegnoso, ma

chi ci capisce? pian piano mi concedo. Allora, fra cani, subito mi fan la piscia contro come agli angoli delle botteghe. In passato ci soffrivo meno della cattiveria altrui e della volgarità: tiravo via a spallate. Ora, io ho una infantilità subito rasserenata ed anche un certo sprezzo di tutto e di tutti che è forse ciò che appare di me alla prima, ma l'amarezza l'ironica desolazione mi dà lo spasimo.

Queste cose te le dico, perché spesso mi dico: « Ecco, non ho che Cecchi ».

Non so quando Novaro pubblicherà un paio di mie poesie ch'io vorrei tu giudicassi. Ma parlarne è inutile se non s'hanno innanzi. Quanto a quella febrilità dei *Deliri* che ti piace, tenta anche me. Bisogna però soffrire molto, proprio realmente sdegnare il mondo così che l'anima fuggendo ne crei un altro di disperazione, perché ciò abbia consistenza. E l'ironia ci scampa troppo spesso.

Sto componendo certi dialoghi de tempore belli un po' diabolici. Insomma ho sui panni quella pillacchera patriottica dei « discorsi militari » bisogna pure che mi redima innanzi ai posteri. I contemporanei mi dilapideranno, ma è quasi certo che quanto a idee tu sarai con me. Chi stamperà però una simile anarchia? Scrivi se vieni e in caso non tardare. Ma se non vieni ragion di più per scrivere frequente e lungo. Tuo

Boine

M'avevi incaricato tempo fa di salutar Jahier. Gli scrivo rado rado. Non m'è molto simpatico: in fondo è un povero diavolo di schiettismo vociano con intorno una irrespirabile fumosità di lirica valdese. Gira rigira, la recensione del Bianchi⁽⁶²⁾ non sapevo come farla e da ultimo decisi di dire proprio intero il mio pensiero. È un brav'uomo e lo sopporterò se no che ci ho a fare? Ha pure parlato di Linati⁽⁶³⁾: ed anche lì ho detto la mia oscura scontentezza per questa sua arte troppo lavorata e disumana. Tu ti rifai sulla « tecnica » interiorizzando il modo d'espressione, vedendoci (dove ci sono) riflessi e complessità dell'anima. Io ho bisogno di un affiatamento più cordiale: l'immediatezza dell'umanità per simpatizzare. Però tutto questo l'ho detto malissimo e sbrodolato; non avevo più tempo a rifare.

Alessandria, 14 settembre 1915
Via Torino 17

Caro Boiné,

Grazie della tua lettera e della « Riviera » ricevute stamani. Le due recensioni sono certo fra le tue più belle, e sono giustissime. A Jahier avevo accennato qualcosa di simile anch'io⁽⁶⁴⁾. Quanto a Linati, si può dire di quanta autocritica sono fatti certi « accertamenti »? Se io mi

⁽⁶²⁾ Recensione di *Resultanze in merito alla vita ed al carattere di Gino Bianchi* di Piero Jahier, in « Riviera ligure », ottobre 1915.

⁽⁶³⁾ Recensione di *I doni della terra* di Carlo Linati, *ibid.*

⁽⁶⁴⁾ Ma la sua recensione non apparve nella « Tribuna » che il 25 febbraio 1916.

scagliassi dritto ai miei impulsi, farei peggio di te, e l'ho anche fatto. Poi, invece penso a quanto poco per parte mia ho concluso, veggio bene quanto poco per parte mia possiedo di quelle sensitive verità colonnari che fanno gli uomini veri e i poeti veri, e mi manca il cuore di dire a questa specie di « seduli » operai che la poesia è un'altra cosa. Sono contento di vedere che le idee che avevo svolte nelle prime pagine del capitolo su Wordsworth si incontrano con queste tue, nella pagina su Linati, e sul « paese », si potrebbe dire, e la « natura morta ». Quando le lesse in bozze, De Rob. era tutto preso da quelle osservazioni lì; poi si è visto come ha aderito e come gli hanno fatto frutto! Per conto mio, tante volte, anch'io ho provato ad accettare il problema d'un'arte e di uno stile, di un'attività poetica e di un criterio critico, insomma, a un'altitudine minore; con un bisogno di chiarezza vitale minore; e non mi riesce. Il « moralismo » di cui più o meno mi avete accusato tutti è una bella fesseria, ma è una fesseria molto più nelle parole degli accusatori che nei testi dell'accusato. E il problema della critica resta sempre quello dei rapporti di fantasia ed etica: e il resto sono storie. Siccome i critici non sono fondatori di sensibilità, non sono scopritori, che ciò sono i poeti, un critico solo « sensibile » si riduce a interpretare la storia e la poesia in base all'ultima sensibilità letteraria: come ora che leggon Dante con l'intelligenza impressionista, e non lo trovano bello che quando dice « come nei pleniluni sereni », et similia: cose certo divine, ma non tutto Dante, non il centro di Dante. Anche tu in questi ultimi disegni di scrittori, dove stringi più accuratamente, ti trovi davanti a questi rapporti di fantasia ed etica, naturalmente.

Dico, insomma, che a volte io posso, non so, anche esserti sembrato legato poco a certe persuasioni e teorie esposte nei miei ultimi due anni di critica un po' più seria, e implicita nel libro degli « inglesi ». E per malvezzo, anch'io ostento ciò. Invece io sento tutta cotesta batteria, corretta e messa a punto, come un presupposto di tutto quanto io possa ancora fare che spero pure mi redima assai di ciò che ho fatto. E la poesia ultima che Novaro ha accettata (*Adamo*)⁽⁵⁵⁾, e che sarò contento molto di sentirti giudicare, mi disturba un poco nella coscienza, perché contiene ancora come presupposto tonale, sebbene con dentro implicita e poi spiegata la repulsa, qualcosa che ha parentela con l'urto duro alla colorata realtà: Linati ce ne fa un idillio, io me ne fo un dolore e un atto di coscienza: ma abbiamo i piedi in una simile mota.

Lo credo che la « febrilità » dei « deliri » ti richiami! Tutti siamo, per ora, a descrivere, davanti a *visuali*: almeno se queste visuali si rompessero risolutamente e torcessero, a rappresentare a imitare l'intimo dissesto: e lì a momenti lo fanno. Ti dissi, c'è il pericolo di Hoffmann e di Poe; ma c'è anche la veduta di Toledo « del Greco ». Ciò per il lato anche soltanto più coloristico di quella maniera lì.

Di me non so dirti; passo un momento di perplessità: vorrei mettermi a un lavoro forte,

⁽⁵⁵⁾ Apparsa in « Riviera ligure », dicembre 1915.

e ho l'orrore di accrescere la roba neutra, ripetuta, non radicale che gira pel mondo; di questo lavoro che dico potrei parlarti; scriverne non è decente, è montante.

E non c'è il caso che io possa venire costà, con o senza famiglia: sei o sette ore tutti i giorni sono al mio posto militare; e le tue descrizioni molto ridenti e promettenti di ciò che si farebbe a Portomaurizio, resteranno vuote di realtà. Grazie, in ogni modo; e sarà magari per quando finirà la guerra, prima di ripigliare il cammino pel sud.

Per me, vedi, c'è poi un'altra cosa: io ho anche l'orrore di servirmi di molte forme; io ho messo in critica anche roba adiacente, perché non sapevo adattarmi ad avere tanti « orti »: e ora mi si presentano, le mie nuove scelte, con esigenze molto severe e paralizzanti. Speriamo di vincere. « Abbandonarsi » per me non esiste più, quando lavoro; e l'espressione, per me, deve sempre essere la risposta lirica che infrange una mia obiezione logica e cinica, d'intelletto e di vita; momento per momento. Potrò finire in un classicismo vero, di quello senza il quale nulla regge e nulla ha retto mai; potrò con più facilità, andare a mare con tutti i miei scartafacci! nell'uso delle molte forme (lirica, dialogica, critica, romanzo) io trovo anche un senso ironico della arte, che non so accettare.

Nel numero scorso della « Voce »⁽⁶⁶⁾, quelle pagine di De R. su Serra! Si può offendere di più un galantuomo che non si può nemmeno difendere più ora che è morto! Ma è possibile che sia tanto di idiozia?

Niente altro per oggi. Cardarelli è a Firenze e mi figuro che tirerà di scherma con quelli là. Mi ha raccontato che sono piaciuti a quelli là i miei « frammenti » e il resto ultimo pubblicato da me nella « Riviera », meno a De Rob. Che non si possa nemmeno vivere e lavorare innocui e indisturbati lontano lontano come me!

Leggo poco, un po' di Nietzsche, un po' di quel porco orribile Zola, e più di tutto m'è utile risfogliare vecchi e recenti appunti miei. Ormai forse a letture, chi ha avuto ha avuto; e non c'è che ripensare letture e vita. Chi ha voce canti, chi non l'ha s'addormenti in pace; e festa finita. Scrivimi presto a lungo tuo

Emilio Cecchi

12 ottobre 1915

Caro Cecchi,

Ho riletto con attenzione i tuoi inglesi. Credo proprio di averti penetrato con lucidità: perché non è facile, e se nessuno ha parlato di te o di scorcio per battute, la ragione è quella lì, che tu sei nuovo e nuovo e terribilmente organico. Mi piaci meravigliosamente come persona. Questa tua critica è viva è dramma come una poesia. Ne viene fuori un'anima tutta macerata; un travaglio interno con cui il mio pensiero fa ostinatamente l'opposizione, ma che nella sua essenza psicologica è la tenace lucida perfezione di quello quasi embrionale mio.

⁽⁶⁶⁾ GIUSEPPE DE ROBERTIS: *Per la morte di Serra*; nella « Voce », 15 agosto 1915.

Questa storia è una sorta di vasta tragedia lirica: la tua forma d'arte è questa. Certe ipersensibili cristalline qualità d'analisi mi ti fanno romanziere nato di complicate intimità; ma quest'ansia drammatica fa di te un tragico di vaste trame spirituali a cui la misura breve di queste tue ultime poesie è d'impaccio.

Affettuosamente. Tuo

Boine

Portomaurizio, 30 novembre 1915

Caro Cecchi,

Il tuo biglietto secco e seccato è il primo saluto appena arrivato qui, che fu la notte di domenica. Ma hai ragione. Però, che diamine dovevo scriverti? feci la trottola per gli ospedali e mi occupai *toto corpore* di beneficenza. Le cose che vidi sono di un tale violento strazio che la bestia pietosa uscì dalle stalle dell'anima dove l'avevo legata e mi fu padrona. La sanità militare è la più camorristica delle associazioni napoletane; l'insufficienza di tutto è paralizzante. Fatto tipo: a Cormons un ospedale equipaggiato per 50 letti ha normalmente 600 malati. Mettere i feriti nelle lenzuola dei colerosi è una logica necessità. Etc. Allora scrissi un mucchio di lettere per aver denari, combinai una faraggine di gite per aver dei dati, ci rimisi la salute ed anche pressapoco la fatica. Ebbi nel frattempo l'estetica consolazione di parecchie battaglie d'artiglieria a Sagrado, sotto Gradisca e più giù verso Monfalcone con scoppio di granate abbastanza vicino ed un'eroica ferita al dito indice della mano destra, ultima falange. Dopodiché feci una tournée di propaganda a Venezia, a Firenze ed a Milano; marchesi, conti, sindaci, presidenti, senatori e cardinali tutta gente che si commuove e promette ma che in verità di dare è stufa. Inoltre tutti i giornali affermano che gli ospedali del fronte sono bomboniere, ed allora amen, è giusto che la nazione pensi allo scaldaranci che non costa nulla od ai confetti dei pacchi di Natale.

Ho visto tutti, e quando si trattò di veder te ch'eri l'unica persona che m'interessasse, il mio biglietto scadeva ad ore, non avevo più un quattrino e mi feci prestare dieci lire da Puccini che fu felicissimo d'obbligarmi; soprattutto avevo addosso la febbre e la mi dura tuttora. Però il ballo ora che ci sono entrato, malgrado mio durerà, e non so dirti quando preciso, ma è possibile che fra dieci giorni io ti capiti lì di passaggio. Dammi di tuttociò l'assoluzione ed in ispecie di questa mia umanità a buon prezzo che m'agita i muscoli come un cuore di compassionevole borghese, ma che in fondo è pure meccanismo di animalesca elementarità. È bizzarro come l'esperienza a ventottanni di patimento, non insegna più nulla assolutamente. Anche in codeste febbri in codesti maremoti d'uomini, ti ci puoi tuffare ma valgono perfettamente gli schemi dell'ironia consueta. La gente non muta nemmeno se scroscia il cannone; c'è canaglia che pensa alla carriera in mezzo ai moribondi, vanitosi che si stan preparando il posto ai futuri congressi, mediocri che son mediocri e fan mediocre e

grigio tutto quanto. A sentir P. Semeria far le sue prediche con robustissima voce e con debolissima anima hai il tono di tuttociò che avviene lassù. Qualcosa di abbastanza fermo ed umano, ma dove non è impeto sincero né *assolutamente* Iddio. Ai funerali di Montanari⁽⁶⁷⁾ i *requiem aeternam* P. Semeria li gridava sì forte che certo il generale li steso senti; e quando urlò: *per Christum Dominum nostrum* la parve una ingiunzione perentoria; però certo il Cristo doveva esser lontano parecchio per chiamarlo così. Per es. Cadorna ha un viso interessantissimo; dicono che è un semplice ed io gli scopersi non so che lampo beffardo nell'occhio nero. È di sicuro un uomo che sa il suo daffare. A veder solo le retrovie di Palmanova fino all'Isonzo, io tu c'è da perdersi: diresti che è il caos e mi han dimostrato che è il perfetto ordine. Però non è un *duce* affatto, è uno che combina la sua guerra come un vasto affare. Allora tutta la battaglia è un po' così: un affare difficile e ingarbugliato, con delle piccole trovate geniali qua e là, come formule intelligenti in un contratto esoso, e con un mucchio di acquiscenze forzate e di semidisastri in borsa. Una parola che l'abbracci non la trovi mica: se vuoi sapere se i soldati si battono hai venti risposte differenti, venti impressioni e trecento fatti contraddittorii. Si battono si fanno scannare qui, più giù fuggono: lo stesso che oggi gli dan la medaglia, domani è un vigliacco. Fanno fatiche lente maceranti da bruti e quando tornano dalle trincee agli accampamenti, dire non dicono nulla, son disfatti in quelle maremme di fango che sono gli accampamenti e paiono le turbe trasognate nella valle di Giosafatte. Dov'è la patria? chi sa mai della patria? Questo è il giudizio universale.

Ma a mettere insieme gli eroismi che sono molti e le vigliaccherie che son parecchie ed infine i pareri che son disparatissimi la conclusione è che non c'è conclusione che, manca una coscienza unica, perché dove non è, nemmeno la guerra la mette, e che dopo sarà come prima. Se non ché sarà peggio. Tuo

Boine

Portomaurizio, 9 dicembre 1915

Caro Cecchi,

Senti, non fare anzi tutto colpa a Novaro di niente perché disse passando e senza intenzioni ma mi fu dentro come una coltellata sebbene nemmeno mostrassi di farvi caso. Però ho così torto che è inutile ti risponda nulla e fu una specie di improvviso suicidio per disgusto senza precisione. Quanto alla « malcelata contentezza » li proprio le parole andarono anche fuori di quello che io allora sentissi, e fui ingiusto senza nemmeno appigli. Mi parve d'un tratto che tu mi concedessi un affetto come talvolta ad un fratello che non ci capisce od alle donne che ti fanno tenerezza senza poterci comunicare.

Caro Cecchi hai ragione che fui sempre io a sfuggire i mezzi logici d'intenderci e che

⁽⁶⁷⁾ Il gen. Carlo Montanari (1863-1915), caduto in guerra.

con la volubilità degli anarchismi ci tenni ad esserti quasi chiuso, inafferrabile. Uno che gualcisce tutti i mappamondi, agli antipodi non ci dovrebbe credere.

È che proprio in verità più nulla m'interessa, non c'è più nulla che m'afferri. Dire davvero dove sono, mette paura e non so dire: ma non c'è ormai che qualche gemito fuori di tutto, su dal fondo del mio patire, che mi fissi. Come si può spiegare questa cosa così terribile a tutti voi che siete nella vita? Tu col cuore ve ne sei tratto, però con l'intelletto la dipani. Io proprio nemmeno col cervello la sopporto. A volte allora penso di fuggire con l'umiltà di un impiego pudico che m'assonni, o rubare centomila franchi e poi viaggiare fino all'esaurimento, od amare un uomo od una donna fino alla negazione, proprio all'abrutimento. Ma la verità è troppo soffocante che nulla conta se non questo solo mio gemere, queste cose senza nessun legame con gli altri e che fanno questo mio incertissimo disperato me. Allora subito faccio getto di tutto quanto, rinunciare anche alla tenerezza è un dovere.

Però a confessare non si fa che rimescolare e soffrire di più. Caro Cecchi è meglio stare zitti. Tuo

Boine

Sono ridotto che quasi tutti i miei discorsi sono nella falsità: li faccio per star con gli altri, ma sempre sento chiaro: « Non serve a nulla » troppo pungente mi ferisce che io proprio non son lì. Ma disgraziatamente anche a te tutto ciò parrà un caso d'immoralità o patologico.

Alessandria, 12 dicembre 1915
Via Torino 17, p. 2^o

Caro Boino,

non ti risposi ier l'altro subito, perché l'arrivo della classe '96 è stato, per me, qualcosa come un incendio che ti porta via ogni cosa, e ti rimette nel mezzo della strada. Figurati che la mia lettera dell'altro giorno ti fu scritta, in una cascina in mezzo a queste campagne, con un fango che pareva la guerra in Polonia; e il frastuono di tanti soldati.

Non importa ti dica che la tua lettera mi tranquillizza, per riguardo alla nostra discussione; solo mi dispiace il tuo stato d'animo odierno.

Vorrei soltanto insistere, per dirti che io non fo davvero nessuna colpa a Novaro; ma che la frase che ti disse e ti ferì era *tutta l'opposto* di quella che io gli avevo scritto; dove dicevo di te che *mi* vuoi bene. T'avesse riferito giusto, l'incidente non succedeva, per mancanza d'un punto, anche errato, di primo riferimento. Ma basta, ormai.

Lo stato sul quale m'hai scritto parole tanto accorate, io lo sentivo, dagli scritti tuoi; e perciò, a volte, m'hai sentito un poco sordo alle tue risoluzioni di musica e di colore fantasmagorici; ci ho sentito, a volte, un partito preso, lì sotto. Io non so, e questo non è momento per me di elucubrazioni: mi sforzo di tirarmi fuori, con le mani e coi piedi, da una condizione che tu conosci, in me pare, confusa e faticosa; e voglio, ormai, dirmi e farmi, e meno speculare. Tuttavia, in linea generale, io penso che il nostro guaio, come artisti, ché

forse non possiamo esser altro, è d'averla presa troppo dall'alto; ed esserci buttati alle posizioni estreme e ai pinnacoli: « artistizzarci » un poco, volgarizzarci, sarebbe stato meglio. Abbiamo visto prima il nostro tipo lirico; e l'uomo è rimasto sotto ingorgato. Le stesse tendenze di lirica integrale, favorevoli e ottime, in altro clima letterario, qui, dove sono giunte dall'esterno, e come d'imposizione culturale, hanno fatto più male che altro; e hanno spinto alle sintesi, prima che ci fossimo conosciuti, ci fossimo sperimentati. Oggi, io veggo per es. il tuo *Peccato*, *La Città* etc., che forse non era più d'un tentativo, che ti aveva anche preso la mano verso facilità pericolose, lo veggo come qualcosa di perseguibile, da parte tua. Insomma, la nostra devozione, e in fondo il nostro dovere estetico, avrebbero ad essere, credo, di fare pazientemente il giro di noi stessi, di queste rovine che siamo; tanto per cominciare. Mangiarci senza repugnanze. E sarebbe anche un compito discretamente nuovo. Invece ci siamo posti a faccia contro un muro bianco, urlando una parola inarticolata. Ti dirò, che le tue riserve, chiare e leali, sulle mie liriche che hai letto, mi hanno servito a punteggiare certi miei rammarici, [*sic*] e a cercare almeno di capirmi anche meglio. Lavoriamo, senza disperarci, Boine; e saldiamoci a qualcosa in grande; è la ciambella a cui si sono attaccati tanti che non volevano crepare. E ti ripeto, ancora, parole tue; ma un amico, a volte, è anche un'eco; l'eco dei nostri momenti d'efficienza, almeno nei momenti neutri e bui.

Tuo aff.

Emilio Cecchi

Firenze, 29 novembre 1916
Via Jacopo Nardi 15, p. 2°

Caro Boine,

come va? è tanto tempo che non ho tue notizie. Smuoviti un poco, e mandami due righe! Io seguito una vita oziosa, e sbattuta nello stesso tempo: ogni tanto mi fanno fare un viaggio su al fronte; in questo tempo che sono a Firenze, sono già stato in Carnia; e, più recentemente, in Val Sugana, fino alle nevi. Di ritorno scesi alcune ore a Ferrara a dormire, e con l'occasione vidi Govoni; mi pare che ti si mandò in saluto. Che strana curiosa impressione Govoni! Con una bontà ingenua, profonda, accanto alla quale non senti nemmeno la possibilità di una parola. Così estraneo, lontano, etc. etc. Se tu l'hai conosciuto, avrai provato queste impressioni, che convalidano tutto quello che di bello e vero c'è nella sua poesia. Ti mandai anche un articolo⁽⁵⁸⁾ sul libro di Cardarelli; lo ricevesti? Io vorrei sforzarmi di ripigliare la mano al lavoro, magari anche attraverso cose inferiori di questa specie: ma ci riesco poco: la mia vita è un ricamo rotto.

Allora, un poco leggo. Shaw, viaggiatori antichi nostri, Poe, Stevenson (questo è meraviglioso; se non lo conosci, ti deve piacere in un modo straordinario); e ora la grande autobiografia di Wagner in tre volumi, che è un poema così alto vivificante. Ho ripreso un po'

⁽⁵⁸⁾ *Testimonianze classiche*, «La Tribuna», 18 ottobre 1916: rec. dei *Prologhi* del Cardarelli (Milano, Studio ed. lomb., 1916).

Thompson, uno strano neocattolico che ha una bella poesia⁽⁵⁹⁾, un po' Claudel: ma sono ritornò di scàpito: avventure d'ozio. Quando seppi, non so più da chi, che tu stavi traducendo la *Città* di S. Agostino, io ripensai alla commozione che mi dette, quando la lessi, la visione di quei corpi con i quali risorgeremo, che riportano una tragica beltà di statuaria antica nel sogno cristiano: non ti so citare il punto, ma che pagina! Come tu senti il tono delle mie partecipazioni, anche nelle cose più complesse e drammatiche, è puramente immediato e sensuale: mi trovo appunto così, e non so da quanto io non ho avuto la fiducia di pigliare in mano un libro fattivo, che mi portasse a una critica di me stesso, al lavoro e al dolore insomma. E tutta la mia vita è stata da tempo così; ho visto iersera che Novaro ha pubblicato alcune mie cose sulla « Riviera »⁽⁶⁰⁾; nella *Passeggiata* (che da ultimo si stronca giù miseramente), c'è un ritratto di donna nella terza strofa, che unito all'abuso incredibile nel tabacco nel quale colla vita militare sono caduto, e dal quale cerco ora ripigliarmi, unito alla suddetta vita erratica, incidentale, costituisce tutto quanto ho ricavato dagli ultimi mesi: un sapore arso e malato. Arrivai a Firenze a settembre, nelle condizioni peggiori: con la paura di una malattia nervosa; e i primi tempi qui mi furon fra i più penosi che io abbia mai passato; per ritrovarne di simili devo guardare addietro quasi dieci anni della mia esistenza.

Qui si fa una vita molto chiusa: un po' vedo Bastianelli, per quanto sia preso dalle noie del suo giornale. Vidi Campana, che passò da Firenze, nelle strette di liberazione d'una faccenda della quale mi disse di averti scritto: l'ho trovato meglio di un anno fa: è tornato in Mugello. Giusto a Campana, senti che frase di epigrafe mi disse di aver letto in una delle sue passeggiate verso Settignano, i giorni che era a Firenze: « *X e Y etc. etc. qui aspettano la fine del tempo* ». Non è vero che è grande? E pensa che l'avrà scritta giù, questa battuta di poesia, un povero prete di campagna, o qualcosa di simile.

E tu che cosa fai, oltre la traduzione? Ricordati di mandarmi a dire qualcosa. Sono tempi così rotti, che si sente il bisogno di ritrovarci insieme, ogni tanto. Io ho bisogno di credere che se qualche volta parlo così, sfogato e primesautier a un amico lontano non gli dispiaccio, e che egli potrà rendermi lo stesso piacere, presto.

Ho letto una scorsa di Papini sulla *Letter. Giovan. in Italia* (« *Mercure de France* »); parla di tutti, con una genericità un po' odiosa a momenti, e con certi scorci buoni e brillanti.

Ho voglia di rileggermi, giacché c'è a Firenze, quel capitolo di Blondel « *La logique de la vie morale* »; te ne ho mai parlato? lo conosci? E dimmi anche le tue letture.

Addio; una nuova preghiera di mandarmi tue notizie, e una stretta di mano dal tuo aff.mo amico

Emilio Cecchi

Il Carteggio Boine-Cecchi da cui sono estratti gli inediti qui pubblicati è in corso di stampa per le « Edizioni di Storia e Letteratura » di Roma, che vivamente ringraziamo per la gentile concessione.

⁽⁵⁹⁾ *Il veltro el cielo* (*The Hound of Heaven*) di Francis Thompson (1859-1907).

⁽⁶⁰⁾ Cfr. « Riviera ligure », dicembre 1916.

STELLA POLARE

di

Maria Luisa Spaziani

a mia madre

I

*Sarebbe stato dolce naufragare
nella risacca di quel tuo respiro
sempre più rauco e lento, galeone
controvento dell'ultimo minuto.
Dolce tornare a casa, rientrare
viva nel mare-madre, stemperato
raggio nel buio da cui è venuto.*

II

*Dicono che la morte altro non sia
che un calco vuoto, un illusorio segno,
una delle conchiglie d'aria impresse
da millenni all'argilla delle Langhe.
Ma se hanno ragione, se non ombra
di pena o luce di vittoria attende
chi transitò di qui, come chiamarlo*

*vuoto ciò che ha il potere di attirare
cascate più rombanti e sterminate
di quelle dell'Oceano ai confini
dell'orbe antico? Il tempo a tutti i frutti
amari e dolci avvinto vi precipita
(strade, mimose, inverni, case, lutti)
ed io avvinta a te fra gorgbi e fulmini,
con la stella polare del tuo viso.
Un vuoto non è vuoto non è vuoto
se ci passa l'inferno, e il paradiso.*

III

*Prendere tutti i fiori e farne uno
che sia degno di te. E le parole,
quelle che ci tradiscono e ci sfuggono,
danno ombre per corpi, sfatte rose,
stridori, scialbature... E tu che sfrecci,
mia disperante immagine più ratta
della luna fra nubi tempestose.*

IV

*Al sole il tuo vestigio non fa ombra,
meno di un fumo azzurro sei, nemmeno
una foglia che cade. Non trascina
catene il tuo fantasma, né m'infonde
il tuo spirito furie o profezie.
Ciò che eri rimani: un'acqua limpida
che non chiede nemmeno di specchiare*

*il cielo o qualche rondine : ché dove
se non in te dovrebbero specchiarsi
per cogliersi più veri, incensurati
come agli occhi di Dio?*

V

*Lo so stasera, o cara. I nostri cuori
sono nati da un'unica magnolia,
quell'albero di casa che a Torino
nel cortile distrutto sbandierava
due fiori soli a ogni primavera.
L'albero non c'è più. Sotto la nera
terra, da tanto esilio e tanta arsura,
sento che va intrecciandosi ancor viva
una radice all'altra*

VI

*Portale il mio saluto, luna nuova
che mieti con quell'esile falcetto
le nuvole di vento, ed entri ed esci
per grige soglie orlate di corallo.
Sarà là, la gentile? Mi consola
solo ciò ch'è improbabile, stasera
che a lungo vago per le strade, sola
come non sono stata mai : vascello
che non ha porto, mazzo scompigliato
senza più la regina*

VII

*Che sul niente del mondo e dei millenni
un miracolo annulli quest'arsura,
che la grazia in un lampo capovolga
ogni grigia misura,
che fra le sabbie il quadrifoglio affiori
di un capitello di mill'anni fa,
che ti riveda questa sera, o sogno,
sotto la luna che immobile va*

IL PEDONE DEL DUCA DI SAUERBURG

di

Carlo Bernari

Nel « Caffè degli Scacchi » di via XX Settembre, una sera d'inverno di alcuni anni fa, i giocatori sollevarono come ad un comando misterioso gli sguardi dalle scacchiere verso un uomo che attraversava le sale con un passo strano, ondeggiante; sembrava o non voler sfiorare sedie e tavolini, o non farsi troppo notare. Ma l'età, indefinibile come il suo abbigliamento — che sembrava adattato da un sarto inesperto a una foggia accettabilmente attuale — e così l'acconciatura dei capelli rasati sulla fronte e alla nuca da una mano rude, si sarebbe supposto per una sommaria tonsura, tutto insomma concorreva a rendere singolare la sua figura.

Il giovane precocemente invecchiato (o forse il vecchio ringiovanito, come poi una parte dei giocatori asserì) con aria dignitosa e quasi assente sostò qui e lì qualche attimo, prima di fermarsi davanti al tavolino occupato dalla scacchiera a cui erano intenti a giocare il Campione e l'avversario che lo aveva ultimamente sfidato. Sempre in piedi, piegando la fronte in pose pensose, ora a una mossa, ora all'altra, quasi le prevenisse e le giudicasse, trascorse lunghe ore; finché, spazientito, il grande Scacchista lo sfidò:

« È mai possibile che lei non senta il bisogno di giocare? Eppure, da quanto ho potuto intuire di scacchi deve intendersene, e anche parecchio ».

« In certo qual modo », ammise il vecchio ringiovanito quasi a malincuore, « ma in linea puramente teorica ».

« Mi meraviglio », disse il Campione, rimettendo l'Alfiere nello Scacco Nero. « Gli Scacchi non son che teoria, direi solo teoria ».

« Esattamente quel che dicevo. Perciò mi è sufficiente osservare. Mi contento della Scaccografia o, se preferisce, della Scaccologia. È tutta un'altra faccenda! Ormai, chi li rispetta più i canoni della grande scuola modenese? Mi dica sinceramente, le è stato facile adattarsi alla riforma che scombinò fra il Quattro e il Cinquecento, non ricordo bene, le mosse della Donna e dell'Alfiere? ».

« Senti senti! ». Con la cannuccia della pipa che si era tolta di bocca il Campione richiamò l'attenzione dei compagni di gioco verso lo sconosciuto. « La sa lunga, a quanto pare. Ma giocare no, non gli va ».

L'implicita sfida del Campione provocò qualche sogghigno e qualche sorriso di scherno, mentre il vecchio ringiovanito si difendeva maldestramente:

« Ha ragione, può sembrare paura, ma non è paura... È che lo preferisco. Mi piace di più seguire una partita dall'alto, la si domina meglio. Ci si sente più padroni. Ecco, come osservare la vita da un punto molto elevato. Si scoprono gli errori irreparabili che chi sta giocando, voglio dire all'altezza della scacchiera, non vede... ».

« Chi gliela dà questa sicurezza? Nemmeno Domineddio », si irritò il Campione. « Andiamo! », sbuffò poi. « Come nella vita! Perché, mi dica, si è forse sottratto dalla vita, lei? ».

« Intende dire, suicidio? », azzardò confuso lo sconosciuto.

« Lo chiami suicidio o come le pare. Insomma. Nella vita ci sta dentro? E così è con gli scacchi. Chi li ama sente il bisogno di giocare, non di osservare. Dall'alto, poi! ».

« Certo », si spazientì lo Straniero. « Perché è l'unico modo di vedersi proiettato dentro la vita, voglio dire dentro gli scacchi, giocando mentre si è giocati. Prendiamo questo Pedone ». Sollevò dal tavolo un Pedone Nero che era stato eliminato, e agitando il pugno in cui lo stringeva s'adirò: « Non crede che questo minuscolo, infimo pezzo possa identificarsi con me? E in quanto sacrificato, o *mangiato* come si dice, buttato fuori dalla scacchiera, io mi senta nelle condizioni migliori per giudicare tutta la partita, che dico, l'intera disposizione della scacchiera? ».

Il Campione lo fissò stralunato, mentre il braccio dello sconosciuto si abbassava sul tavolo per lasciarvi cadere il Pedone Nero, come cercando di coordinare le idee.

« Mi lasci capire un po' », disse poi. « Insomma, se ho ben compreso, lei vorrebbe sostenere che più il pezzo è trascurabile, e quindi sacrificato e fuori gioco, maggiormente è in grado di giudicare l'intera partita? ».

Sbuffò in una risatina come se avesse detto una panzana incredibile, ma l'altro lo bloccò:

« Esattamente ».

« Ma che mi va raccontando! », emise il Campione riaccendendo la pipa come se volesse con quel gesto porre fine all'insulsa discussione.

« Esattamente », ribadì lo sconosciuto. « Finché siamo vivi, sulla scacchiera, voglio dire ancora giocabili, ci riteniamo indispensabili alla lotta in cui i Bianchi affrontano i Neri ».

« Perché, non è forse così? », s'intromise uno dei giocatori che venivano via via abbandonando gli altri tavoli per avvicinarsi al gruppo in cui si discuteva appassionatamente. Mentre un terzo sogghignava: « È proprio questa la bellezza del gioco, Bianchi da una parte, Neri dall'altra, finché non rimangono che due o tre pezzi che si danno Scacco ».

L'indice del giovane-non-più-giovane oscillò in segno di diniego. La precoce vecchiaia a stento trattenuta dirompeva ora da sotto la maschera segnandola con una miriade di impercettibili rughe, come una ragnatela.

« Niente affatto. Questo che lei dice sarebbe supponibile soltanto in un caso, che in ciascuno dei due campi opposti, nel Bianco come nel Nero, vigessero accordo e armonia fra i vari componenti ».

« E non è forse così? », insorse il Campione gonfiando il petto, come per ostentare la piccola scacchiera di Campione che portava all'occhiello. « Tutti per uno, uno per tutti, chi si sacrifica lo fa per uno scopo, mortificare l'avversario nello Scacco finale, per gioire del trionfo del proprio colore ».

Lo Straniero, che appariva sempre meno giovane, scosse il capo; i capelli rasi in mezzo alla fronte erano cresciuti in quel breve tempo in un ciuffo argenteo, ma nessuno vi fece caso, preso com'era dalle sue assurde argomentazioni.

« Un deplorabile inganno », insisteva lo Straniero. « Mi spiace proprio deludervi, signori, ma mi sembra che non teniate conto di un aspetto fondamentale della questione. Chi c'è in prima linea? Una schiera di miseri Pedoni, quelli che camminano di più, che si muovono per primi, così numerosi da giustificare qualunque sacrificio, qualsiasi falcidia ».

« Però », ammise in un sogghigno il Campione, ma solo per rigettare quei paradossi, « possono anche diventare Alfiere, Torre, Cavallo, appena occupata l'ottava *casa* ».

« Ammesso che la raggiunga! E per quell'uno che ci arriva, se mai ci arriva, quanti di essi trovano interrotto il sogno alla prima *casa* ».

« È il loro destino », pronunciò sarcastico il Campione.

« Precisamente », gli venne in aiuto uno dei compagni di gioco, allontanatosi dal suo tavolo per seguire la bizzarra contesa. « D'altronde, come dice il proverbio? Chi va piano, va sano e va lontano ».

« Sano forse, lontano non direi! », esclamò il forestiero. « Protegge l'avanzata dei compagni di rango superiore, ma se li ostacola, è lui che deve essere sacrificato, molestare il nemico, fino a soccombere per aprire la strada... ».

« Ma cosa mi vorrebbe concludere », si spazientì il Campione. « Che il Pedone dovrebbe disporre di maggiore libertà di movimento? ».

Lo Straniero sorrise, la ragnatela di rughe aveva inciso solchi profondi agli angoli della bocca, ma i suoi contraddittori non se ne avvidero perché la luce dei lumi bassi sui tavoli tagliava la sua figura all'altezza delle spalle. Quindi come smarrito fra le voci che lo attorniavano, disse:

« Qualcuno di voi ha parlato di libertà; ebbene, vorrà ammettere che il Pedone è meno libero del Cavallo o della Torre, e non è una limitazione da nulla ».

Il Campione che nel frattempo aveva svuotato la pipa, ora rinzeppandola ammise ironico:

« Tutto sbagliato! Cosa vuol farci. Tutto da rifare ». Tacque per accendere la pipa, e con la prima boccata aggiunse: « Siamo degli illusi, cari signori », si rivolse infine agli ascoltatori. « Capovolgiamo la scacchiera, mettiamo Re e Regina davanti, e dietro tutto il resto ».



Henry Moore: *Figura seduta nella sofferranea* (1941)



Ci fu un mormorio di disapprovazione, su cui emerse una voce:

«Dopo tanti secoli...».

«Ecco la parola», accolse l'interruzione il Campione. «Secoli! Sa cosa vuol dire, centinaia e centinaia di anni!». Gridò quasi. «Un gioco che non è il frutto di un capriccio o di una fantasia. Su cui si sono esercitati fior di matematici, di scienziati... E arriva lei, per accorgersi che è tutto da rifare. Quelli che lei chiama sacrifici, limitazioni, non sono altro che momenti di una serie, cioè a dire una catena di spostamenti che si determina fin dalla prima mossa. Se io faccio avanzare il primo Alfiere in questa direzione», eseguì sulla scacchiera su cui erano rimasti alcuni pezzi da giocare, «apro una serie di mosse che non può che seguire logicamente la prima: così». Eseguì tre spostamenti giungendo al Matto.

Il giovane sempre meno giovane, anzi sempre più decrepito, parve per un attimo folgorato da quella logica, ma si riprese subito:

«D'accordo. Visto però da fuori della scacchiera. Ma mettetevi dentro una *casa* della scacchiera, immaginatevi nelle proporzioni di un Pedone che vede una Torre o una Dama e ha davanti a sé tutta la scacchiera da percorrere... Vi accorgete allora che questi otto-per-otto, sessantaquattro quadrati rappresentano un campo smisurato per un Pedone».

«Sono queste le regole del gioco», intervenne uno dei presenti.

«Regolate da una logica ferrea», rincarò il Campione. «Non bisogna mai dimenticare questo particolare».

«Giusto, ma chi le ha dettate queste regole? Chi è che stabilisce la fine delle possibilità di un Pedone e lo obbliga ad esporsi alla sua stessa distruzione? Credete forse che il Pedone sappia quel che lo attende dopo? Avendo disposto in un certo modo i pezzi sulla scacchiera tutto ciò che ne consegue voi lo chiamate Logica, Libertà, eccetera... Prendiamo la Torre per esempio». Mosse il pezzo sulla scacchiera: «Dispone di due ampi movimenti, ma se foste Torre vi accorgete che è più comodo muoversi come un Alfiere, o viceversa; anzi ognuno dei due vorrebbe aggiungere ai propri i movimenti dell'altro...».

«Sai che bella anarchia!», esclamò il Campione. «Ma la Torre in quanto

Torre sa bene che al suo fianco c'è l'Alfiere e c'è il Cavallo a proteggerla, per non parlare dei Pedoni; e tutti sanno perfettamente che la Torre li difende da ogni lato dalle minacce esterne, e soprattutto sanno che devono portare avanti sino al Matto il Re ».

« È quel che dico io », non si arrese lo Straniero. « Cioè che il pezzo meno importante deve farsi eliminare per la sopravvivenza del più importante, consolandosi che dove non potrà arrivare lui, arriverà il compagno. Ma cosa importa questo, poniamo, all'Alfiere? Ha fatto sua l'esperienza del gioco, vale a dire di tutti gli altri pezzi? Benissimo. Ma, appena eliminato, che se ne fa di tuttata questa esperienza collettiva? Non gli serve neppure per un'altra partita, tanto non è lui che gioca, ma viene giocato ».

« Già, già », ammise il Campione, come se volesse blandire un folle: « Sentiamo allora lei che cosa proporrebbe per migliorare la condizione di questi poveri scacchi, vittime di tanti soprusi ».

« Ci sto pensando. È da un bel po' di tempo che ci rifletto », accettò la sfida lo Straniero senza perdersi d'animo; e scuotendo il ciuffo di capelli argentei che gli spioveva in mezzo alla fronte, fin sugli occhi. « Finora però devo confessare che non sono riuscito a escogitare niente di definitivo. Sono appena alle prime riforme ».

« Per esempio? Ce ne dica una », lo incitò il Campione fra l'approvazione di tutti.

« So che non incontrerò la vostra approvazione, ma sono arrivato intanto alla conclusione che un pezzo minore possa mangiare il superiore, se questo lo ostacola, prima di buttarsi allo sbaraglio in campo avverso ».

« Tutto qui? », lo pungolò il Campione.

« No », abboccò lo Straniero. « Che il Re possa cadere in combattimento, ed essere sostituito da un pezzo di rango inferiore, come lo stesso Pedone... ».

Varie voci sopraffecero quella dello Straniero, la cui decrepitezza era ora accentuata dalla gibbosità delle spalle incurvate come da un peso insopportabile.

« Questa poi! ».

« Bisogna essere soltanto dei pazzi ».

« E noi che lo stiamo pure ad ascoltare! ».

« Tutto conduce al Matto », riprese il giovane sempre più vecchio. Importante è sapere chi ci arriva ».

« Come sarebbe, scusi sa, non ho afferrato ».

« Dico », ribadì quello, « chi ci arriva! Se il Nero, cioè, o il Bianco, o non piuttosto il giocatore ».

Quella domanda, che non era una domanda, rimase come una nube sospesa in mezzo ai disputanti, finché lo Straniero ruppe gli indugi.

« E le regole del gioco? La serie? Il determinismo con cui si concatenano i movimenti? Non sono forse questi fattori messi assieme a far sì che i Pezzi siano loro a portare il giocatore al Matto? ».

« Questa poi ». Il Campione si alzò dal posto che occupava e scuotendosi la cenere della pipa che gli si era sparsa addosso, sbuffò: « Ora capisco perché lei non gioca. Fa benissimo. Con queste sue idee non finirebbe mezza partita ». Poi chiedendo conforto ai compagni emise con sussiego: « Sono secoli, egregio signore, da quando furono inventati gli scacchi... ».

« È questo che mi rattrista », pronunciò con un fil di voce lo sconosciuto, ormai piegato in due. « Se nel 1682 a Carlsbad, il Duca di Sauerburg si fosse lasciato mangiare da me, non avrebbe perso contro l'Elettore di Sassonia, credetemi ».

« Come sarebbe? », strabuzzò gli occhi il Campione, mentre i compagni gli si stringevano attorno divertiti.

« Proprio così. Purtroppo ero un semplice Pedone in quella celebre partita con scacchi viventi. Un semplice Pedone. Così il Duca di Sauerburg lo prese per un affronto. E perdemmo, come l'orsignori certamente già sapranno ».

I giocatori rimasero allibiti a guardarsi negli occhi, e bastò quell'attimo d'incertezza e di stupefazione a favorire la fuga dello Straniero.

Quando si resero conto che lo sconosciuto li aveva beffati, era troppo tardi: si precipitarono allora verso la soglia del Caffè e, spingendosi l'un l'altro, rincorsero con oculate smarrite i pochi passanti che si allontanavano nelle due direzioni. Ne scorsero uno già distante che poteva in qualche modo somigliare al giovane invecchiato Pedone del Duca di Sauerburg: ma aveva le spalle ancora più chine e procedeva stranamente a zig-zag, con un ridicolo

salto ora a destra ora a sinistra; un modo di camminare proprio indecente per un uomo della sua età.

« Come un ragazzino », si udì una voce di biasimo.

« Direi come un Cavallo », emise con voce più grave il Campione. « Guardate, salta tre lastre del selciato alla volta ». Uscito sulla strada ripeté quel buffo passo a salterello che provocò una scia di risate, cui il Campione pose fine fermandosi di scatto:

« Non c'è dubbio, era proprio il passo del Cavallo ».

« Una cosa davvero indecorosa », gli fece eco il suo compagno di gioco con sdegnata apprensione.

« Che stupidi siamo stati a non fermarlo in tempo », osservò un terzo.

« C'è sgusciato da sotto gli occhi, che neppure... Chi pensava mai... ».

A queste parole ci fu un attimo di smarrimento, come se tutti si fossero incontrati a concluderla: « ... che era veramente un Cavallo ».

« Perché poi voler passare per Pedone, se era Cavallo? ».

La domanda partì incautamente dal Campione e sfiorò le teste dei giocatori che rientravano nel Caffè, sfilandogli davanti.

« Comunque », ruppe l'incanto uno di essi dallo spirito più disposto allo scherzo, « meglio raccontarci i pezzi, con la gente che va in giro oggiogiorno... ».

Nessuno però aveva voglia di farsi sorprendere dal compagno nel gesto di raccontare i pezzi, sicché li riordinavano sulla scacchiera con mani esitanti, rimproverandosi: ma che bisogno aveva di rubare un Cavallo? Che se ne faceva, se era lui stesso un Cavallo?

Ripresero a giocare, ma ormai senza più convinzione, né sicurezza: spostavano i pezzi con gesti ancora più lenti e perplessi; le dita sembravano chiedersi a ogni mossa: ma perché in questa direzione? Sembrava che una ventata di smemoratezza e di dubbi avesse sconvolto con le regole del gioco la sua stessa credibilità e il piacere con cui era stato fino allora giocato.

CON GLI « AMICI DI DOSTOEVSKIJ » ALLA FONDAZIONE CINI

di

Diego Fabbri

A metà della mattina entra il « congresso » e va a sedersi attorno a tre tavoli riuniti a ferro di cavallo e ricoperti di panno verde. È composto di uomini di molti paesi — URSS, una nutrita schiera, Francia, Polonia, Germania, Inghilterra, Jugoslavia e naturalmente Italia —, e l'apparizione di questi personaggi variamente uniti da una speciale amicizia per Dostoevskij suscita tra quanti siedono nelle comode poltrone di tela del salone come in una platea una evidente curiosità. Molti dei personaggi sono oltretutto davvero curiosi e pittoreschi anche nell'aspetto. Io vado a sedermi in un braccio laterale del tavolo tra Simonov e Leclercq, e mi trovo di faccia a Ezra Pound immobile, intatto, inalterabile.

C'è quell'atmosfera tesa di aspettativa che si addensa sempre negli istanti di preludio di ogni spettacolo: quando i giocatori di calcio entrano in campo o i protagonisti della corrida sfilano nell'arena prima di dar inizio alla sanguinaria tenzone, quando le luci si spengono in platea e il sipario già trema e si muove per avviare la cerimonia teatrale o, come stavolta, ma è la stessa sensazione, gli interlocutori della disputa letteraria vanno a disporsi ai loro posti, chi a capotavola, chi ai lati secondo le diverse mansioni o secondo i tempi previsti per i loro interventi. Siamo un po' come in un tribunale, la liturgia sembra la stessa: si dovrà in tre giornate fare una sorta di processo a Dostoevskij per indagare i termini di una sua presenza « nella coscienza di oggi ».

Serpeggia la voce che i sovietici siano preoccupati che questo raduno internazionale possa prestarsi a mettere in discussione e forse sotto accusa la loro politica culturale, e corre naturalmente il nome di Solgenitsyn. Per questo le parole di saluto del padrone di casa Vittore Branca, scandite con fermezza, sembrano dense di allusioni, tra le pieghe: rassicuranti per i sovietici, ma anche garanzia di un dialogo libero e schietto per tutti.

Poi tocca a Nikolaj Fedorenko, capo della delegazione russa, diplomatico di gran fama, giovanile, elegante e pieno di fascino, tocca a lui stabilire la prima dimensione di Dosto-

evskij: « Per noi — dice — il genio del popolo russo è Tolstoj; Dostoevskij è un notevole scrittore, un grande “paesano” (così si esprime la traduzione ufficiale che rimbomba nella cuffia: vorrà dire, penso, “un grande rappresentante del nostro paese”)». La gerarchia è così stabilita senza equivoci. E Konstantin Simonov più tardi dirà di rincalzo portando la sua testimonianza di scrittore: « Il mio primo amore, il primo modello per la mia attività di scrittore è stato Tolstoj; Dostoevskij è venuto più tardi ed è entrato in un modo diverso. Noi in URSS abbiamo già commemorato Dostoevskij nei mesi scorsi; c'erano due modi per farlo: parlarne liberamente, criticamente o mettersi in ginocchio e farne l'apologia. Ebbene, noi non ci siamo messi in ginocchio. Per fortuna ». Forse questo non è il modo migliore per allontanare l'ombra di Solgenitsyn che ci avrebbe portato una ben diversa testimonianza, ma è certamente un modo molto schietto e nientaffatto ambiguo almeno sul piano delle posizioni ufficiali.

Ma appena Viktor Sklovskij comincia la sua relazione su « D. e la cultura europea » le posizioni ufficiali saltano. Sklovskij, grande studioso dostoevskiano e notevole scrittore, piccolo, con un sorriso ironico un po' fermo, ha una sorprendente voce tonante che incute rispetto per la sua autorità. L'elogio di Dostoevskij è pieno e incisivo, il suo discorso è venato di ironia, pieno di citazioni dal « D. inedito », perfino scopertamente e pungentemente polemico: « L'inquisitore è sempre meschino, e perciò deve essere invisibile anche a se stesso »; « L'uomo intero è solo nel futuro, non si esaurisce tutto nel presente » e, citando ancora, in difesa del socialismo: « Se fossi un socialista non mi suiciderei ». Poi condensando in una battuta il messaggio dostoevskiano: « Insegnai loro come costruire una croce ». Ecco.

Guardavo Sklovskij, la sua vitalità aggressiva e quelle improvvise ricadute di tenerezza, e mi pareva di scorgervi molti caratteri degli intellettuali descritti da Dostoevskij: Stephan Trofimovic, Karmazynov; e m'è venuto da pensare che quel suo modo di far la critica in prima persona, intingendo le parole, i messaggi dell'altro nella propria intelligente umanità sarebbe piaciuto particolarmente a Cardarelli.

Intanto Simonov s'era astratto, aveva cominciato a scrivere fittamente la sua relazione del giorno dopo (« Rileggendo D. ») e continuava a sfogliare il « Diario di uno scrittore ». Buttavo involontariamente l'occhio ai suoi fogli: ha una scrittura che non lascia alcun margine alla pagina bianca in alto e in basso, e uno brevissimo ai lati; non avevo mai visto riempire così interamente una pagina di scrittura. Che direbbe un grafologo?

Esra Pound, di faccia, non sai se ascolti, è completamente assorto, non guarda assolutamente chi parla, sembra non muovere nemmeno gli occhi, lo fisso per scorgere il battito delle palpebre, mi dà un crescente senso di apprensione: sarà davvero vivo? A chi gli si china all'orecchio per sussurrargli qualcosa non dà il minimo segno di intendere. Solo dopo oltre un'ora di quella immobilità più che statuarica abbassa la gamba che teneva accavallata e la sostituisce con l'altra: tiro un sospiro, è vivo.

Adesso in sala, in prima fila, s'è seduto Vittorio Cini: lui invece è tutta mobilità, tutta attenzione

e intendimento. Ha accanto Tanja Tolstoj, la nipote di Leone Tolstoj. Dostoevskij e Tolstoj, contemporanei, non si incontrarono mai; non vollero, in fondo, mai incontrarsi...

Sono attratto da questi tre grandi vecchi che abbraccio con un solo sguardo, Ezra Pound, Sklovskij, Vittorio Cini: pezzi di vita, già romanzo, già storia.

« Dostoevskij nella letteratura italiana »

E intanto Eurialo De Michelis già s'era messo con grande acume a ricercare le orme di Dostoevskij nella letteratura italiana. Le scorge e le rileva un po' dovunque a cominciar dal D'Annunzio, ma anche in Oriani (*Vortice*); lo sdoppiamento pirandelliano del lontano *Il fu Mattia Pascal* è già dostoevskiano, e chi potrebbe negare l'influenza del russo in *Colombi e Sparvieri* della Deledda? Forse anche Borgese se ne ricordò nel suo *Rubè* e Tozzi fece esplicitamente riferimento, parlando di sé, « a Verga e a Dostoevskij ». Scoperti sono i « riecheggiamenti » di Fracchia; e Pietro Pancrazi occupandosi di Bruno Cicognani, specialmente della *Velia*, parla « come di uno Zola che aspiri a Dostoevskij ». L'Alvaro dell'*Uomo del labirinto* ci riporta dritti all'*Eterno marito* e i « toni inquisitoriali » dell'*Uomo è forte* richiamano il grande modello. Anche secondo Borgese, fin nel primo Moravia « c'è una presenza dostoevskiana »: la rivoltella scarica degli *Indifferenti* era già stata nelle mani dell'*Idiota*.

Le propensioni di Landolfi sono dichiarate, e Piovene nelle *Stelle fredde* ha fatto di una strana reincarnazione del Dostoevskij addirittura un personaggio del romanzo.

Quello che per Virginia Woolf era fastidioso e irritante in Dostoevskij — quel suo « prendersi sempre sul serio » — è invece una caratteristica che lo imparenta strettamente a molti dei nostri scrittori naturalmente impegnati: si pensi ai siciliani.

Al quadro esauriente efficacemente documentato dal De Michelis è parso a Giovanni Getto che mancasse soltanto il nome del De Marchi, e così ne è sorto un dialogo (vi ha partecipato anche Vittore Branca) dove è emerso che in una lettera ancora inedita lo stesso De Marchi parla di influenza dostoevskiana.

L'Italia, insomma, dimostrò fin da principio una istintiva attenzione, anche se malintesa talvolta, per Dostoevskij: *I Fratelli Karamazov* furono stampati nel 1899 sul « Resto del Carlino » come romanzo d'appendice.

Si sa che Dostoevskij è stato quasi sempre attratto e stimolato per i propri romanzi dalle vicende reali, dagli avvenimenti e dai personaggi della cronaca nera e giudiziaria; gli intrecci bene annodati, anzi addirittura gli intrighi hanno sempre costituito il traliccio base dei suoi racconti. Ciò non gli ha impedito di giungere all'arte somma, vale a dire di compiere una radicale trasfigurazione di una materia apparentemente greve e sorda. Questa complessa e spesso inconsapevole attività di trasfigurazione, questo raggiungimento di nuove « strutture letterarie » è stato motivo di varie relazioni e di vivaci dibattiti.

Janina Kulczycka-Saloni dell'Università di Varsavia ci ha intrattenuto su *D., problèmes nouveaux-formes nouvelles*; Maria Bianca Luporini sul *Rapporto tra « poema » e « intitolazione » in D.*; Nina Kaucisvili (dell'Università di Bergamo) su *Poema e nomi propri nell'opera di D.* e Riccardo Picchio sulle *Simmetrie prosodiche in D.*

A muover vivacemente le acque di questa materia fatta di ipotesi sottili e anche di sorprendenti conclusioni si è messo Sklovskij avventandosi contro le « strutture » che raggelano e nascondono la poesia. Ha cominciato col raccontare che alla fine della rivoluzione Lenin pensò di erigere monumenti a Dostoevskij e a Bakunin, e quando i bozzetti furono pronti chiamò Lunatciarskij e gli chiese quale dei due preferiva. « Nessuno dei due », rispose Lunatciarskij. Erano due monumenti cubisti che tradivano sia Dostoevskij che Bakunin. Sklovskij si accalora, tuona: « Il fumo che nasconde il fuoco è inutile! Anzi, è pericoloso ». E dilatandosi a parlare della creazione letteraria: « Non ci sono “ finali ” nella letteratura. Noi russi non abbiamo romanzi finiti. Nessuno dei romanzi di Dostoevskij è un romanzo finito, continua sempre in un altro... ». Sklovskij aveva preparato a lungo questo suo intervento: l'avevo seguito durante le relazioni prendere appunti e poi ritagliarli in tante sottili striscioline di carta, e disporle secondo un certo ordine in un mazzetto. L'ultimo appunto, a proposito del continuo rinvio di una conclusione, citando da un famoso dialogo dei *Demoni*: « Credi in Dio? ». « Ancora non credo, ma crederò ».

All'indomani non c'erano in aula né Ezra Pound né Sklovskij. S'è poi conosciuto un singolare episodio che fa parte integrante del « congresso » e potrebbe aver dato vita a una pagina dostoeskiana.

Mentre Pound era ancora a letto, una sessantina di studenti del Minnesota s'è raccolta sotto casa sua — Pound è ospite di un pittoresco appartamento in una calle stretta, animata dei mobili riflessi di acque e di luci mutevoli — e si sono messi a cantare cori regionali. Non solo Pound li ha subito uditi e li ha riconosciuti come i lontani canti popolari della sua terra, ma pare si sia anche commosso e abbia manifestato il desiderio di vedere e salutare quei giovani che si erano ricordati di lui, il « proscritto ». Allora s'è frettolosamente fatto la barba, ha finito di vestirsi e s'è affacciato alla finestra. C'è stato l'applauso, ci saranno stati, immagino, altri canti. In quel mentre è arrivato Sklovskij che veniva a conoscerlo e a salutarlo (nella sala del congresso non si erano incontrati). Il raccontatore che mi riferisce l'episodio e che naturalmente era presente, definisce « storico » l'incontro: i due grandi vecchi si sono abbracciati numerose volte all'uso russo e per la piena dell'effusione hanno traballato e poi sono caduti sul letto di Pound ancora sfatto. Era l'abbraccio di due poeti, di due rappresentanti di un'epoca ormai sicuramente declinante e anche, se si vuole, un po' simboleggiante, di due paesi già ben disposti all'abbraccio. Fedorenko, ospite abituale, brillante e festeggiato di casa Cini, guardava quell'abbraccio con un sorriso indulgente e benevolo, il sorriso senza dubbio di un'altra epoca. « Sono due grandi poeti — mormorava Fedorenko nel suo inglese perfetto e perfettamente diplomatico — due poeti che si incontrano in questa Venezia, ooh!, ooh!, in questa città di sogno che fa tutto dimenticare, oh, fa perdere quasi la memoria... ».

La disperazione come «artificio letterario»

Eridano Bazzarelli prega di voler considerare la sua relazione come una «ipotesi di lavoro». Teme forse che possa essere irritante, e difatti in qualche tratto lo sarà.

«L'ambiguità (da tutti riconosciuta) dei personaggi dostoevskiani deriva necessariamente dalla loro natura artistica, cioè *secondaria* e *virtuale* rispetto alla loro primaria o primitiva «natura storica». Per cui sarà sempre «relativamente facile trovare argomenti validi per i sostenitori dell'assenza di speranza, del pessimismo» come per i «sostenitori della tesi opposta» (vedi Berdjaev, Zander, Suarez), «nonché per coloro che escludono le opposte posizioni e insistono invece sull'equilibrio e l'*apertura* di Dostoevskij alle varie possibilità». È quest'ultima la tesi di Šuckov nel suo discorso pronunciato al «giubileo dostoevskiano di Mosca». (Qui a Venezia Boris Šuckov ha tenuto una più tranquilla relazione su: *D. e il secolo d'Oro*). Bazzarelli propende decisamente per un prevalere del destino negativo, «della distruzione della speranza» visti comunque come un «artificio letterario» (o *coerenza poetica*) che avrebbe «lo scopo di rendere verosimile» e dunque «credibile nei confronti del lettore la situazione di "trappola"». «Trappola» preparata sapientemente da D. sia attraverso una «estrema iperbolizzazione dei personaggi e delle vicende», sia sottraendosi «nel modo più assoluto alla necessità di dare una risposta al problema del male e del bene» lasciando così il lettore «nella più angosciosa ambiguità». «A me — prosegue Bazzarelli — interessa la tragedia come macchina letteraria di un certo tipo e con certe leggi» ... «mi interessa la costruzione geometrica della disperazione» proprio in quanto D. «crea artificialmente tutte le condizioni possibili per rendere privo di scampo il pozzo» nel quale i suoi personaggi sono destinati a precipitare. Il «gioco» della «malvagità e della volontà di compiere — *deliberatamente* — il male» genera un insieme «di giochi sadici e masochistici». Non c'è mai per questi personaggi vera possibilità di riscatto o di capovolgimento (la *metanoia*), poiché «non esiste la dialettica dell'anima». Le rare «tensioni positive» non sono che «rare macchie di luce». Nella maggior parte dei grandi personaggi (Stavroghin, Ivan, Svidrigajlov, Piotr Verchovenskij, Smerdjakov...) esisterebbe solo un «trionfo del male totale» e una tensione «solo negativa». In D. l'«assenza di speranza (il male senza rimedio) si attua come struttura letteraria, come gioco sadiano». E ciò «ricorda per certi aspetti l'opera del Marchese De Sade».

È stato alla fine di questa tornata che Sklovskij ha esclamato un po' sdegnosamente: «Ma Dostoevskij non è De Sade!».

L'impresa (anche se intelligente) di voler mantenere e spiegare Dostoevskij nell'ambito dell'«artificio letterario», della «trappola» sadiana se ha più volte sfiorato i precipizi della improbabilità, ha comunque posto le precedenti analisi formali su un piano diverso, cioè della struttura dei «temi» e non solo delle strutture formali e ha introdotto, pur volendolo eludere, il discorso di fondo, quello delle persuasioni (anche letterarie) di Dostoevskij.

La « psicologia sotterranea »

C'è un profondo legame — sostiene Ettore Lo Gatto — messo finora scarsamente in evidenza, tra tre « momenti » della narrativa di Dostoevskij: *Il Sosia* (1846), le *Memorie del sottosuolo* (1864) e il più tardivo (1877) *Sogno di un uomo ridicolo*. Comprendono quasi tutta la traiettoria dell'attività dello scrittore: prima del *Sosia* (non apprezzato quando apparve) c'è solo *Povera Gente* (che, al contrario, gli aveva dato « com'è noto, fama clamorosa »); e dopo *L'uomo ridicolo* ci sarà solo il capolavoro conclusivo, *I Fratelli Karamazov*.

In Goljadkin (il sosia) compare il tema angoscioso dello *sdoppiamento* che porterà il protagonista in manicomio e che costituirà una delle *dominanti* del dialogo solitario che molti dei personaggi dostoevskiani cominceranno a inaugurare con se stessi. Che cos'è in sostanza almeno la prima parte del *Sottosuolo* — chiave riconosciuta di interpretazione di tutta l'opera dello scrittore — se non un allucinante e crudele e spietato *discorso con se stesso*, come se davvero noi fossimo in due e talvolta in più di due? *L'uomo ridicolo* (lo « straniero ») deciso al suicidio, « si addormenta e sogna... e si vede trasportato in un pianeta misterioso... forse il paradiso... in cui le creature vivono semplicemente e saggiamente ». Questa irreale visione di pace e di bontà provoca nel protagonista un desiderio di corrompere quel mondo ideale, la tentazione di trasformare un paradiso in inferno: « così egli insegna agli abitanti del paradiso la tristezza, la vergogna, il delitto e *soprattutto la scienza* ». E quando *l'uomo ridicolo* tenta di rimediare e ricondurre la gente alla originaria felicità essi « si contentano di sghignazzare » e lo prendono per un « folle mistico ».

Il *sosia*, *l'uomo del sottosuolo* e *l'uomo ridicolo* sono o no Dostoevskij, e in che misura, e con che grado di identificazione? « Tra il 1861 e il '66 si trovano in vari *Taccuini* — fa osservare Lo Gatto — dei riferimenti autobiografici», tra i quali il seguente: « *Goljadkin va da Petrascevskij. Lo trova mentre legge al portinaio e ai suoi il sistema di Fourier* ». Dostoevskij, dopo *Sosia*, aderì al movimento del « Circolo Petrascevskij » che aveva accolto il socialismo umanitario di Fourier, ma non c'è dubbio che negli anni delle *Memorie del sottosuolo*, dopo il carcere e l'esilio, aveva giudicato il socialismo « un'utopia irrealizzabile » e il male che poteva fare « più *ridicolo* che tremendo », e non c'è dubbio che « queste (le *Memorie*) nacquero contro l'idea del socialismo difesa da Cernyscevskij (nel suo romanzo *Che fare?*) ». Dunque avrebbe ragione Troyat (confortato dalla citazione di Baudelaire: « in ogni uomo vi sono due postulanti simultanee, uno verso Dio, l'altro verso Satana ») di identificare nei tre protagonisti (*sosia*, *uomo del sottosuolo*, *uomo ridicolo*) tre posizioni (o tre sdoppiamenti, che è lo stesso) di Dostoevskij? Lo Gatto è perplesso e chiama in aiuto gli stessi *Taccuini* dello scrittore: « Mi chiamano psicologo, non è esatto, io sono soltanto realista nel senso più alto, cioè rappresento tutte le profondità dell'animo umano ». E da una lettera a Strachov: « Quel che la maggior parte degli uomini chiama fantastico ed eccezionale è per me la realtà più profonda. Non è al romanzo che io tengo, ma alla idea che vi è esposta ».

Dostoevskij però si afferma e si nega continuamente, inneggia a una certa posizione tanto da darci per un momento la persuasione che sia davvero la sua e più avanti la contesta con argomenti e calore altrettanto forti, sia pure in personaggi diversi e diversamente emblematici. Lo scrittore « mette lo *sdoppiamento* alla base di tutte le vicende umane ». Per un intero racconto (*Il sottosuolo*) fa esclusivamente della « psicologia sotterranea » e in un racconto successivo, *L'Eterno marito*, Velčaninov, esasperato dalla assiduità buffonesca del suo imitatore, esclama: « Basta con la psicologia sotterranea ! ». Sembra che Dostoevskij si sia stancato di se stesso. E acutamente Lo Gatto sottolinea quel tanto di parentela essenziale che lega Nietzsche all'autore del *Sottosuolo*: « In una lettera all'amico Overbeck, Nietzsche racconta di avere per caso trovato in una libreria *Le memorie del sottosuolo* e che aveva sentito la voce del sangue allo stesso modo che l'aveva sentita quando a ventun anni aveva scoperto Schopenhauer e a trentacinque Stendhal ».

L'Uomo ridicolo dà pienezza quasi di limite al procedimento artistico, proprio di Dostoevskij, del *sogno*: sono poche le opere in cui non vi sia un accenno più o meno diretto all'efficacia del sogno per la comprensione dell'animo di questo o quel personaggio, sia di una o altra situazione. « L'utopia più fantastica, il sogno più inverosimile (è una citazione capitale che Lo Gatto fa da Močulskij, *D., l'uomo et l'aure*, 1947, in russo; 1963, in francese) mettono capo all'immagine di Cristo e all'inno dell'ultima resurrezione. Il sogno dell'Uomo ridicolo è la soluzione della filosofia religiosa così complessa di Dostoevskij... Egli non credeva alla beatitudine celeste delle anime senza corpo, ma all'instaurazione del Regno di Dio sulla terra ».

Quando *Le memorie del sottosuolo* furono presentate come d'obbligo alla censura e poi pubblicate nella rivista « L'Epoca » con vari tagli, Dostoevskij sfogandosi in una lettera al fratello scrive: « I passaggi in cui io mi burlavo di tutto e a volte *bestemmiavo* per il loggione, questi porci di censori li hanno lasciati passare, e quelli in cui io concludevo da tutto ciò alla necessità della fede e del Cristo, li hanno soppressi ».

« Il Palazzo di Cristallo » e « L'Età dell'oro »

Il *Palazzo di Cristallo* (il *Chrystal Palace* di Sir John Paxton che ospitò a Londra nel 1851 la *Prima Esposizione Universale*) visto da Dostoevskij solo una diecina d'anni dopo, fu descritto con indignazione nel libello *Riflessioni d'inverno su impressioni d'estate* come un trionfo dell'inferno capitalistico del Secondo Impero. Ma ben presto, nel *Sottosuolo*, « questa immagine subisce una profonda trasformazione: il "palazzo di cristallo" perde il suo sostrato capitalistico per diventare il modello dell'utopia socialista ». È l'impostazione che Jacques Catteau dà al suo rapporto lucido e avvincente. « Dostoevskij sarà sempre ossessionato dal richiamo dell'*Utopia*, acclamata o vilipesa, non importa. È un aspetto della *polifonia* dostoevskiana: la voce dei senza-Dio non tralascia di proporre le proprie soluzioni per l'attuazione

di un mondo migliore e lo scrittore, pur contrattaccando in quanto cristiano, non manca di tendere l'orecchio ai sempre nuovi progetti, sia perché è artista, sia perché lo spirito di contraddizione finisce sempre per esaltarlo...». Dostoevskij è senza dubbio attratto dalle diverse sembianze del « palazzo di cristallo », ma la sua conclusione è sempre la stessa: « è l'immagine della trasparenza razionalistica, del determinismo onnipotente che imprigiona l'uomo. Meglio la libertà nella follia che la schiavitù nella ragione! ». Dostoevskij si batte pugnacemente contro questo « sogno ateo » spinto dal « presentimento angoscioso dell'avvenire espresso in questa formula sibillina » di biblica risonanza: « Allora si edificerà il palazzo di cristallo. Allora, in una parola, apparirà l'Oiseau-Kagan ». Dostoevskij usa solo tre volte in tutta la sua opera la parola *Kagan* con un significato preciso di *Principe, Sovrano, Khan*. Dunque l'Oiseau-Kagan è il Capo-supremo, lo Spirito-dominatore, il Grande Inquisitore. E i due modi sociali di attuare il proprio dominio sono: « L'utopie monarchisée » e « L'Age d'or ». Nonostante le cicliche disfatte l'uomo del sottosuolo si ostina a dar sempre nuovo corpo all'utopia, si ostina a creare « questo paradiso terrestre », costi quel che costi, e in fretta poiché il tempo stringe, e ricominciando proprio là dove l'ultima utopia è fallita; e se la libertà, « par une aberration involontaire... se trouve aliénée, et bien, fabriquons l'aliénation de la liberté et divisons le troupeau humain en deux parties inégales, la minorité intelligente des maîtres gouvernant la majorité des esclaves. L'homme ne cherche qu'une chose, repète le Grand Inquisiteur, se délivrer de sa liberté ». Ecco le nuove utopie: « elles s'avancent impudiquement brutales et esclavagistes, décidées à organiser le bonheur général. Vision profétique des cancers totalitaires! ».

È in questa « visione profetica dei cancri terrestri » — ormai variamente attuati — che le parole di George Steiner (*D. e il « pastoralismo radicale »*) e di Jürgen Moltmann (*D. e la « teologia della speranza »*) hanno acquistato un accento angoscioso e anche di estrema, strenua speranza.

Per Steiner l'Aljoscia ribelle del seguito dei *Karamazov* che non spera più nell'ordine costituito, è il simbolo dell'esperienza attuata dalla nuova gioventù che rifiuta il capitalismo, il benessere offerto dalla tecnologia, la speranza proclamata senza ormai più fede dalla borghesia, moderne incarnazioni delle utopistiche « età dell'oro ».

Per Moltmann, Dostoevskij « si comprende pienamente solo in tempi di contraddizione. Ora viviamo proprio un momento dostoevskiano perché molti, intimamente delusi da contestazioni di breve respiro e da riforme puramente tecnocratiche, si trovano di fronte a interrogativi ultimi che possono avere risposte soltanto in soluzioni religiose. E Dostoevskij più che uno psicologo penetrante è religioso nel senso più ampio della parola ». Per questo oltre che il profeta dell'uomo prigioniero e della *resurrezione dei morti*, deve essere considerato la guida, il vero portabandiera (al modo dei *Dodici* di Blok) del « messianismo russo ».

E a questo punto, citando parole di Lunatciarskij considerato impropriamente da Moltmann « ministro staliniano dell'educazione », dice: « Se Dostoevskij dovesse resuscitare avrebbe sufficienti motivi a disposizione per convincerci della assoluta necessità della nostra azione eroica, e della santità della croce che ci portiamo sulle spalle... La Russia è a capo di questo imponente movimento e dietro di lei, beneducendola per questa sua impresa, stanno le figure dei suoi grandi profeti, e tra queste, forse la più bella e affascinante, quella di Fedor Dostoevskij ». Ora, si chiede Moltmann, il messianismo dostoevskiano del popolo russo è stato attuato con la rivoluzione realizzata nell'URSS? Certo no. Dostoevskij aspetta ancora la « rivoluzione dell'uomo », la sua « resurrezione » dalla sua « casa di morti », aspetta l'umanizzazione e la compassione senza limite per gli infelici. Dostoevskij, anzi, nell'URSS è un « ricordo pericoloso » e le sue opere per lunghi anni non hanno più avuto libera circolazione tra il popolo.

Non c'è voluto altro per accendere la protesta della delegazione sovietica. Si è cominciato con una giusta precisazione che ha messo in posizione di iniziale svantaggio Moltmann: Lunatciarskij stalinista e ministro dell'educazione? Quando mai! Quando Lunatciarskij uscì dalla scena politica Stalin non s'era ancora insediato al sommo della gerarchia sovietica. Moltmann, come vedete, signori del congresso, non è informato. E in quanto alle opere di Dostoevskij mai sono state bandite, mai, gli studi dostoevskiani sono anzi proseguiti instancabilmente e sono pervenuti a risultati cospicui, e l'opera omnia (uno dei principali curatori è proprio Sklovskij) varie volte annunciata ha dovuto purtroppo essere rinviata anche per certe difficoltà nella disponibilità della carta poiché da noi, in URSS, un'opera di questa mole e di questa importanza si stampa a centinaia di migliaia di copie, ma possiamo dirvi, signori del congresso, che il primo volume già c'è, è pronto, anzi è qui, ve lo possiamo mostrare. E il volume difatti esce da una borsa come il piccione dal cappello del prestigiatore e comincia a circolare tra noi, a passare di mano in mano. È una bella, solida edizione nello stile delle edizioni ufficiali.

Moltmann, serenamente, riconosce il proprio errore di informazione su Lunatciarskij, e ringrazia, ma in quanto al resto mantiene integra la propria opinione. Nel migliore dei casi si può parlare con Ernst Blok di « malinconia dell'esaudimento ».

Il « Cristo russo »

Nella « Esposizione Dostoevskij » organizzata quest'anno a Mosca per il « giubileo » si può osservare tra i tanti cimeli una Bibbia consunta per la inesausta consultazione. E si pensa ad altre Bibbie, quella di Claudel lasciata nello stesso stato o a quella di Dietrich Bonhoeffer assassinato dai nazisti dopo aver trascorso anni e anni in quei campi di prigionia e di sterminio di cui ci ha parlato Moltmann che li ha dolorosamente vissuti. La Bibbia dostoevskiana, questo segno di fedeltà e di contraddizione, simboleggia il tema finale e decisivo dei discorsi veneziani. Stiamo per giungere proprio al cuore dell'uomo, alla sua fede.

Concordemente gli ultimi relatori (Jean Leclercq: « L'Idiota alla luce della tradizione cristiana »; Evel Gasparini: « Il cosiddetto cristianesimo di D. »; Carlo Bo: « Il Cristo

russo di D. »; Luigi Pareyson: « La dimensione della libertà in D. »; Pierre Pascal: « La foi de D. en l'homme ») si sono richiamati alla famosa lettera del 1854 alla signora Fonvizina, che costituisce l'atto di fede più sconvolgente pronunciato da Dostoevskij, messo poi in bocca, tale e quale, a Šatov nei *Demoni* venticinque anni dopo. Ecco il testo della lettera: « ... Ho sentito da molti che voi siete molto religiosa, Natalia Dmitrievna. Non perché siete religiosa ma perché io stesso l'ho vissuto e provato, vi dirò che in simili minuti, come l'erba disseccata si è assetati di fede e la si trova appunto perché nella sventura la verità si fa più chiara. Io vi dirò di me che sono un figlio del secolo, un figlio della miscredenza e del dubbio e che (lo so bene) lo resterò fino alla tomba. Quante terribili sofferenze mi è costata e mi costa ora questa sete di fede, la quale è tanto più forte nell'anima mia, quanto più sono gli argomenti contrari. E tuttavia Dio mi manda talvolta dei minuti, nei quali io sono del tutto sereno; in questi minuti io amo e trovo di essere amato dagli altri, e in questi minuti io ho creato in me stesso il simbolo della fede, nel quale tutto mi è chiaro e sacro. Questo simbolo è molto semplice; eccolo: credere che non c'è nulla di più bello, di più profondo, di più simpatico, di più ragionevole, di più virile e perfetto di Cristo, e non solo c'è, ma con geloso amore mi dico che non può non esserci. E non basta: se mi si dimostrasse che Cristo è fuori della verità ed effettivamente risultasse che la verità è fuori di Cristo, io preferirei restare con Cristo che non la verità ».

Intorno a questa testimonianza si è intrecciato un dialogo intenso in cui gli interlocutori pur monologando hanno dato l'impressione di ascoltarsi e di risponderci.

PIERRE PASCAL: Dostoevskij non è mai stato un pensatore sistematico. Ha confessato: « Non sono mai stato molto forte in filosofia ». Ha solo alcune idee radicate e ricorrenti che costituiscono nel loro insieme il suo pensiero profondo. N. I. Pruckor (insigne studioso sovietico, in un recente scritto del 1971) definisce questo insieme di idee « la persuasione-sentimento base, l'idea-delle-idee ». Questa persuasione-sentimento si può esprimere così: gli uomini hanno in sé per natura un immenso potenziale di bontà; purtroppo essi non si curano di conoscere questo potenziale; se lo lasciassero liberamente manifestarsi tutta la vita sarebbe un'altra cosa, sarebbe il paradiso-terrestre.

JEAN LECLERCQ: Non c'è stato al mondo che un uomo veramente buono: il Cristo.

CARLO BO: Questa di Dostoevskij è l'immagine più pura del Cristo che ci abbia mai dato uno scrittore. È un Cristo unicamente dipendente dalla lettura del Vangelo, inteso non tanto come testo sacro... ma come espressione di una umanità sollevata da ogni peso carnale e graziata, svincolata da tutto ciò che rientra nel regno della corruzione e del male. Non si è chiesto prima se Dio esistesse, ma ha messo al centro delle sue discussioni un fatto indiscutibile: Cristo è il bene assoluto e nello stesso tempo impossibile, e nel fare questo lo ha violentemente sradicato dal territorio della divinità.

EVEL GASPERINI: In una lettera a Maikov del 1867 Dostoevskij dice che il Redentore è « una figura umana così sublime che non può essere compresa senza venerazione », ma nulla più: non una parola sulla sua divinità. Dostoevskij nella sua maturità non ha mai creduto alla divinità di Gesù Cristo e non ne ha mai affermato la natura trascendente. Nessuno dei cristiani d'Europa oserebbe trovare « simpatica » e « ragionevole » la seconda persona della SS. Trinità e tanto meno di attribuirle la « virilità » come è detto nella lettera alla Fonvizina.

PIERRE PASCAL: Dio-Uomo o Uomo-Dio? È una delle *persuasioni* ricorrenti di Dostoevskij. Nel dialogo tra Kirillov e Stavroghin dei *Demoni* Kirillov afferma: « Bisogna che essi (gli uomini) sappiano di essere buoni, e tutti diverranno buoni, tutti, fino all'ultimo... Però colui che ci ha insegnato questo è stato crocifisso. Ma tornerà, e il suo nome sarà Uomo-Dio ». Stavroghin chiede: « Dio-Uomo? ». « No, Uomo-Dio. Qui sta la differenza », ribatte Kirillov.

CARLO BO: Dostoevskij sembra fare del male il dato decisivo: è proprio questo male organizzato, questa società del male così bene illustrata dalla figura del Grande Inquisitore a scacciare Cristo dal nostro mondo.

PIERRE PASCAL: Però non sono sicuro che si possa trovare in Dostoevskij l'affermazione che il male è « primordiale » nell'uomo. Nell'ultimo *Taccuino* di appunti, quello del 1880-81 Dostoevskij annota: « Noi però non siamo sempre peccatori: al contrario, ci capita anche di essere santi. E come potremmo vivere se fosse diversamente? ». Ricordiamo le parole finali di Alioscia nei *Fratelli Karamazov*: « Amici miei, miei cari amici, non temete la vita. Urrà! Come è bella la vita quando si compie il bene e si è onesti! ».

JEAN LECLERCQ: Cito Dostoevskij: « È facile a un russo diventare ateo, più facile che a qualunque altro abitante della Terra. E i russi non si contentano di diventare atei, ma trasformano l'ateismo in fede, in credenza, ne fanno una nuova religione e non s'accorgono di adorare anziché Dio lo *zero* ».

CARLO BO: L'uomo senza Dio ha bisogno di una immagine sostitutiva. Esaltando la figura di Cristo al di là della condizione umana, Dostoevskij ha escluso in qualche modo Cristo dal nostro mondo. Però il nostro mondo non vivrebbe senza questa immagine centrale e rivoluzionaria di Cristo. È il dramma dell'ateo che scorge nel buio assoluto una sola luce, esattamente la luce che viene da questa immagine ideale contro cui ha combattuto per tutta la sua esistenza nella speranza di distruggerlo, di metterlo in crisi, di screditarlo. È stato Dostoevskij a tagliare le radici della certezza dell'ateo ed è grazie a lui che il mondo è di nuovo diventato suscettibile dell'idea di Dio.

JACQUES CATTEAU: In Dostoevskij si fiancheggiano sempre e talvolta si mescolano l'ispirazione pagana del mito dell'eterno ritorno e quella cristiana dell'Apocalisse e della Resurrezione. L'una contamina l'altra e la cerniera che le unisce sembra essere sempre l'ideale del Cristo, Dio per gli uni, uomo sublime per gli altri, ma esempio di amore schietto e umano per tutti. Dostoevskij non può mai spogliarsi del tutto, e ne soffrirà molto alla fine della sua esistenza, di questa ambiguità. L'ateo e il fedele, in sorprendente conciliazione, si rincorrono su questa Terra: gli uni parlano di «età dell'oro», gli altri di «chiesa universale», ma sempre con la straordinaria conclusione del Cristo, simbolo d'amore, sia divino, sia umano; e in ogni caso certezza autentica per lo scrittore e per i suoi personaggi, credenti o non credenti: «suprema rappresentazione dell'uomo», «ideale dell'eterna umanità».

EVEL GASPERINI: Citando da Berdjaev: «Il popolo russo crede in un Cristo russo; Cristo è un Dio del popolo, con tratti fisionomici russi».

CARLO BO: Il Dio di Dostoevskij si confonde con l'immagine del Cristo che penetra tutte le famiglie della terra, soprattutto quelle degli umiliati, degli offesi, delle vittime. È il Cristo che viene per rendere giustizia a chi ne ha patito la mancanza, il suo Cristo, rappresenta un Dio più alto, nel senso che raccoglie nel suo sguardo ogni uomo e non soltanto un uomo. C'è un Dio della comunione senza religione, il Dio di tutti, di noi e degli altri, e da questo punto di vista il Cristo dostoevskiano respira ancora, forse oggi molto più di prima.

Alla fine di questo «congresso» variato, animato mi rimane appassionata ed emblematica una immagine: quella del piccolo, sorridente Sklovskij che con voce tonante e il dito teso esclama quasi tra sé, un po' farneticante: «Ma perché avete paura di Cristo? Non abbiamo paura di Cristo!».

Un'immagine, e una omissione. Tra tante analisi acute, tra la selva delle citazioni rare o inedite nessuno ha ricordato la ragione profonda dell'avversione di Dostoevskij per Belinskij che pure lo aveva rivelato clamorosamente dopo Povera Gente. Nel 1871, oltre vent'anni dopo la morte di Belinskij (avvenuta nel '48), Dostoevskij scrive a Strachov: «Io ho lanciato tante invettive contro Belinskij... ma voi non lo conosceste, io invece lo conobbi e vidi, e posso giudicare. Quest'uomo (Belinskij) insultò Cristo nel modo più volgare...». E questo insulto a Cristo tanti anni dopo gli bruciava come una ferita che sanguina ancora: non poteva dimenticarlo. Prima di Sklovskij aveva mille volte esclamato: «Perché avete paura di Cristo».



1 - Henry Moore: *Bozzetto per una Figura su una scala* (1956)



2 - Henry Moore: *Figura giacente* (1951)

L'ULTIMO ALEIXANDRE:
« POESIE DELLA CONSUMAZIONE »

di

Francesco Tentori Montalto

Non è raro che un poeta trovi invecchiando l'accento più persuasivo; e ne esca il suo libro migliore, quello della vendemmia della vita e dell'opera. È, ci sembra, quanto è accaduto a Vicente Aleixandre in questi versi « della consumazione », dove arde visibilmente l'amore, anzi passione dell'esistenza e della bellezza fugace, sentimento che ha animato e dominato dal primo apparire la sua poesia. Arde, semmai, con più forza, in un disperato voler durare ora che il freddo è più tagliente e l'ombra s'affretta e ha la meglio sulla luce. Sicché la visione della bellezza e della giovinezza, se suscita sempre nostalgia, qui suscita dolore. E se balena la gioia, è una gioia che confina, che è tutt'una con la disperazione, tale è l'abisso che s'apre tra lo sguardo e le sospirate presenze. Sguardo del vecchio: diviso tra quell'estasi quasi dolorosa e l'ossessione della morte vicina e della vecchiaia, nel cui volto spira con impietosa, goyesca attenzione i segni del decadere, della degradazione, del disordine. Sentimenti, come si vede, autenticamente drammatici, esistenziali.

Tale il tema svolto con amaro accanimento, e quasi con furia, pressoché per tutto il libro. Ma non si creda che questo faccia irruzione a un tratto nell'opera del poeta; né, soprattutto, che segni in essa un taglio, una frattura. Perché l'Aleixandre surrealista e romantico di *La distruzione o amore* e di *Ombra del paradiso* lo si ritrova, in *Poesie della consumazione*, come

il giovane s'intravede dietro il vecchio; e le immagini, i simboli della sua perpetua allegoria tramandano fin qui i magici paesaggi che ci furono cari: quei clamori, uccelli, lune, nubi (i baudelairiani *merveilleux nuages*) e palmeti, dune, arene da miraggio. Questo, soprattutto, nella quarta sezione del libro, dove riappare l'antica, ispirata lingua alexandrina; ma con che nuova leggerezza! diciamo pure modernità d'accento, che richiama alla mente certo Montale: anche per l'inedita sentenziosità da epigrafe, per un suono di commiato che tocca profondamente; e gli esempî corrono per tutto il libro. (L'accento a Montale può essere completato dicendo che la poesia di Alexandre va qui verso un'essenzialità, e quasi severità, che non le era consueta; trova un diverso, solenne scandire e un sillabare che, seppure memori di Machado, possono, al lettore italiano, rammentare in qualche misura appunto Montale, e con lui Luzi e Ungaretti).

In *Poesie della consumazione* il poeta, anche a chi lo ha familiare, sembra giungere nuovo. È come se arrivasse adesso alla sua verità; come se si affacciasse ora alla soglia vera della vita: dopo tanti viaggi, tante immersioni! E scopre da quella soglia un universo frantumato, minerale, corrosivo; è posto innanzi a specchi tormentosi, a labirinti d'immagini, a enigmi del cuore: segni da interpretare, con l'angoscia che sia tardi. E il discorrere poetico, insieme concitato e attonito, si popola di equazioni di morte e vita, luce e tenebra, sapere e conoscere; mentre i fenomeni della natura — crepuscoli, notti, silenzi, attimi sospesi nell'attesa o nel presagio — accompagnano e commentano coi loro simboli il meditare, che somiglia talora a un sofferente vaneggiare. Il pensiero si dibatte allora in tragici dualismi, in contraddizioni non di rado apparenti, di realtà sentite essenzialmente identiche: tra memoria e vita, tra reale e vita pensata, immaginata, sognata, quasi nominalistica illusione; mentre il costante contraddirsi o alternarsi dei tempi verbali esprime la mutevolezza della visione, riflette il bagliore incomprensibile dell'esistenza in occhi moribondi.

Ci sono, nel libro, versi o solo cadenze, a cui ci s'incanta come per un'eco, una rispondenza di musiche già udite. Sono i momenti in cui la poesia di Alexandre fa sue, senza perdere in originalità, la melodia di Juan Ramón Jiménez, le accese domande di Salinas; e mostra come possa esservi in spagnolo un'altra elegia dopo quella, indimenticabile, juanramoniana. Il semplice segreto di tali richiami è che questa di Alexandre è nella grande tradizione spagnola della poesia illuminata, che da San Juan de la Cruz vive del contrasto fra tenebre (qui le tenebre del destino, e più del vivere mortificato, umiliato, e del niente che lo incalza) e luce, come chi stesse in una caverna (la vita) la cui notte fosse rotta da uno sfolgorare repentino, da luci troppo avare di sé (l'amore o la sua memoria) e subito spente,

cui l'anima anela con uno strazio che riecheggia fin nel nostro cuore. Fedeltà ultima della poesia di Aleixandre alle radici dell'essenza lirica spagnola!

Vogliamo che sia lo stesso poeta a chiudere il nostro breve discorso; e trascriviamo, da una lettera inviataci, le sue parole di commento a un verso dell'ultima poesia del libro, che ci sembra aprano uno spiraglio sul più intimo dell'immaginare lirico e sul formarsi della frase poetica: « *Non fu ed è. Fu tuttavia e ora tace.* Nel calice della memoria, al termine della vita, si sente il brillare della vita, il calore che brucia ormai come neve. Nelle dita che sostengono il calice si sente che quel calore, quello splendore che arde, ma come la neve (perché egli sta per morire), fu e *non fu*, perché fu una realtà effimera; ma lo si sente ancora, perciò si dice che *fu*; e *tace* perché fu appena reale, non esiste, fu come un sogno. Di qui le contraddizioni: è perché lo si ricorda, e *non fu* perché fu un sogno; ma *fu* perché era la vita stessa ed ebbe realtà; e *tace* perché ormai non esiste ».

DE «POEMAS DE LA CONSUMACIÓN»

di

Vicente Aleixandre

LOS AÑOS

Son los años su peso o son su historia?
Lo que más cuesta es irse
despacio, aún con amor, sonriendo. Y dicen: « Joven;
ah, cuán joven estás... » ¿Estar, no ser? La lengua es justa.
Pasan esas figuras sorprendentes. Porque el ojo —que está aún vivo— mira
y copia el oro del cabello, la carne rosa, el blanco del súbito marfil. La risa
es clara

para todos, y también para él, que vive y óyela.
Pero los años echan
algo como una turbia claridad redonda,
y él marcha en el fanal odiado. Y no es visible
o apenas lo es, porque desconocido pasa, y sigue envuelto.
No es posible romper el vidrio o el aire
redondos, ese cono perpetuo que algo alberga:
aún un ser que se mueve y pasa, ya invisible.
Mientras los otros, libres, cruzan, ciegan.

Porque cegar es emitir su vida en rayos frescos.
Pero quien pasa a solas, protegido
por su edad, cruza sin ser sentido. El aire, inmóvil.

DA «POESIE DELLA CONSUMAZIONE»

versione di Francesco Tentori Montalto

GLI ANNI

Gli anni: la loro storia o il loro peso?

Quel che più costa è andarsene

*lenti, ancora amorosi, sorridendo. Dicono: « Giovane ;
come sei giovane... ». Essere, o apparire? L'inflessione tradisce il senso vero.*

*Passano le figure che sorprendono. Ché l'occhio, ancora vivo, guarda
e copia l'oro dei capelli, la carne di rosa, il bianco dell'improvviso avorio. Il riso è chiaro
per tutti, anche per lui che vive e l'ode.*

Ma gli anni gettano

*come un'opaca luce circolare,
ed egli va nel cerchio odiato. Non visibile
o quasi, perché passa ignorato in quell'alone.*

*Rompere non è dato il vetro, l'aria
intorno a lui, cono perpetuo che qualcosa ospita:
invisibile, un essere che ancora ha moto, passa.*

Mentre gli altri, liberi, trascorrono accecando.

Perché accecare è emanare la vita in raggi freschi.

*Ma chi passa da solo, protetto
dall'età, non è udito. Immota l'aria.*

Él oye y siente, porque el muro extraño
roba a él la luz pero aire es sólo
para la luz que llega, y pasa el filo.
Pasada el alma, en pie, cruza aún quien vive.

LOS VIEJOS Y LOS JÓVENES

Unos, jóvenes, pasan. Ahí pasan, sucesivos,
ajenos a la tarde gloriosa que los unge.
Como esos viejos
más lentos van uncidos
a ese rayo final del sol poniente.
Éstos sí son conscientes de la tibieza de la tarde fina.
Delgado el sol les toca y ellos toman
su templanza: es un bien — ¡quedan tan pocos!—,
y pasan despaciosos por esa senda clara.

Es el verdor primero de la estación temprana.
Un río juvenil, más bien niñez de un manantial cercano,
y el verdor incipiente: robles tiernos,
bosque hacia el puerto en ascensión ligera.
Ligerísima. Mas no van ya los viejos a su ritmo.
Y allí los jóvenes que se adelantan pasan
sin ver, y siguen, sin mirarlos.
Los ancianos los miran. Son estables,
éstos, los que al extremo de la vida,
en el borde del fin, quedan suspensos,
sin caer, cual por siempre.
Mientras las juveniles sombras pasan, ellos sí, consumibles, inestables,
urgidos de la sed que un soplo sacia.

*Egli ode e sente, perché il muro strano
gli ruba luce ma non è che aria
per la luce che giunge e lo oltrepassa.
Ritto, trafitta l'anima, passa ancora chi vive.*

I VECCHI E I GIOVANI

*Passano alcuni, giovani. Passano, si succedono,
stranieri alla sera gloriosa che li nimba.
Al pari di quei vecchi
più lenti, vanno al giogo
del raggio estremo del sole al tramonto.
Quelli sì, son coscienti della mitezza della sera fine.
Lieve il sole li tocca ed essi prendono
il suo tepore: è un bene — ce n'è pochi —
e vanno lenti pel sentiero chiaro.*

*È la verdeggiata prima della presta stagione.
Un fiume giovanile, anzi infanzia d'una fonte vicina,
ed il verde che inizia: freschi roveri,
bosco che al porto va in leggera ascesa.
Leggera. Ma non seguono più i vecchi quel ritmo.
E vanno i giovani che li oltrepassano,
senza vedere, vanno e non li guardano.
Ma li guardano i vecchi. Son durevoli
codesti, che all'estremo della vita,
sull'orlo della fine, stan sospesi,
senza cadere, come se per sempre.
Mentre le ombre giovanili passano, instabili, soggette a logorarsi,
arse da sete che un alito sazia.*

HORAS SESGAS

Durante algunos años fui diferente,
o fui el mismo. Evoqué principados, viles ejecutorias
o victoria sin par. Tristeza siempre.
Amé a quienes no quise. Y desamé a quien tuve.
Muralla fuera el mar, quizá puente ligero.
No sé si me conocí o si aprendí a ignorarme.
Si respeté a los peces, plata viva en las horas,
o intenté domeñar a la luz. Aquí palabras muertas.
Me levanté con enardecimiento, callé con sombra, y tarde.
Ávidamente ardí. Canté ceniza.
Y si metí en el agua un rostro no me reconocí. Narciso es triste.
Referí circunstancia. Imprequé a las esferas
y serví la materia de su música vana
con ademán intenso, sin saber si existía.
Entre las multitudes quise beber su sombra
como quien bebe el agua de un desierto engañoso.
Palmeras... Sí, yo canto... Pero nadie escuchaba.
Las dunas, las arenas palpitaban sin sueño.
Falaz escucho a veces una sombra corriendo
por un cuerpo creído. O escupo a solas. « Quémate. »
Pero yo no me quemo. Dormir, dormir... ¡Ah! « Acábate. »

UNAS POCAS PALABRAS

Unas pocas palabras
en tu oído diría. Poca es la fe de un hombre incierto.
Vivir mucho es oscuro, y de pronto saber no es conocerse.
Pero aún así diría. Pues mis ojos repiten lo que copian:
tu belleza, tu nombre, el son del río, el bosque, el alma a solas.

ORE OBLIQUE

*Durante qualche anno fui diverso,
o il medesimo. Evocai stati eccelsi, vili azioni,
vittorie senza uguale. Triste sempre.
Amai quanti non volli. E disamai chi avevo.
Era muraglia il mare, forse ponte leggero.
Non so se mi conobbi o se appresi a ignorarmi.
Se rispettavi i pesci, vivo argento dell'ore,
o volli soggiogare la luce. Morte sillabe adesso.
Mi levai con ardore; tacqui con ombra, tardi.
Avidamente arsi. Cantai cenere.
E se nell'acqua immersi un volto, triste Narciso, non mi riconobbi.
Riferii circostanze. Imprecai alle alte sfere
e servii la materia di lor musica vana
con espressione intensa, ignorando se esista.
Nel mezzo delle folle ne volli bere l'ombra
come chi beve l'acqua d'un deserto ingannevole.
Palmeti... Canto, sì. Ma non c'era chi udisse.
Le dune là, le arene palpitavano insonni.
Fallace ascolto a volte un'ombra che trascorre
sopra un corpo creduto. Sputo da solo: « Ardi ».
Ma non ardo. Dormire, sì, dormire... Ah! « Finisci ».*

SOLO POCHE PAROLE

*Solo poche parole
direi al tuo orecchio. Poca la fede d'un incerto.
Vivere molto è oscuro: sapere a un tratto non è più conoscersi.
Ma parlerei ugualmente. Ripetono i miei occhi quel che copiano:
la tua grazia, il tuo nome, il rumore del fiume, il bosco, l'anima solitaria.*

Todo lo vio y lo tienen. Eso dicen los ojos.
A quien los ve responden. Pero nunca preguntan.
Porque si sucesivamente van tomando
de la luz el color, del oro el ceno
y de todo el sabor el poso lúcido,
no desconocen besos, ni rumores, ni aromas;
han visto árboles grandes, murmullos silenciosos,
hogueras apagadas, ascuas, venas, ceniza,
y el mar, el mar al fondo, con sus lentas espinas,
restos de cuerpos bellos, que las playas devuelven.

Unas pocas palabras, mientras alguien callase;
las del viento en las hojas, mientras beso tus labios.
Unas claras palabras, mientras duermo en tu seno.
Suenan el agua en la piedra. Mientras, quieto, estoy muerto.

FELICIDAD, NO ENGAÑAS

Felicidad, no engañas.
Una palabra fue o sería, y dulce
quedó en el labio. Algo
como un sabor
a miel, quizás
aún más a sal
marina. A agua de mar, o a verde fresco
de la campiña. Quizás a gris robusto
del granito o poder, que allí tentaste.

La gravedad del mundo, está ostensible
ante tus ojos. No, no busques
por tu labio el color rubio del beso
que es miel, con su amargor que puede

*Tutto che ha visto, hanno. Questo dicono gli occhi.
A chi guarda rispondono. Ma essi non domandano.
Perché se van prendendo dalla luce
il colore, dall'oro la melma
e dal sapore il suo fondo lucente,
non ignorano i baci, i rumori, gli aromi;
han visto alberi grandi, mormorii silenziosi,
cenere, falò spenti, braci, fonti
e il mare là, remoto, con le sue lente spine,
resti di corpi belli che le spiagge riportano.*

*Solo poche parole, mentre qualcuno tace;
come vento tra foglie, mentre bacio il tuo labbro.
Poché parole limpide, mentre ti dormo in seno.
Suona l'acqua sul sasso. Mentre sto quieto, morto.*

NON INGANNI, FELICITÀ

*Non inganni, felicità.
Una parola fu o sarebbe, e dolce
restò sul labbro. Come
un sapore di miele,
forse meglio di sale
marino. D'acqua di mare, di fresco
verde della campagna. Forse di forte grigio
del granito o potere, là toccato.*

*La gravità del mondo s'offre ai tuoi
occhi. No, non cercare
col labbro il biondo colore del bacio
ch'è miele, con l'amaro suo che può*

sobrevivir. Vivir o no vivir no es ignorar
una verdad. El labio sólo sabe
a su final sabor: memoria,
olvido.

LÍMITES Y ESPEJO

I

No insistas. La juventud no engaña. Brilla a solas.
En un pecho desnudo muere el día.
No son palabras las que a mí me engañan.
Sino el silencio puro que aquí nace.
En tus bordes. La silenciosa línea te limita.
Pero no te reduce. Oh tu verdad latiendo aquí en espacios.

II

Sólo un cuerpo desnudo enseña bordes.
Quien se limita existe. Tú en la tierra.
Cuán diferente tierra se descoge
y se agrupa y reluce y, suma, enciéndose,
carne o resina, o cuerpo, alto, latiendo,
llameando. Oh, si vivir es consumirse, ¡muere!

III

Pero quien muere nace, y aquí aún existes.
¿La misma? No es un espejo un rostro aunque repita
su gesto. Quizá su voz. En el espejo hiélase una imagen
de un sonido. ¡Cómo en el vidrio el labio dejó huellas!
El vaho tan sólo de lo que tú amaras.

*durare. Vivere o no non vuol dire ignorare
la verità. Non ha altro gusto il labbro
che quello estremo di memoria,
oblio.*

LIMITI E SPECCHIO

I

*Non ti ostinare. Gioventù non inganna. Brilla sola.
Il giorno muore sopra un petto nudo.
Non son parole quelle che m'ingannano.
Solo il silenzio puro che qui nasce.
Al tuo confine. Silenziosa ti limita la linea.
Senza però ridurti. Verità tua che qui palpita in spazi.*

II

*Solo se nudo un corpo mostra margini.
Chi si limita è. Tu sulla terra.
Che differente terra si dispiega,
si stringe, brilla, e suprema s'accende,
carne o resina, corpo che alto palpita,
fiammeggia. Oh se vivere è consumarsi, muori!*

III

*Ma tu esisti, mentre chi muore nasce.
La stessa? Non è uno specchio un volto anche se copia
gesto, voce. Nello specchio si fa gelo l'immagine
d'un suono. Che orme lascia il labbro sopra il vetro!
L'alito solo di quello che amavi.*

EL POETA SE ACUERDA DE SU VIDA

Perdonadme: he dormido.
Y dormir no es vivir. Paz a los hombres.
Vivir no es suspirar o presentir palabras que aún nos vivan.
¿Vivir en ellas? Las palabras mueren.
Bellas son al sonar, mas nunca duran.
Así esta noche clara. Ayer cuando la aurora,
o cuando el día cumplido estira el rayo
final, y da en tu rostro acaso.
Con un pincel de luz cierra tus ojos.
Duerme.
La noche es larga, pero ya ha pasado.

CUEVA DE NOCHE

Míralo. Aquí besándote, lo digo. Míralo.
En esta cueva oscura, mira, mira
mi beso, mi oscuridad final que cubre en noche
definitiva
tu luminosa aurora
que en negro
rompe, y como sol dentro de mí me anuncia
otra verdad. Que tú, profunda, ignoras.
Desde tu ser mi claridad me llega toda
de ti, mi aurora funeral que en noche se abre.
Tú, mi nocturnidad que, luz, me ciegas.

IL POETA RICORDA LA SUA VITA

*Perdonate: ho dormito.
Non ho vissuto dunque. Pace agli uomini.
Non vive chi sospira o chi presente parole di vita.
Vivere in esse? Le parole muoiono.
Sono belle sonando, ma non durano.
Così la notte chiara. Ieri quando l'aurora
o quando il giorno con il raggio estremo
tocca forse il tuo volto.
Con un pennello di luce ti chiude
gli occhi.
Dormi. La notte è lunga, ma è passata.*

GROTTA DI NOTTE

*Guardalo. Mentre ti bacio ti ripeto: guardalo.
In questa grotta oscura guarda, guarda
il mio bacio, il mio buio finale in cui si avvolge,
notte definitiva,
la tua aurora di luce
che nel nero
dà e come sole entro di me mi annuncia
un'altra verità. Che tu, profonda, ignori.
La chiarezza mi giunge tutta da
te, funerea aurora che in notte si apre.
Tu, tenebrosità che, luce, accechi.*

EL LÍMITE

Basta. No es insistir mirar el brillo largo
de tus ojos. Allí, hasta el fin del mundo.
Miré y obtuve. Contemplé, y pasaba.
La dignidad del hombre está en su muerte.
Pero los brillos temporales ponen
color, verdad. La luz pensada, engaña.
Basta. En el caudal de luz —tus ojos— puse
mi fe. Por ellos vi, viviera.
Hoy que piso mi fin, beso estos bordes.
Tú, mi limitación, mi sueño. ¡Seas!

EL OLVIDO

No es tu final como una copa vana
que hay que apurar. Arroja el casco, y muere.

Por eso lentamente levantas en tu mano
un brillo o su mención, y arden tus dedos,
como una nieve súbita.

Está y no estuvo, pero estuvo y calla.
El frío quema y en tus ojos nace
su memoria. Recordar es obsceno:
peor: es triste. Olvidar es morir.

Con dignidad murió. Su sombra cruza.

IL LIMITE

*Basta. Non è insistere guardare il lungo
sfolgorio dei tuoi occhi, finché il mondo finisca.
Guardai ed ebbi. Contemplai, passava.
La dignità dell'uomo è nella morte.
Ma il brillio temporale ha verità,
colore. La luce pensata inganna.
Basta. Il torrente di luce dei tuoi occhi
mi fu fede. Per essi vidi, vissi.
Giunto al fine, oggi bacio questi termini.
Il mio limite tu, il mio sogno. Sii!*

L'OBLIO

*La tua fine non è una coppa vana
che si debba vuotare. Muori, gettala.*

*Per questo lentamente tu alzi nella mano
un brillio o il suo ricordo, e ardono le tue dita
come neve improvvisa.*

*Non fu ed è. Fu tuttavia e ora tace.
Il freddo brucia e nei tuoi occhi nasce
la sua memoria. Ricordare è osceno;
peggio, è triste. Obliare è morire.*

Morì con dignità. Chi passa è l'ombra.

Per cortese concessione dell'editore Rizzoli, presso il quale apparirà prossimamente, presentato e tradotto da Francesco Tentori Montalto, *Poesie della consumazione* di Vicente Aleixandre.

PASOLINI PERDUTO

di

Ferdinando Camon

C'è una parte della vasta produzione letteraria di Pasolini che non viene più ristampata, perché forse egli stesso la considera appartenente alla preistoria del proprio *apprentissage* e come tale la rifiuta e la rimuove da sé credendo e obbedendo più ai giudizi e ai consigli di Ferretti che non a quelli di Asor Rosa. Dice Ferretti: « In generale, noi siamo d'accordo con chi preferisce, fin da questi anni ⁽¹⁾, le poesie in lingua di Pasolini alle sue poesie in dialetto friulano. E non soltanto perché la "lingua" appare come il suo "mezzo [...] più genuino, in quanto egli non possiede alcun dialetto in proprio", tanto che "l'uso del dialetto materno lo mette in certo senso in una condizione di 'traduttore' di se stesso" ⁽²⁾; ma soprattutto perché nelle poesie friulane Pasolini fa sempre fatica a rompere del tutto il dorato, incantato, splendido bozzolo del suo friulano [...] e tende anzi a eludere in esso gli insorgenti dissidi ⁽³⁾. Non è un caso, infatti, che la maturazione del mondo poetico pasoliniano nelle poesie in lingua coincida con l'abbandono della simbologia friulana e con la rottura del mito friulano-materno, di cui il dialetto è l'espressione più intima e struggente; come non è un caso che appunto fuori da questa stessa simbologia e da questo stesso dialetto si compia la sua svolta innovatrice. Per tutte queste ragioni concentreremo la nostra analisi sull'*Usignolo della Chiesa Cattolica* e sui componimenti in lingua immediatamente successivi, con costante riferimento alla parte sostanziale della contemporanea produzione poetica dialettale » ⁽⁴⁾. Dice Asor Rosa: « Pasolini arriva ad essere poeta (nei componimenti

⁽¹⁾ Cioè, dal contesto, gli anni della *Meglio gioventù* e dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*.

⁽²⁾ Così A. BOCELLI, in « Il Mondo », 11 ottobre 1955 e 24 settembre 1957. [Nota di Ferretti]. In verità, la formula di Pasolini traduttore di sé stesso sembra a noi alquanto approssimata, per le ragioni che poi diremo.

⁽³⁾ Quel rifiuto di rompere il guscio del proprio rifugio e di affrontare gli insorgenti dissidi non contrasta, in realtà, col programma di Pasolini (che non ha mai incluso un'autoanalisi fino alla completa chiarificazione), ma con le aspettative della critica di derivazione ideologica.

⁽⁴⁾ G. C. FERRETTI: *Letteratura e ideologia*, Roma 1964, p. 169.

friulani, nelle *Ceneri di Gramsci*, nel *Glicine*) quando riesce a fare della sua stessa orgogliosa autosufficienza di letterato un motivo di dramma e di disperazione»⁽⁶⁾: come si vede, Ferretti opera un tipo di *ermeneutica* che vorrebbe cavar fuori soluzioni problematiche con occhio disposto a sorvolare sui risultati poetici, Asor Rosa conduce un tipo di *critica* in cui le contraddizioni e i problemi s'intendono superati non quando arrivino a una soluzione logica, ma a un risultato poetico. E questo, per Asor Rosa, accadeva già nei componimenti friulani, e pertanto egli imposta la parte del suo libro che riguarda Pasolini con una preventiva analisi della produzione in dialetto, o per meglio dire di quella parte della produzione dialettale che Pasolini stesso ha antologizzato e definitivamente sistemato sotto il titolo di *La meglio gioventù*⁽⁶⁾. Ma la valutazione di Asor Rosa è posta a conclusione di una ricerca, quella di Ferretti è posta all'inizio, e suona come una preclusione aprioristica: per tal modo, Ferretti si toglie la possibilità di percorrere quella che è una delle tre direzioni fondamentali seguite da Pasolini con la sua produzione letteraria, e cioè la direzione poetica *stricto sensu* (che, come cercheremo ora di dimostrare, si dà solo o precipuamente nelle poesie in dialetto, altrove sulla vocazione poetica sovrapponendosi richiami di altra natura, come poi chiariremo); non solo, ma così operando Ferretti è costretto ad ammettere subito una « rottura del mito friulano-materno » e l'abbandono di tutta una « simbologia » che invece non scompare, ma semplicemente cambia veste e si ripresenta puntualmente fino a costituire una serie di vere e proprie « costanti », puntualmente riscontrabili in numerosi « campioni » di poesie in lingua.

Non ripresentando più da anni un materiale che, se pur variamente giudicato (con poli estremi che vanno dall'aprioristica esclusione alla inclusione tra il pochissimo salvabile), offriva comunque l'occasione a tutta una serie di esami e di analisi socio-linguistiche e critico-estetiche di non ristretto interesse, Pasolini rende ormai difficile, se non impossibile, una ripresa del discorso: quel materiale ebbe una circolazione limitata, è ormai del tutto introvabile, e chi scrive può sperare in un dialogo critico coi pochi che ne possiedono qualche esemplare. Pertanto lo scrivente cercherà sempre di sorreggere il suo discorso con la citazione testuale, anche là dove quest'ultima rischi di non apparire strettamente invocata dall'analisi critica.

La questione « Pasolini e il dialetto » (che è poi la faccia principale dell'altra questione del « Pasolini giovane »), è mal posta, se così formulata e andrebbe corretta in « Pasolini e i dialetti », giusta la « Nota » che l'autore stesso apponeva in fondo alla *Meglio gioventù*⁽⁷⁾ e nella quale enumerava sei dialetti friulani e due dialetti veneti usati nella raccolta. Il friulano di Casarsa è adoperato da solo in tutta l'opera meno una sezione, « Il testament Coran (1947-1952) » nella quale si riscontrano anche: il friulano di Valvasone, il friulano di Cor-

(6) A. ASOR ROSA: *Scrittori e popolo*, Roma 1966, vol. 2°, p. 172.

(6) P. P. PASOLINI: *La meglio gioventù*, Firenze 1954 (d'ora in poi citato *MG*).

(7) *MG*, p. 149.

denons, di Cordovado, di Gleris, di Bannia, il veneto di Pordenone, di Caorle, ancora il friulano di Bannia. In tutto sono otto dialetti diversi, che ancora non esauriscono i mezzi linguistici provati dall'autore nell'opera, se è vero, com'egli confessa, che « se le versioni a piè di pagina sostituiscono un glossario, e con molti svantaggi rispetto a un glossario, fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante, del testo poetico: le ho perciò stese con cura e quasi, idealmente, contemporaneamente al friulano »⁽⁸⁾. Sicché agli otto dialetti va aggiunta la lingua italiana, non più abbassata a strumento di traduzione ma usata per la stesura di testi a loro volta e a loro modo originali.

Pasolini usa molti dialetti (quello romanesco lo imparerà più tardi), ma proprio per questo *non ha un dialetto*: nessuno è suo. Pasolini parla come appartenente a diversi ambienti popolari della zona friulano-veneta, ma in realtà è estraneo a tutti, e tale si sente: il legame che lo rapporta a quel mondo socio-linguistico è di tipo filologico-sentimentale, e di questo legame egli è ben cosciente quando mette in luce la natura critica, razionale, essenzialmente culta della sua operazione: « Era addirittura possibile inventare un intero sistema linguistico, una lingua privata (secondo l'esempio di Mallarmé), trovandola magari fisicamente già pronta, e con quale splendore, nel dialetto (secondo l'esempio, *in nuce*, del Pascoli) »⁽⁹⁾, ove il dialetto non si configura come un dato, ma come un elaborato, un'invenzione appunto.

Questa operazione pecca, per confessione dello stesso Pasolini, per due eccessi, un eccesso di ingenuità (« ma l'autore di *Poesie a Casarsa* scriveva i suoi primi versi friulani a diciannove anni »⁽¹⁰⁾) e un eccesso di squisitezza (« e infatti egli si collegava ai provenzali antichi come fantasma estetico, per una suggestione esercitata dalle *origini*: romanze e cristiane »). Ambedue questi eccessi hanno un'origine comune, derivando dal desiderio di colmare con un'operazione filologica un vuoto dell'essere. Giacché Pasolini è mosso da una nostalgia verso un mondo a lui anteriore, e tenta di recuperarlo impossessandosi di una lingua « non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo regresso da una lingua a un'altra — anteriore e infinitamente più pura — era un regresso lungo i gradi dell'essere »⁽¹¹⁾. Era un duplice ordine di ragioni « private » che portava Pasolini al dialetto, ma di queste ragioni egli non può, se non per eccessivo scrupolo di autodifesa, ricavare una norma generale in realtà insostenibile: « Allora bisognava forse, per portare il Friuli a un livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile, esserne sufficientemente staccati, marginali, non essere troppo friulani, e, per adoperare con libertà e un senso di verginità la sua lingua, non essere troppo parlanti »⁽¹²⁾: in realtà, l'uso del dialetto dall'esterno, da chi ne sia fuori perché ne è uscito

⁽⁸⁾ *MG*, p. 149.

⁽⁹⁾ P. P. PASOLINI: *Passione e ideologia*, Milano 1960, p. 487 (d'ora in poi citato *PeI*).

⁽¹⁰⁾ *PeI*, p. 137.

⁽¹¹⁾ *PeI*, p. 137. (Badi il lettore che l'uso della terza persona è nel testo).

⁽¹²⁾ *PeI*, p. 136.

o perché non vi è entrato, è un'operazione filologica paragonabile alla messa in pratica di un glossario, non restituisce e non conserva un mondo perché non ne ha mai posseduto che la scorza secca. Importante, a tale proposito, il fatto che Pasolini abbia sempre avuto bisogno di un glossario o di una traduzione delle sue opere o parti di opere in dialetto: come la traduzione è un atto non posteriore e secondario rispetto al testo poetico friulano e veneto, così il glossario è un atto non posteriore ma contemporaneo o precedente ai suoi due primi romanzi, tanto che, al limite e, s'intende, paradossalmente, potrebbe dirsi che la compilazione del glossario è il primo atto rispetto al quale la stesura narrativa viene dopo e consegue, come una corretta esercitazione pratica.

Per l'uomo colto, per il parlante italiano, l'uso del dialetto è sempre, ovviamente, una operazione regressiva; così come, per il parlante dialetto, è un'operazione regressiva l'uso di termini scaduti, appartenenti a un deposito già consegnato a un passato non ancora o ancora poco contaminato da mistioni e immissioni della koiné italiana. Nell'un caso come nell'altro, il regresso nasce da un rimpianto e costituisce un modo di recupero. Il punto di partenza è l'impossibilità, o l'incapacità, di essere, di esserci. « Il " regresso ", questa essenziale vocazione del dialettale, non doveva forse compiersi *dentro* il dialetto: da un parlante (il poeta) a un parlante presumibilmente più puro, più felice: assolutamente immediato rispetto allo spirito dell'*inventum*; ma essere causato da ragioni più complesse, sia all'interno che all'esterno: compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il friulano) diventa oggetto di accorata nostalgia, sensuale in origine (in tutta l'estensione e la profondità dell'attributo) ma coincidente poi con la nostalgia di chi viva — e lo sappia — in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica, al desolato, e violento, "*je ne sais plus parler*" rimbauadiano »¹³. L'impossibilità, o l'intollerabilità, dell'esserci, diventa dunque, è immediatamente (anche se Pasolini lo scopre più tardi), l'impossibilità di dire, ma la soluzione di questo problema (il problema, in sostanza, di autofondarsi) Pasolini non poteva in alcun modo trovarla attraverso il recupero di una lingua « non sua ». L'operazione, infatti, sarà più tardi abbandonata, sia in sede operativa che in sede critica. Ma il giovane Pasolini non aveva altra scelta, perché gli era vietata l'unica conoscenza-espressione autentica, quella dall'interno. « Era questo il suo unico modo di conoscenza: se alle origini della sua sensualità c'era un impedimento a una forma di conoscenza diretta dall'interno all'esterno, dal basso all'alto — l'effusione, il calore puro e accecante dell'adolescenza; se uno schermo era caduto tra lui e il mondo verso cui provava una così violenta, infantile curiosità.

« Non potendo impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che reimmergersi in esso: tornare indietro: rifare quel cammino in un punto del quale la sua fase di felicità coincideva con l'incantevole paesaggio casarsese, con una vita

¹³ *PeI*, pp. 136-137.

rustica, resa epica da una carica accorata di nostalgia ⁽¹⁴⁾. Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina ⁽¹⁵⁾ al mondo.

« Queste sono le ragioni delle *Poesie a Casarsa* e poi della produzione successiva con qualche prevedibile involuzione verso più pericolose zone letterarie (per esempio Mallarmé, e gli Spagnoli). Da tutto questo, data l'estrema vicinanza al "centro" linguistico italiano, doveva però nascere quella che forse è la più tipica poetica dialettale contemporanea: il dialetto usato come un genere letterario, "atto a ottenere una poesia diversa"; e nello stesso tempo l'attuazione, in questo dialetto, di certi motivi novecenteschi rimasti un po' latenti in italiano e vivi in altre letterature (la spagnola, specialmente, ma anche l'ultima provenzale) » ⁽¹⁶⁾. Il dialetto viene dunque impiegato come veicolo per la comunicazione di un messaggio ch'esso non può contenere. Viene trasferito in un ambiente culturale nel quale non può adempiere nessuna funzione tranne quella retorico-ornamentale: come l'arnese rustico, contadino, logorato dall'uso, depresso in qualche angolo d'un'abitazione borghese o aristocratica.

Che il dialetto costituisca un formidabile strumento per ottenere un massimo di realismo evitando l'operazione mimetica nel linguaggio diretto, Pasolini lo capirà più tardi, quando avrà da esprimere un mondo non squisito e privato ma obiettivo e pur tuttavia anche allora « l'obiettività » non si rivelerà come « oggettivazione » ma come estraneità dell'autore rispetto al mondo che assume. Per ora, nella *Meglio gioventù*, l'uso dei dialetti della zona friulano-veneta diventa non un mezzo espressivo ma un contenuto, il primo contenuto dell'opera: perché quegli otto dialetti sono altrettante zone della sua anima che Pasolini visita per riconoscerle, attraverso un pellegrinaggio in cui riscopre i luoghi e i tempi nei quali avrebbe voluto essere. Perciò non porterebbe a nessun risultato concreto un'indagine che mirasse a scoprire delle diversità di risultati, o di contenuti, a seconda dei dialetti usati: essi sono le tappe di un unico pellegrinaggio, animato da un'unica fede. Ciò che Pasolini dice nel veneto di Caorle (*El cuor su l'acqua*) (è domenica: egli è solo in una barchetta sul Lemene, tutti fanno festa ed egli solo mezzo nudo sul cuor del Lemene scalda i suoi stracci al sole di velluto; non ha un soldo, è padrone solo dei suoi capelli d'oro sul Lemene pieno di pesci di velluto. Ed è pieno di peccati il suo cuore solo), ripete motivi ricorrenti nelle poesie in friulano casarsese o in altri dialetti, e insomma un po' in tutta l'opera, sicché i dialetti risultano, alla fine, intercambiabili: i motivi, qui, sono quelli della solitudine come piacere e compiacimento, della povertà come autosufficienza, per ossimoro logico, e della coscienza della diversità che diventa immediatamente sensualità. Fuori di questo orizzonte veneto-pagano resta il motivo della morte, che invece costituisce una vera costante nelle poesie casarsesi, strettamente connesso com'è col motivo della vita, non per contrapposizione, si badi bene, ma per una specie di consustanzialità:

⁽¹⁴⁾ Ove nostalgia significa ritorno a un tempo prenatale (per Pasolini, pressoché sempre, materno).

⁽¹⁵⁾ Non dunque immedesimata.

⁽¹⁶⁾ *PeI*, pp. 137-138.

*Sera imbarlumida, tal fossàl
a cres l'aga, na femina plena
a ciamina pal ciamp.*

*Jo te recuardi, Narcis, ti vèvis il colour
de la sera, quand li ciampanis
a sùnin di muart ⁽¹⁷⁾.*

Qui l'elemento portante di tutto il discorso, il motivo originario da cui il poeta trae l'avvio, è una situazione visiva (« na femina plena ») cui si associa, non logicamente ma soggettivamente, un ricordo contrapposto: la « situazione visiva » riempie tutto il quadro, esaurito in tre versi, perché rispetto ad essa il resto non è che riempitivo (« sera imbarlumida ») o preannuncio prefigurativo (« tal fossàl / a cres l'aga »), e infatti il comunicato della prima terzina è quello della *naturalità* della vita (la donna incinta che attraversa il campo « spiega » o decifra « imbarlumida », « cres l'aga » e « ciamp », che dalla sua presenza acquistano infatti nuovo significato, altrimenti latente o ambiguo) a cui la seconda terzina contrappone la *naturalità* della morte. La contrapposizione avviene per uno stacco netto fra i tempi (« cres », « ciamina » da una parte; « vèvis » dall'altra) e fra la contemplazione e ricordo (« na femina plena / a ciamina pal ciamp », « jo te recuardi ») cioè fra il campo visivo e il campo auditivo (« na femina plena / a ciamina », « li ciampanis / a sùnin di muart »). Il fatto auditivo ha lo stesso tempo del fatto visivo, sicché la correlazione vita-morte diventa contemporaneità: « na femina plena / a ciamina » mentre « li ciampanis / a sùnin di muart ». E così, come sulla luce dolce della vita suona l'eco triste della morte, nello stesso modo l'eco triste della morte si stempera nella luce della vita che si ripete, fino a diventare dolcissima. Se qui l'identità vita-morte è l'asse portante di tutta la composizione, e il poeta l'avverte attraverso il suono della campana, altrove questo avvertire è ancor più immediato ed esplicito:

*A bat na ciampana.
I soj muàrt. ⁽¹⁸⁾*

Pasolini rovescia il significato di cui la tradizione letteraria ha caricato i termini che nella sua raccolta ricorrono come delle vere costanti; e lo fa con l'uso della sineciosi e, soprattutto, dell'ossimoro. La « fantassuta » (giovinetta) richiama il « tramont », mentre lo « scur » richiama il « vivi sigùr » ⁽¹⁹⁾. L'« aleluja! » ricorda che « mòur il gardilin » ⁽²⁰⁾; la

⁽¹⁷⁾ « Il fanciullo morto »: « Sera luminosa, nel fosso cresce l'acqua, una donna incinta cammina per il campo. Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto », *MG*, p. 16.

⁽¹⁸⁾ « Batte una campana. Sono morto », *MG*, 45.

⁽¹⁹⁾ *MG*, 25.

⁽²⁰⁾ « Muore il cardellino », *MG*, 28 I.

morte è luce, la vita è scuro ⁽²¹⁾; la vita si china sulla morte fino a vivificarla: « Il timp / al ti tocia il sen cu l'ulif / coma i pras / il soreli » ⁽²²⁾; la vita canta la morte: « gris, ciantàit la me muàrt! / ciantàit a fuàrt par i ciamps / la me muàrt! » ⁽²³⁾; la luce è morte, nella luce si muore: « muàrt tal lun » ⁽²⁴⁾; peccato e purezza sono intercambiabili per un ossimoro logico che varrà ben oltre la *Meglio gioventù*: « In miès de la puora Glisia / al è pens di peciàt il to scur / ma ta la to lus lizera / al rit il distìn di un pur » ⁽²⁵⁾; la primavera non è la vita, di primavera si muore: « Ta na sitàt, Trièst o Udìn, / ju par un viàl di tejs, / di vierta, quan' ch'a mùdin / il colbùr li fuèjs, / i colarài muàrt » ⁽²⁶⁾; il tempo della vita si oscura, il tempo della morte splende: « Il me timp al è tal lun / par sempri vif di un dì / muàrt » ⁽²⁷⁾. E si potrebbe continuare, col risultato di consolidare quella che è già l'impressione di fondo: l'ossimoro e la sineciosi si realizzano soprattutto attraverso l'accoppiamento delle costanti tematiche del libro di Pasolini. E qui va senz'altro confermata ma completata, fino a suonar in parte modificata, l'impressione di Asor Rosa ⁽²⁸⁾: « A legger Pasolini, si direbbe che nessuna lingua più del friulano sia ricca di vocaboli indicanti i bambini e i giovinetti, ciascuno dei quali porta in queste poesie già di per sé così gentili e preziose un sapore ancor più accentuato di grazia e di affettuosità: *fantassut, fantassin* ⁽²⁹⁾, *frut, frutin, fruta, frututa, donzel, fantal, fantata, fi, zwinùt*. E in senso ancor più carezzevole: *bambin* (che Pasolini traduce: "amore"). Ma questo è nulla in confronto alla quantità di vezzeggiativi e di appellativi affettuosi, che Pasolini raccoglie o inventa a coronare di dolcissimo amore i prediletti protagonisti della sua poesia: in questa galleria del narcisismo contadino, incontreremo *cavei d'oro* (p. 109), *dols ciavièj* (p. 72), *music blanci e rosa* (p. 122), *un biel suf biont*, molti *rissot di amòur* (p. 134), *dei vuojs come rosi rovani* (p. 110), *un vis di rosa e mèil* (p. 17), *un ciáf zintil* (p. 24), *dei barghessi fres-cis come na fuèa tal grin* (p. 78) ⁽³⁰⁾. Un mondo di sensualità si dispiega in vibrazioni, in carezze accennate, in atti vergognosi e arditi insieme ». Una simile lettura, pur sottile e pene-

⁽²¹⁾ « Adess / ti sos / un frut di lus. / E jo i soi cà cun to mari / tal scur ». « Adesso, tu sei un fanciullo di luce. E io sono qui, con tua madre, nel buio », *MG*, 28, II.

⁽²²⁾ « Il tempo ti tocca il seno con l'ulivo, come i prati il sole », *MG*, 30.

⁽²³⁾ « Grilli cantate la mia morte! Cantate alto per i campi la mia morte! », *MG*, 30.

⁽²⁴⁾ « Morto nella luce », *MG*, 39.

⁽²⁵⁾ « In mezzo alla povera chiesa è pieno di peccato il tuo buio, ma nella tua luce leggera ride il destino di un puro », *MG*, 30.

⁽²⁶⁾ « In una città, Trieste o Udine, per un viale di tigli, quando di primavera le foglie mutano colore, io cadrò morto », *MG*, 71.

⁽²⁷⁾ « Il mio tempo è nella luce per sempre viva di un giorno morto », *MG*, 85.

⁽²⁸⁾ A. ASOR ROSA: *Scrittori e popolo*, cit., vol. 2^o, pp. 89-90.

⁽²⁹⁾ Ma al femminile sempre, in P., *fantassuta*.

⁽³⁰⁾ Analogamente nel romanzo contadino *Il sogno di una cosa* (Milano 1962): « la faccia di biondo appena un poco rossiccio » (p. 13); « il sorriso capriccioso e splendente » (ibid.); « Milio, bianco e rosso, coi suoi occhi duri come il vetro, azzurri azzurri » (p. 110); « i ricci neri come il carbone » (p. 17); « il colore di fragola delle loro guance [...] la goccia di luce del loro occhio allegro » (p. 194). (Nota di Asor Rosa, *op. cit.*, 2^o, p. 89).

trante, rischia forse, crediamo, di vedere il mondo dei fanciulli pasoliniani, David, Narcis, immerso in una luce di gioiosa vitalità, che non è abbastanza sminuita e oscurata dalla particolare accezione dell'« amore » pasoliniano, che è immediatamente sensualità, e della « sensualità » pasoliniana, che è immediatamente sessualità, forza oscura, naturale e inappagata, come ben vide l'Asor Rosa e come poi confermeremo. Il fatto è che quelle « vibrazioni » e quelle « carezze accennate » si compiono sulla soglia della morte, quasi sempre, e quando non sulla soglia l'hanno già varcata:

IL DI' DA LA ME MUART

*Ta na sitàt, Trièst o Udin,
ju par un viàl de tejs,
di vierta, quan' ch'a mùdin
il coldur li fuèjs,
i colarài muàrt
sot il soreli ch'al art*

biondu e alt

*e i sierarài li sèjs,
lassànlu lusi, il sèil.*

*Sot di un tèj clipid di vert
i colarài tal neri
de la me muàrt ch'a dispièrt
i tèjs e il soreli.*

*I bièj zwinùs
a coraràn ta chè lus
ch'i ài pena pierdùt,
svualànt four da li scuelis
cui ris tal sorneli.*

*Jo i sarài 'ciamò zòvin
cu na blusa clara
e i dols ciaviej ch'a plòvin
tal pòlvar amàr.
Sarài 'ciamò cialt
e un frut curìnt pal sfalt
clìpìt dal viàl
mì pojara na man
tal grin di cristal⁽⁸¹⁾.*

(81) « Il giorno della mia morte »: « In una città, Trieste o Udine, per un viale di tigli, quando di primavera le foglie mutano colore, io cadrò morto sotto il sole che arde, biondo e alto, e chiuderò le ciglia lasciando il cielo al suo splendore.

Il fatto è, ancora, che a legger Pasolini, s'incontra più spesso la parola morte (« muàrt ») che la parola fanciullo. Sono sempre i fanciulli che muoiono: la loro gentilezza, la loro amabilità sta nell'essere per un attimo e nel non essere più. Ma anche la morte rientra nel naturale: essa non turba l'ordine, lo completa, lo conferma, e l'amore, la sensualità, la sessualità, vanno oltre la morte. « Sensualità — scrive ancora Asor Rosa — è termine inadeguato alla natura del sentimento pasoliniano: esso infatti implica un elemento di piacere soddisfatto, e quindi di acquetamento delle passioni, che in questa poesia non esiste. Sensualità è sempre, in Pasolini, direttamente e brutalmente sessualità: è proiezione mai placata di un fascino violento e misterioso, che attrae il poeta verso il peccato come atto di esistenza, manifestazione d'assoluto. Il mondo contadino soccorre a questa sete con la sua vita di relazione ridotta a componenti elementari, ancora pure. Tra la nascita e la morte, fatti di natura, una serie di impulsi anch'essi naturali: un ingenuo desiderio di godimenti, un'assenza (un'insensibilità) di scrupoli morali, una inconsapevole esaltazione delle forze genitali »⁽⁸²⁾: dove i termini che rischiano di conferire al mondo sentimentale pasoliniano un significato che non gli spetta sono « peccato », « scrupoli morali » e « mondo contadino » come oggettivamente, di per sé, dotato di una vita di relazione « ridotta a componenti elementari, ancora pure »; laddove è vero il contrario: il suo mondo Pasolini non lo assume ma lo reinventa e ciò che Asor Rosa chiama « peccato » qui non è che natura, ma questo *qui* non è un mondo oggettivo assunto come tale, e a rifugiarsi in questa natura che include una sua morale Pasolini non è soccorso dal mondo contadino che, invece, ha fortissima la coscienza della colpa. Ecco perché Pasolini antepone lo scrivere al vivere: vivere vuol dire entrare in un mondo di relazioni, scrivere vuol dire inventarlo. Vivere vuol dire accettarne uno, e consegnarsi ad esso; scrivere vuol dire costruirlo, e adattarlo a sé. Che Pasolini pretenda con questa operazione, estetica, di darsi un fondamento, è un'illusione tardo-romantica o decadente, un'illusione del resto da cui tanta letteratura (e specialmente tanta poesia) del primo Novecento sono contagiate. Il vuoto che Pasolini scopre è di ordine esistenziale; come gli accadrà anche in futuro, in lui la consapevolezza critica non è inferiore alle proposte creative, poetiche e narrative. Il canto è la sua vita: « Oh ciant, oh ciant lizèir / tra il còur e il còur dal sèil / se tu i ti tas li sèjs / da la vita a si sièrin »⁽⁸³⁾. Vivere è scrivere, nel senso che scrivere è vivere l'unico mondo che Pasolini possa vivere.

« Sotto un tiglio tiepido di verde, cadrò nel nero della mia morte che disperde i tigli e il verde. I bei giovinetti correranno in quella luce che ho appena perduto, volando fuori dalle scuole, coi ricci sulla fronte.
« Io sarò ancora giovane, con una camicia chiara e coi dolci capelli che piovono sull'amara polvere. Sarò ancora caldo, e un fanciullo correndo per l'asfalto tiepido del viale, mi poserà una mano sul grembo di cristallo », *MG*, 71-72.

⁽⁸²⁾ A. ASOR ROSA: *op. cit.*, 2^o, p. 90.

⁽⁸³⁾ « Oh, canto, oh canto leggero, tra il cuore e il cuore del cielo, se tu taci le ciglia della vita si chiudono », *MG*, 74.

Questo mondo solo apparentemente, ma però tanto vistosamente, popolare-dialettale, è dunque in verità non la scoperta di una realtà oggettiva (nessun mondo contadino è così poco « vero » come quello della *Meglio gioventù*) ma per Pasolini la prima, oscura intuizione di se stesso, delle proprie lacerazioni, e la conseguente trasposizione di sé in un ambiente, linguistico anzitutto, dove l'io possa tollerarsi, specchiarsi, vivere. Perciò la dichiarazione che l'altro mondo, quello della lingua italiana, sia contemporaneo e correlativo al mondo dialettale, non regge, e infatti a un esame anche sommario le discrepanze tra i due mezzi espressivi (e ripeto che il dialetto è il primo contenuto della *Meglio gioventù*) risultano evidenti, come evidente risulta il mezzo nel quale più compiutamente il narcisismo di Pasolini si rispecchia e si appaga. Così, per esempio, « no ciapà pòura » ⁽³⁴⁾ indica un'azione, mentre « non aver paura » indica uno stato; « drenti al sen » ⁽³⁵⁾ è più preciso e indicativo che non « nel petto »; « scampanotea » ⁽³⁶⁾ è più immediato e condensato di « suonano a stormo le campane », e a mio avviso nella storia della nostra poesia costituisce uno dei più felici hapax; un altro è senza dubbio « imbarlumida » ⁽³⁷⁾, che è — fonicamente, semanticamente — diverso da « luminosa » con cui Pasolini lo traduce: la « sera imbarlumida » è una sera che gocciola luce, la « sera luminosa » è una sera aurorale: direi che la traduzione in lingua italiana inventa qui un ossimoro che la dizione dialettale non possedeva; lo stesso hapax ritorna, con leggera modifica, in « la lus a imbarlumis » ⁽³⁸⁾ tradotto con « la luce acceca »; un altro è il « tintinulà dai gris » ⁽³⁹⁾, che racchiude una suggestione fonica perduta nell'italiano « tremolare ».

Ma torniamo alle discrepanze tra dialetto e lingua: il friulano (e veneto anche) « rama » ⁽⁴⁰⁾ indica qualcosa di diverso rispetto a « ramo »: anche il dialetto conosce « ramo », ma in una accezione diversa: la « rama » è dell'arbusto, il « ramo » è dell'albero; il femminile « rama » è più piccolo del maschile « ramo », al contrario di quanto avviene per « àlbara » (veneto, ma non friulano) rispetto ad « albero », e « pioppa » rispetto a « pioppo »; così « cops » ⁽⁴¹⁾ non è « tetti » se non per sineddoche, e « governa li vacis » ⁽⁴²⁾ non è traducibile,

⁽³⁴⁾ *MG*, 27.

⁽³⁵⁾ *MG*, 32.

⁽³⁶⁾ *MG*, 34.

⁽³⁷⁾ *MG*, 16.

⁽³⁸⁾ *MG*, 19.

⁽³⁹⁾ *MG*, 27.

⁽⁴⁰⁾ *MG*, 34.

⁽⁴¹⁾ *MG*, 46.

⁽⁴²⁾ *Ivi*.

difatti Pasolini lo lascia inalterato: « governa le vacche », sapendo che « governare » comprende ben più di « accudire »; « insanganadis »⁽⁴³⁾, riferito a « rujs » (rughe), è più esteso, più antico di « sanguinose »; la « vampa di aria »⁽⁴⁴⁾ è più duratura della « vampata di aria »: il dialetto conosce « vampa » e « vampà », quello è il fuoco e questa una sua lingua; « incìdca »⁽⁴⁵⁾ è tradotto con « ubriaca », ma il dialetto distingue bene le due accezioni, perché l'ubriacatura è propria dell'uomo (e lo umilia; l'« ebrezza » lo esalta) mentre « incìdca » si dice dell'animale, e specificamente della chiocciola stordita dal vino (perché non possa riconoscere i pulcini non suoi e perseguitarli); « sgiarpia »⁽⁴⁶⁾ non è ogni « tela », ma solo quella del ragno; e « dolisiosa »⁽⁴⁷⁾ non è esattamente compreso in « tenera », perché è desiderativo mentre « tenera » è contemplativo: del resto il friulano ha « tinar », che Pasolini mostra di conoscere nella stessa composizione (anche se dimentica poi di tradurlo); « sigà »⁽⁴⁸⁾ è assai specifico, mentre non lo è l'italiano « gridare »: « sigà » è soltanto il « gridare di paura »: « Mari, dismóviti ma / no sigà, silensiu! »; e si consideri quanto più specifico (e poetico) sia « fumata »⁽⁴⁹⁾ rispetto a « nebbia ». Le discrepanze che stiamo elencando — sommariamente, senza l'intenzione di esaurire l'elenco — rivelano nel termine dialettale un eccesso di concretezza rispetto al termine italiano, un di più di precisione e di capacità evocativa. « Mi inglassa »⁽⁵⁰⁾ (veneto « m'ingiazza »: trasferiamo quando ci sembra possibile e necessario il friulano casarsese nel veneto, perché crediamo così di portarlo dentro una zona più vicina alla lingua italiana, e senz'altro più nota al lettore anche per una sua meno breve tradizione letteraria⁽⁵¹⁾); ma ci rendiamo conto che l'operazione si giustifica più che altro per ragioni di comodità, dati i dubbi, di altri prima che nostri, che il veneto si possa addi-

⁽⁴³⁾ *MG*, 52.

⁽⁴⁴⁾ *MG*, 56.

⁽⁴⁵⁾ *Ivi*.

⁽⁴⁶⁾ *MG*, 57.

⁽⁴⁷⁾ *MG*, 61.

⁽⁴⁸⁾ *MG*, 64, 67 e altrove.

⁽⁴⁹⁾ *MG*, 64 e altrove.

⁽⁵⁰⁾ *MG*, 66.

⁽⁵¹⁾ Valga in proposito la testimonianza di un critico friulano: « Tenuto conto che i più antichi testi stampati in friulano risalgono al Cinquecento, si deve concludere pertanto che quanto è stato stampato in friulano nell'arco di quattro secoli è ben poca cosa, e non corrisponde neppure a quanto si pubblica in una grande lingua durante lo spazio di una sola giornata; per questo dobbiamo ammettere serenamente che a proposito della letteratura ladina del Friuli è lecito parlare più di preistoria che di storia » (G. FAGGIN: *La letteratura ladina del Friuli negli ultimi trent'anni*, « La Panarie », IV, 4, dicembre 1971, p. 3).

rittura considerare come una vera e propria lingua a sé ⁽⁵²⁾ « m'inglassa » indica uno stadio ben più avanzato dell'italiano « mi gela »; così « salvadia » ⁽⁵³⁾ è più carico di « scontrosa », e che nella poesia *Suspir di me mari ta na rosa* sia la madre — presenza femminile o esplicitamente annunciata o tacitamente supposta in tanta parte di questa raccolta, come interlocutrice diretta o indiretta o, più spesso, come matrice da cui scaturisce il dolore (angoscia, sesso, inteso e sentito come uno stigma, paura della morte e desiderio di morte, paura dell'amore e desiderio di amore) del giovane Pasolini, che solo regredendo oltre quella scaturigine può ritrovare la propria innocenza e la propria pura espansività — che sia la madre, dicevo, a pronunciare questa parola riferendola al figlio (tra i due il dialogo e il rapporto sentimentale è quanto di più delicato e struggente la nostra letteratura possieda sull'argomento, anche se per rigenerarsi in questo rapporto il figlio si rivela e scopre la propria diversità, sì che una indecifrata [Pasolini non ha mai fatto piena luce in se stesso, e questo problema in particolare non lo ha se non sfiorato: quando finalmente s'è deciso ad affrontarlo, invece di una analisi in profondità che lo portasse a coglierne e svelarne il nucleo ha preferito impiantare una orditura di trame culturali ed estetizzanti dentro le quali il nucleo e l'intero problema sono rimasti più nascosti e invischiati che mai: alludiamo al film *Edipo re*, col quale peraltro siamo già a un Pasolini ben più tardo] una indecifrata ambiguità contamina tutta la relazione tra una madre [una Madre; più tardi fusa con la Madre Celeste, come un mezzo per fondersi col Figlio-Gesù] e un figlio che si dice Matto senza Madre: « lui al ten / un Mat senza Mari tal sen » ⁽⁵⁴⁾), che sia la madre, così amata-amante, a definire « salvadia » la « pas » (Pasolini traduce, attenuando: « scontrosa » la « pace ») del figlio, si spiega ove il termine « salvadia » sia inteso entro l'orizzonte linguistico e sentimentale dei parlanti il dialetto friulano, mentre la traduzione italiana « selvatica » trasporta dentro un altro orizzonte di sensibilità e di possibilità espressive. Potremmo continuare a lungo, con questa

⁽⁵²⁾ Del resto il « friulano » continuiamo a chiamarlo dialetto solo per non creare un problema in più, in questa ricerca già di problemi sovrabbondante, ma ci sembra già autorevolmente posta e riconosciuta la sua dignità di « lingua », sia pur minore. Riportiamo ancora dal FAGGIN (*ivi*, p. 33, n. 1): « È noto che il friulano non è un dialetto italiano, ma rientra nell'area ladina o retoromanza delle lingue neolatine, della quale costituisce la sezione orientale. A questa conclusione scientifica giunsero, indipendentemente l'uno dall'altro, FRIEDLIEB RAUSCH (*Geschichte der Literatur des Rhaeto-Romanischen Volkes mit einem Blick auf Sprache und Character desselben*, Francoforte S.M., 1870, p. 20) e CHRISTIAN SCHNELLER (*Die romanischen Volksmundarten in Südtirol*, vol. 1^o, Gera, 1870, p. 9). Tre anni più tardi il goriziano GRAZIADIO ISAIA ASCOLI dava una magistrale analisi di tutte le parlate ladine, di cui sosteneva l'autonomia di fronte all'italiano (*Saggi ladini*, in « Archivio Glottologico Italiano », I, 1873). L'indipendenza e la potenzialità di lingua del friulano sono ora riconosciute pressoché unanimemente anche dagli studiosi italiani. GIANFRANCO CONTINI, ad esempio, scrive: « ... il friulano partecipa piuttosto allo statuto scientifico d'una lingua minore, che d'un dialetto... » (*Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, 1968, p. 1025).

⁽⁵³⁾ MG, 79.

⁽⁵⁴⁾ MG, 70.

ricerca delle divergenze tra friulano e italiano, ma non è nostra intenzione offrire un elenco esauriente, ma bensì soltanto trovare delle pezze d'appoggio per dimostrare quanto tecnicamente perfetto sia il possesso linguistico acquisito da Pasolini, giovane bolognese trapiantato per pochi anni in un paesetto del Friuli. La conoscenza di quel dialetto (il dialetto materno) coincide con la conoscenza di sé stesso: la prima opera di Pasolini è apparentemente organizzata su un paesaggio (uomini, cose, natura) che circonda l'io, mentre in realtà ha sempre per tema la ricognizione interiore dell'io, di cui il paesaggio non è che una ipostatizzazione. In altri termini: « *La meglio gioventù* » è un libello amoroso, costruito sul modello dei libelli mistici, e la ricognizione che il poeta compie col suo pellegrinaggio si snoda lungo le tappe della conquista del dialetto⁽⁵⁶⁾, attraverso le quali Pasolini pensa di arrivare all'appagamento mistico che è invece irraggiungibile proprio perché l'approdo finale di quella conoscenza non può essere che la scoperta della propria « alterità », e quindi il ripudio di quel mondo anche nella sua componente linguistica. Tutta la struttura del libretto gravita attorno al suo centro ideale, l'appagamento mistico continuamente sul punto di essere raggiunto e continuamente perduto. Quello che appare « gioia » nel libro è l'illusione del raggiungimento; quello che appare « lutto » è la scoperta della lontananza. Proprio la « lontananza » dal mondo sul quale cammina è per Pasolini l'emblema della raccolta: egli si sente come i poeti provenzali esuli e raminghi, e pone in epigrafe alle *Poesie a Casarsa* tre versi di Peire Vidal: « Ab l'alén tir vas me l'aire / Qu'eu sen venir de Proensa: / Tot quant es de lai m'agensa »⁽⁵⁶⁾. Su questa lontananza e sulla nostalgia costituisce il *leit motiv* dell'opera, e la nostalgia è autentica ove si consideri suo contenuto la lingua materna che egli non ricevette e che ora riscopre, sì, ma da filologo. C'è quindi qualcosa che lo rapporta, più che al duecentesco Vidal, agli ottocenteschi *félibres* Frédéric Mistral, e ai suoi sei compagni, Roumanille, F. Gras, A. Mathieu, Roumieux, J. D'Arbaud, Groussilat: « autentico felibre » Pasolini è chiamato da Gianfranco Contini⁽⁵⁷⁾, e l'espressione era già stata oggetto di polemica molti anni prima, quando qualcuno degli studiosi che se-

⁽⁵⁶⁾ Importante, in proposito, la confessione di P. P. PASOLINI (*Tal còur di un frut*, Tricesimo-[Udine] 1953, p. 61) contenuta in questa lunga lettera: « Dal '41 al '51 ho scritto in friulano per dieci anni, ma non molto: un *Romancero* di una settantina di poesie, di cui parte sono già uscite nel lontano (ma anche vicino) 1942, a Bologna col titolo *Poesie a Casarsa*, parte nel, forse più lontano, 1948, in Friuli, per le edizioni dell'Accademia (*Dov'è la mia patria*). La parte centrale (il *Tal còur di un frut*) delle cose [...] ti mando e [...] ho con fatica trascelto tra le edite, le escluse e le inedite [...]. Ma vi ho fatto abbondanti aggiunte: poesie restaurate [...], poesie inedite [...], e infine alcune ultimissime non ancora organizzate, ma che formeranno probabilmente un'appendice romana a quei miei dieci anni friulani come le prime poesie sono state un'introduzione bolognese (lo vedi, è sempre nostalgia: ma nostalgia linguistica, bada bene) ».

⁽⁵⁶⁾ « Con il respiro tiro verso di me l'aria / che io sento venire di Provenza: / tutto quanto è di laggiù mi dà piacere ». La traduzione non è nel testo.

⁽⁵⁷⁾ GIANFRANCO CONTINI: *Dialetto e poesia in Italia*, « L'Approdo », III (1954), 2. Ma il termine critico era già stato accettato da PASOLINI, in *Lettera dal Friuli*, « La fiera letteraria », 29 agosto 1946, dopo che l'aveva usato G. CONTINI, nel « Corriere del Ticino », 24 aprile 1943.

guivano l'attività dell'« Academiuta di lenga furlana » scrisse che « un felibrismo friulano sarebbe un controsenso storico dei più patenti »⁽⁶⁸⁾. Non credo tuttavia che il « controsenso storico » preoccupasse tanto Pasolini. Attorno all'« Academiuta », nata il 18 febbraio 1945 (come ripresa, ma su altre basi, di una « Società Poetica Antizorutiana » vissuta un solo giorno: Pietro Zorutti era stato uno scrittore friulano lirico-satirico facilone e torrenziale, morto nel 1867, imitato fin nel secondo dopoguerra⁽⁶⁹⁾), era fiorita una serie di periodici e fascicoli su cui Pasolini scrisse spesso, sempre ribadendo la passionata intenzione di restaurare una lingua la cui verginità aveva tutti i caratteri dell'astoricità: lo « Stroligùt di cà da l'aga »⁽⁶⁰⁾, « Il stroligùt » subito diventato « Quaderno romanzo ». Su queste riviste fu sostenuto che l'« Academiuta » si doveva rifare alle origini, cercando la sua vera tradizione « là dove la storia sconsolante del Friuli l'ha disseccata »⁽⁶¹⁾ (si noti come la fuga dal presente verso il passato acquisti per il Friuli le stesse ragioni che ha per Pasolini; si noti cioè come il Friuli altro non sia che la proiezione dello stesso Pasolini), (e a tale proposito si facevano i nomi della Provenza, della Catalogna, della Rumenia e delle altre Piccole Patrie di lingua romanza) per portare avanti questa tradizione nei modi « della odierna letteratura francese ed italiana che pare giunta a un punto di estrema consumazione di quelle lingue, mentre [il friulano] può ancora contare su tutta la sua rustica e cristiana purezza »⁽⁶²⁾. Pasolini stesso scriveva: « il nustrì dialet furlan a no'l à nuja di invidà a chel di Udin, di S. Danel, di Sividat »⁽⁶³⁾; proprio perché privo di tradizione scritta, era « pì nouf, pì fres-c, pì fuart »⁽⁶⁴⁾. « La parlata di Casarsa era per loro [Pasolini e i poeti dell'« Academiuta »] preistoria, natura, una lingua naturalmente e virtualmente poetica: “ la lingua della poesia ”; è sempre operante il “ regresso », il tuffo nell'infanzia della società dove ogni autore è “ necessariamente un poeta, perché il linguaggio stesso è poesia ». Queste parole di Shelley sono poste da Pasolini in calce ad un suo articolo pubblicato sullo “ Stroligùt ” »⁽⁶⁵⁾. Ancora Pasolini:

⁽⁶⁸⁾ BINDO CHIURLO, in « La Panarie », 1935, p. 192. Il Chiurlo fu uno dei fondatori della Società Filologica Friulana, intitolata a Graziadio Isaia Ascoli. Tra l'« Academiuta » e la « Società » si sviluppò una polemica accesa e tenace.

⁽⁶⁹⁾ Sul giovanissimo Pasolini, sull'« Academiuta » e su ciascuno dei suoi componenti ha raccolto dati, documenti e testi, recandosi in loco, LAURA BASSO per la sua tesi di laurea (*Pasolini friulano e l'« Academiuta di lenga furlana »*), Univ. Padova, Fac. di Magistero, anno acc. 1970-71.

⁽⁶⁰⁾ L'« astrologo di qua dell'acqua », cioè della destra del Tagliamento.

⁽⁶¹⁾ « Il stroligùt », Casarsa, agosto 1945, p. 11. Cito dall'opera di cui alla n. 59, della quale mi servirò anche più oltre, per questi documenti ormai introvabili.

⁽⁶²⁾ *Ivi*.

⁽⁶³⁾ P. P. PASOLINI: *Dialet, lenga e stil*, in « Stroligùt di cà da l'aga », Casarsa, aprile 1944, p. 7.

⁽⁶⁴⁾ *Ivi*, p. 5.

⁽⁶⁵⁾ LAURA BASSO: *op. cit.*, p. 42.

« [Il friulano] è un fortunato mezzo per fissare [...] una “melodia infinita”, o il momento poetico in cui ci è concessa una evasione estetica in quell’infinito che si estende vicino a noi », proprio lo stesso scopo che « i simbolisti e i musicisti dell’800 hanno tanto ricercato (e anche il nostro Pascoli per quanto disordinatamente) »⁽⁶⁶⁾; il dialetto friulano è « una specie di dialetto greco o cristiano, vicino al momento in cui Adamo ha pronunciato le prime parole »⁽⁶⁷⁾, coincidente insomma col momento di una primigenia innocenza e di una assoluta verginità di storia.

Lo « splendido bozzolo del [dialetto] friulano vergine-prezioso, semplice-squisito »⁽⁶⁸⁾, per usare le parole di Ferretti (che le carica però di un significato ridondante e negativo) è così, su queste trame, sufficientemente ricostruito per permettere un giudizio di valutazione o di accettazione. Per Ferretti, il giudizio è di rifiuto, e mette conto seguirne le motivazioni.

Scrive Ferretti: « La scelta del dialetto friulano [...] rivela subito una serie di contraddizioni. Prima fra tutte, la mitizzazione del friulano come “lingua privata” e “squisita”, quasi una reincarnazione della “libertà stilistica” novecentesca, e al tempo stesso come “lingua materna” amata “torbidamente e candidamente”. Solo più tardi, infatti, in alcuni saggi critici e autocritici, Pasolini individuerà chiaramente nel novecentismo l’estrema espressione della stanca tradizione monolingvistica; e sarà questo uno dei suoi caratteri più distintivi, rispetto a Bassani e Cassola [...]. Il discorso di Pasolini può apparire per un verso in funzione di una “rottura” contro “l’italiano letterario”: il fatto di aver compiuto un “ritorno a una lingua più vicina al mondo”, e di averlo compiuto *dall’esterno*, distaccandosi da una “civiltà giunta a una sua crisi linguistica”, gli fa dire che “conoscere *equivale* a esprimere”. Egli adombra già in tal modo l’equazione civiltà borghese-impotenza conoscitiva ed espressiva, ed accenna all’altra dialetto friulano-conoscenza. Ancor più esplicitamente, in successivi scritti critici e poetici, arriverà a identificare la “libertà stilistica” del novecentismo con la cultura borghese genitrice del fascismo, il gergo romanesco delle borgate con l’espressione embrionale di un mondo nuovo nascente, e la “restaurazione” stilistica dei “neopuristi” con la “restaurazione” clericoborghese dei tempi nostri »⁽⁶⁹⁾. Dove sono i contrasti, le contraddizioni, le antitesi? « In particolare qui: la istanza antiletteraria e il gusto delle “squisitezze” linguistiche; la scelta di un dialetto “verGINE” e l’“attuazione” in esso di “motivi novecenteschi”; lo sforzo di “portare il Friuli a un

⁽⁶⁶⁾ P. P. PASOLINI, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, « Il stroligùt », aprile 1946, p. 15.

⁽⁶⁷⁾ *Ivi*.

⁽⁶⁸⁾ G. C. FERRETTI: *Letteratura e ideologia*, Roma, 1964, p. 169.

⁽⁶⁹⁾ G. C. FERRETTI: *op. cit.*, pp. 164-166. Cfr. anche, nel nostro volume *La moglie del tiranno* (Roma 1969), la conversazione critica con Pasolini.

livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile”, e il “ regresso lungo i gradi dell’essere”, la “ sensuale nostalgia” dell’infanzia, l’amore “ torbido e candido” per la lingua “ materna”; il tentativo di “ conoscere” e “ rappresentare” quel mondo, e l’incapacità di farlo per “ vie razionali”, la necessità di “ impadronirsene [...] reimmergendosi in esso”, nell’“ incantevole” suo paesaggio materno-paesano »⁽⁷⁰⁾.

Scoperta la matrice delle contraddizioni pasoliniane, Ferretti imposta il suo discorso tutto sull’ulteriore sviluppo di quelle contraddizioni, superando in partenza le posizioni di Forti e di Caproni e procedendo poi in dialogo con Asor Rosa. Forti⁽⁷¹⁾ notava uno sviluppo coerente e rettilineo, nel Pasolini friulano, dalle *Poesie a Casarsa* alla *Suite furlana al Testament coran* al *Romancero*: dalla canzonetta alla villotta al sonetto spurio alla canzone epico-lirica: dopo un inizio che al Forti pare docile e immediato, prende infatti a delinarsi il disegno di un canzoniere, « il cui iniziale fantasma lirico sono gli antichi provenzali », e infine si configura « un solingo “ melos ” ricercato in un giuoco di specchi di deciso e ritardato stampo post-simbolista [...] fino a trovare il proprio autentico tono più variato e parlante, in un gusto di “ romanzo ” epico-lirico, che sulla scorta del magistrale esempio dei grandi spagnoli moderni, vince infine lo squisito indugio simbolista, in un carico e figurato “ romancero ” di memoria »⁽⁷²⁾. Più rischiosamente ancora: « Il passaggio di Pasolini dai primi componimenti di una linea melodica “ carica ma semplice ”⁽⁷³⁾ a un vero e proprio “ epos ” di parlanti friulani, è in pari, oltre che col progresso interno della sua storia, con la scoperta di un più generale mito poetico, con una sezione friulana di quella “ umile Italia ” che Pasolini, scrittore sia in lingua che in dialetto, viene in questi anni illuminando »⁽⁷⁴⁾.

Ferretti ricorda poi come Caproni, in alcuni interventi critici⁽⁷⁵⁾, dopo aver reso atto a Pasolini di aver tentato di uscire dal frammentismo lirico per approdare a un discorso poetico chiuso, sottolineasse una sostanziale continuità di *curriculum*. Ferretti è portato invece a far risaltare le fratture e le contraddizioni di quel cammino, ricco di incontri impreveduti e, per l’autore, traumatizzanti. La ricerca del Ferretti diventa subito, fin dall’inizio, storia di quelle fratture e di quelle contraddizioni: con risultati cospicui, tanto più meritevoli se si considera che la sistemazione tentata dal Ferretti precorre tutte le ricerche monografiche

⁽⁷⁰⁾ G. C. FERRETTI: *op. cit.*, p. 166.

⁽⁷¹⁾ M. FORTI: in « Letteratura », settembre-dicembre 1954, p. 167 (ora in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Milano, 1971, 2^a ed., p. 371).

⁽⁷²⁾ M. FORTI: *Le proposte ecc.*, cit., p. 370.

⁽⁷³⁾ Le parole sono di G. CONTINI: *Dialetto e poesia in Italia*, « L’Approdo », III, 1954, n. 2.

⁽⁷⁴⁾ M. FORTI: *ivi*, pp. 370-371.

⁽⁷⁵⁾ G. CAPRONI: in « Paragone - Letteratura », febbraio 1955, pp. 83-84; « Il Punto », 17 febbraio 1962.

su Pasolini. Ripetiamo però che proprio per questo Ferretti salta a piè pari, dopo un sommario accenno, la esperienza de *La meglio gioventù*, e comincia la sua analisi da *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, perché da lì gli risulta la prima e più vistosa esplosione delle contraddizioni (critico-ideologiche) di Pasolini. Così facendo, Ferretti verifica e valuta l'ideologia di Pasolini, la sua particolare configurazione, diciamo la sua « impurità » e la sua « eterodossia » rispetto a quelle che erano allora le attese degli intellettuali di sinistra, e di Ferretti (e Fortini, e Asor Rosa) in particolare: si noti che essi eran destinati, per formazione morale prima che culturale, a restare tra i più coerenti, ideologicamente parlando, anche quando la coerenza diventava isolamento e ricerca solitaria. Ma così facendo Ferretti si precludeva la possibilità di verificare e ripercorrere un'esperienza nient'affatto marginale di Pasolini, anzi la sua più autentica esperienza di poeta: perché, e sia detto con tutte le cautele di cui ogni formula riassuntiva deve premunirsi, *le opere friulane contengono ed esauriscono la vocazione strettamente poetica di Pasolini, così come le raccolte di versi in lingua ne rivelano la vocazione ideologico-profetica, e i romanzi ne esauriscono la vocazione filologico-linguistica*. Tanto è vero che dopo i romanzi Pasolini si rivolgerà quasi esclusivamente al mezzo filmico. Ritorni e riprese sono tutt'altro che rari, ma la linea evolutiva delle « vocazioni » pasoliniane sembra, sostanzialmente, abbastanza netta.

TUTTA L'OPERA DI HENRY MOORE AL FORTE DI BELVEDERE A FIRENZE

(da « L'Approdo », n. 1210 del 5 giugno 1972)

INTERVISTA CON GIOVANNI CARANDENTE ORDINATORE DELLA MOSTRA,
SEGUITA DA UN INTERVENTO DI ROBERTO TASSI

REDAZIONE — *Il 20 maggio scorso è stata inaugurata, al Forte di Belvedere di Firenze, la mostra delle opere del grande scultore inglese Henry Moore. « In nessun altro luogo del mondo non si sarebbe potuto trovare, per esporre sculture all'aperto in rapporto con l'architettura e con una città, posto migliore del Forte di Belvedere ». Sono parole che lo stesso scultore ha dettato accompagnando il catalogo della mostra con un suo saluto al sindaco fiorentino, Avv. Baùsi. Al quale, del resto, fedele interprete della volontà comunale di affrontare un così grande impegno, si deve il determinante intervento che ha offerto al mondo questo irripetibile avvenimento. Non importerà avvertire, a questo punto, quanto sarebbe desiderabile che al Forte di Belvedere ne restasse almeno in un'opera il prezioso ricordo. Ma non sarà nemmeno inutile ricordare, e lo riteniamo anzi doveroso, che se un tale avvenimento ha trovato una sede così appropriata, e di tanta bellezza da potersi dire quasi magica, ciò si deve all'interessamento che in anni ancora assai prossimi restituì la Fortezza e i suoi spalti alla città: promotori Piero Bargellini, allora Assessore alle Belle Arti dell'Amministrazione La Pira, con l'Avv. Gobbo, Presidente della Cassa di Risparmio Fiorentina, e per l'autorevole comprensione ed aiuto dell'Autorità militare che fino allora ne deteneva il possesso.*

Ma torniamo alla mostra: il consigliere più autorevole della quale, nonché il suo ordinatore e presentatore del catalogo critico uscito in una splendida coedizione della stamperia fiorentina del Bisonte e delle nuove edizioni Vallecchi, è stato il prof. Giovanni Carandente: che poi era anche il più indicato per la sua lunga amicizia con lo scultore e per aver già curato a Spoleto la Mostra delle « Sculture nella città » in occasione del Festival dei Due Mondi del 1962.

Il prof. Carandente è oggi con noi nello studio de « L'Approdo » e prima di dar lettura della rassegna che il nostro Roberto Tassi ha dedicato alla Mostra, vogliamo chiedergli: « Prof. Carandente, quali sono stati gli spunti iniziali di questa Mostra, quali i criteri del suo ordinamento? ».

CARANDENTE — Lo spunto iniziale della mostra è da ricercarsi nell'opera stessa di Moore, il quale crea le sue forme scultoree soprattutto in funzione degli spazi aperti e in rapporto con la natura.

Sarebbe difficile raccontare come l'idea della mostra nacque. Fu, come ha detto il Sindaco di Firenze, un'idea collettiva che a un certo momento prese consistenza. A renderla possibile si adoperarono da una parte la Città di Firenze e il Ministero della Pubblica Istruzione, dall'altra il British Council. Ma non mancarono altri Enti e altre istituzioni a venire incontro con sostanziali contributi, in modo da rendere concreta un'iniziativa che presentava indubbie difficoltà di carattere pratico.

Moore non aveva mai avuto uno sfondo così umanistico alle sue opere come quello che si può vedere oggi al Forte di Belvedere: la grande vallata fiorentina nella quale i geni del passato hanno lasciato impronte indelebili. Moore fu consapevole sin dal primo momento di cosa poteva significare il panorama architettonico fiorentino nel confronto che esso istituiva con le sue sculture, tanto è vero che pensò a questa mostra come a una preoccupante sfida. Forse fu per questo che creò le sue sculture più grandi come il *Grande Arco*, la marmorea *Forma squadrata con taglio*, le *Due grandi forme*, in modo che emergessero dallo scenario della città e dei colli. Egli tenne anche presenti le idee michelangiolesche delle fortificazioni fiorentine, da cui anche deriva la severa e grandiosa costruzione del Buontalenti per la palazzina e i bastioni del Belvedere. Il criterio fondamentale dell'ordinamento è stato quello di scindere la mostra in due settori: in uno le opere all'aperto, con il loro drammatico e dialettico confronto con lo scenario fiorentino, nell'altro la mostra critica dell'intero *opus* scultoreo e grafico di Henry Moore all'interno della palazzina di Belvedere.

Per questo secondo settore, all'usuale svolgimento cronologico ho preferito il più dinamico svolgimento delle ricerche di Moore sia dal punto di vista strettamente iconologico sia dal punto di vista stilistico. Non vi è artista più esplicito nelle sue tematiche di Henry Moore. L'esiguità dei suoi soggetti (figure giacenti, madri col bambino, forme interne ed esterne, forme a incastro, forme in più pezzi dislocati) consentiva particolarmente questa scelta.

Moore fu a Firenze la prima volta da studente nel 1925, quando già aveva assorbito le prime influenze dell'arte primitiva, messicana, sumera, egiziana, per cui il confronto con il Rinascimento toscano fu per lui piuttosto causa di turbamenti che di nuove indagini nel campo figurale. Tuttavia la plasticità di Masaccio lasciò in lui un forte segno che riaffiorò anni più tardi come una lontana eco. Anche il suo amore per Giovanni Pisano, Donatello o Michelangelo rappresentò piuttosto un'elezione spirituale che non una convinta adesione formale.

Gli elementi surreali visibili in tutta l'opera di Moore portano l'artista in quella dire-



3 - Henry Moore: *Figura gigante* (1950 - '64)



4 - Henry Moore: *Figura giacente* (1969-'70)

zione puramente moderna e mai archeologica che la plasticità delle sue forme postula come nuova condizione del rapporto tra la materia e l'idea.

Perciò, questa grande mostra fiorentina di Henry Moore, che si è trasformata in un evento emblematico del nostro tempo, in quanto effettivo anello di congiunzione tra l'arte del passato e l'arte d'oggi, e che è divenuta una specie di festa popolare, una grande *kermesse*, nella quale sono pochi i contestatori del moderno, ha un significato profondo nella vicenda culturale dei nostri giorni.

REDAZIONE — *Passiamo ora alla lettura dell'intervento di Roberto Tassi.*

ROBERTO TASSI — La grande mostra di Henry Moore, che trova nel Forte Belvedere di Firenze, dove è sistemata, un ambiente dei più straordinariamente belli che l'intelletto umano, il lavoro del tempo e l'azione della storia abbiano mai potuto, insieme, creare, è disposta, a partire dalle terrazze che si allargano in basso verso la città fino all'ultimo piano della costruzione centrale, secondo una immaginaria struttura a piramide; al termine della quale si trova un piccolo ripostiglio, che offre allo sguardo un po' trepido del visitatore, come a svelare un segreto, una raccolta di oggetti naturali, ossa conchiglie radici pietre, da cui ha tratto stimolo l'immaginazione plastica dell'artista; è come il recesso nascosto del tempio, dove stanno rinchiusi, e di rado mostrati, i talismani, gli oggetti misteriosi e segreti del rito; non ci si può infatti sottrarre, davanti a quel recesso, all'atmosfera quasi sacra che ne emana.

È di qui forse che bisogna partire per intendere nelle sue implicazioni vitali più profonde l'arte di Moore. Siamo, con quegli oggetti, nel mondo dell'organico, ma vediamo come l'usura degli anni, l'azione atmosferica, le combinazioni chimiche, il sonno della vita li hanno consegnati al mondo delle forme; l'arte di Moore deve la sua grandezza ad aver riprodotto nel mondo dello spirito non tanto la misura di quei volumi quanto l'essenza di quel processo. Essa infatti si basa su due elementi fondamentali che sono originariamente contrastanti, ma tendono a fondersi nell'opera: da un lato c'è il movimento dell'organico; Moore stesso ha più volte riconosciuto in esso uno dei propulsori del suo lavoro, l'elemento che parte dalla naturalità, dalla vita e dalla forza delle cose, quello che fa delle sue opere dei grandiosi centri di crescita, in cui domina una misura naturale e umana; questo è l'elemento dal quale la sua esistenza e il suo lavoro, la sua « durezza e la sua dolcezza », traggono ininterrotto alimento e non potrebbero prescindere. Ma il processo tende ora al suo sforzo drammatico: Moore racchiude l'organico nella purezza della forma; ecco allora nascere la forma circoscritta, perfettamente immobilizzata nell'assoluto della sua essenza.

In tal modo Moore riesce a fissare le strutture delle cose, a cogliere gli archetipi sui quali esse si sono incarnate e a darne il modello plastico definitivo, provocandone una seconda incarnazione nella materia. La lunga serie delle « figure giacenti », che troviamo

in ogni momento del suo lavoro dal 1930 a oggi, sono un esempio, e forse il supremo, di questo processo; essa completa la ricognizione dell'organico con il corpo umano femminile, che si accomuna in tal modo idealmente alla raccolta degli oggetti rituali. Siamo così giunti, seguendo il processo creativo dell'arte di Moore, a nominare il fattore primario che ne condiziona la costituzione: cioè la materia. Quella che potrebbe sembrare una monotonia inventiva formale di Moore è contraddetta proprio dalla ricchezza e dalla varietà espressiva apportata dalla varietà delle materie: tra le « figure giacenti » in pietra, in legno o in bronzo c'è una enorme distanza semantica, fantastica e spirituale.

Di fronte a questa estensione del valore espressivo della materia può apparire perfino commovente la semplicità con cui ne parla Moore; egli ha detto: « Certuni diventano scultori perché amano servirsi delle mani o perché hanno il gusto di questa o quella materia — legno o pietra, creta o metallo — e provano piacere a lavorare queste materie, amano cioè il lato materiale del loro lavoro. Io sono di questi »⁽¹⁾. Questo amore di Moore, per natura lavoratore di materie, è dovuto al fatto che egli sente in esse una forza costretta che chiede di essere liberata, una specie di cieca volontà formale, di tensione a diventare forma; lo si capirà facilmente se si riconosce, con Henri Focillon, che « le materie comportano un certo destino o, se si vuole, una certa vocazione formale » e che esse « non sono intercambiabili, vale a dire che la forma, passando da una determinata materia a un'altra, subisce una metamorfosi »⁽²⁾. Moore è un così grande scultore perché sente questo richiamo profondo della forma dentro la materia e sa districarla dal suo oscuro involucro con un intervento che ha qualcosa di fatale.

La mostra di Firenze, nella sua ricchezza, permette una conoscenza completa, credo per la prima volta, del mondo di Moore e fornisce la possibilità di riscontrare sulle opere, punto per punto, e quasi in ogni momento di questo lungo lavoro che si svolge per quarant'anni, le poche considerazioni generali che abbiamo fatto: dalle prime « figure giacenti » del '30 e del '31 fino all'ultima « Forma squadrata, con taglio », che si innalza luminosa e impassibile contro la città sublime.

La mostra affianca all'immagine dello scultore quella della sua opera grafica e disegnativa, il che risulterebbe solo un modo di documentare in minore le stesse qualità e le stesse ricerche, se non fosse per il gruppo dei « shelter drawings », cioè dei disegni dei ricoveri: questi fogli bellissimi aggiungono una dimensione diversa all'immagine di Moore che ci siamo finora fatta, la loro drammaticità non è acquietata, il loro fremito oscuro sembra non trovare riposo; essi ci mostrano un Moore visionario, erede diretto, e nuovamente angosciato, di Blake.

⁽¹⁾ Da *L'artiste dans la société contemporaine*, testimonianze raccolte e stampate a cura dell'Unesco 1954.

⁽²⁾ Da HENRI FOCILLON: *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Parigi 1964.

CARLO EMILIO GADDA

da « Sulla scena della vita » a cura di Claudio Barbati
un programma di Ludovica Ripa di Meana e Giancarlo Roscioni
(trasmesso il 5 maggio 1972 alle ore 21,15 sul Secondo Canale TV)

SPEAKER — *Alla periferia di Roma, in un appartamento austero la cui apparenza dimessa contrasta con la vivacità della popolazione piccolo-borghese che gremisce il quartiere di Monte Mario, vive il più misterioso e schivo, il più ammirato e discusso degli scrittori italiani di oggi: Carlo Emilio Gadda.*

I segni della vecchiaia e della malattia non hanno cancellato, dalla sua figura, quella solennità un po' impacciata e malinconica — attraversata da lampi di umore e di ironia — che ne ha da sempre costituito il tratto più singolare e appariscente.

*Il grosso pubblico cominciò a sentir parlare di Gadda nel 1937, quando uscì in volume un romanzo dal titolo romanesco, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, che fu presto riconosciuto come uno dei testi maggiori della letteratura italiana del Novecento. Sorse spontaneo l'interrogativo: come mai un milanese aveva scritto un romanzo in cui tanta parte aveva il dialetto di Roma? E le sorprese non finivano qui.*

L'uso del dialetto, o meglio, di vari dialetti, non implicava affatto una poetica neorealistica, tanto meno populistica: l'opera era anzi confezionata secondo i canoni di uno dei generi letterari più aristocratici: quello del « pastiche ».

Era a suo modo un romanzo giallo, ma anche un pasticcio di ingredienti apparentemente eterogenei. C'era sì una trama, ma farcita di divagazioni attinenti alle discipline e alle attività più disparate: filosofia, mineralogia, gastronomia, politica. Con infinita pietà vi si raccontava la storia di un orrendo delitto, ma il linguaggio era spesso più comico che tragico.

L'autore, si seppe, aveva per buona parte della sua vita esercitato la professione di ingegnere.

NOTA - Ai brani tratti dalle opere di Gadda sono stati apportati qua e là, per esigenze di montaggio e per consentirne, all'ascolto, una più rapida comprensione, alcuni brevi tagli interni, che appaiono regolarmente indicati, in questa trascrizione, con dei punti sospensivi chiusi tra parentesi quadre. Con l'occasione, si ringraziano nuovamente gli editori Garzanti e Einaudi che ne hanno concesso la riproduzione.

Ma anche dopo aver lasciato l'ingegneria aveva preferito tenersi ai margini della società letteraria. Non partecipava quasi mai a riunioni e dibattiti. Non aderiva a nessun gruppo o movimento. Non firmava nessun manifesto.

Ai professionisti della letteratura il personaggio, naturalmente, era noto da tempo: per l'eleganza di una scrittura capricciosa e straordinariamente espressiva, oltre che per gli scatti e le ubbie di un carattere timido e prepotente, collerico e umanissimo.

Ambientando a Roma il suo Pasticciaccio Gadda voleva, attraverso la mescolanza dei piani e degli ingredienti linguistici, suggerire il clima di una città dove le genti sono succedute alle genti e le epoche alle epoche dando vita a un processo incessante di sovrapposizione e di intreccio di culture e di linguaggi.

Basta dare un'occhiata ad alcuni tra i più famosi edifici di Roma, per vedere come gli artisti abbiano saputo in ogni tempo utilizzare vecchie strutture e vecchi materiali, rielaborando, aggiungendo, deformando, fino a creare opere architettoniche nuove, in cui l'unità del disegno si articola in una molteplicità di linguaggi.

Forse più appariscente a Roma che altrove, questo processo riflette una legge propria di ogni opera d'arte: la capacità, come Gadda ha detto, di « ricreare la vita con i mezzi e dentro i termini propri del pensiero ». Ogni invenzione è possibile solo in virtù di preesistenti materiali e strumenti: in altri termini, solo dentro il linguaggio nasce il linguaggio.

Il carattere prezioso di questa poetica non ha impedito al Pasticciaccio di raggiungere un vasto pubblico anche fuori d'Italia: dal romanzo fu tratto un film di successo, diretto da Pietro Germi, intitolato Un maledetto imbroglione.

L'agrovigliata matassa della trama si allenta, a tratti, facendo luogo a divagazioni, evocazioni, squarci descrittivi. Queste « aperture » paesistiche sono fra i momenti più intensamente lirici del racconto.

Citazione da: « Quer pasticciaccio brutto de via Merulana »

La straducola motosa discendeva: poi si rassodò: le carreggiate si dilatarono a pozze, colme, controluce, d'acqua livida, piombo fuso celeste argento, ove nereggiò l'ala d'un tuffolo, o d'una spersa ghiandaia.

Emerso allora dalle ondulazioni di quella creta senza popolo, che le maggesi, a tratti, inverdivano, lo spigolo acuminato d'una torre si disegnò nel cielo come scheggia d'un antico dente d'un'antica mascella del mondo.

Roma gli apparì distesa come in una mappa o in un plastico: fumava appena, a Porta San Paolo: una prossimità chiara d'infiniti pensieri e palazzi, che la tramontana aveva

deterso, che il tepido sopravvenire di scirocco aveva dopo qualche ora, con la cialtroneria abituale, risolto in facili immagini e dolcemente dilavato.

SPEAKER — *Nel 1963, sei anni dopo l'affermazione del Pasticciaccio, una giuria composta da letterati e critici riuniti nell'isola di Corfù assegnava a Gadda il Premio internazionale di Letteratura, consacrandolo scrittore europeo. Il premio andava a un altro suo romanzo, La cognizione del dolore, che era già stato pubblicato a puntate oltre venti anni prima, dopo una lunghissima gestazione, nella rivista « Letteratura ». La storia narrata appariva così intimamente legata alla vita e alla personalità dell'autore da far apparire il libro, almeno in certe pagine, più un'autobiografia che un romanzo.*

Al centro della vicenda è una casa di campagna, teatro di un tragico conflitto. Essa si trova a Lukones, località di un'immaginaria nazione del Sud America che in realtà designa Longone al Segrino, il paese della Brianza dove la famiglia Gadda possedeva una villa e trascorreva le vacanze.

Da questa casa di Longone, che Francesco Gadda, padre di Carlo Emilio, aveva fatto costruire nel 1899, comincia appunto il nostro viaggio a ritroso nella vita dello scrittore.

Ce ne parla la sorella, signora Clara Ambrosi, che oggi risiede in una piccola città della Lombardia.

CLARA AMBROSI — L'ha fatta costruire mio padre ed ha cercato di costruire una casa che corrispondesse a tutte le sue idee; perché amava la natura, amava la campagna e quindi ha desiderato ritornare in quella Brianza nella quale aveva trascorso poi la sua infanzia; perché a Rogeno i Gadda hanno la casa avita e lui, allora, ha pensato di costruire una casa a Longone al Segrino, provincia di Como, dalla quale, insomma da lontano, si poteva vedere un poco anche la pianura di Rogeno, dove si trova Rogeno, al di là del lago di Pusiano. La casa era molto arieggiata, poi aveva terrazze, balconi ... e poi era circondata da questa terra, tenuta un po' campestre.

SPEAKER — *E lei, Gadda, come ricorda il paese di Longone?*

GADDA — Io lo ricordo di minimo, di minimo ingombro costruttivo. Un agglomerato di case piccolissimo di un paese che aveva seicento abitanti, allora.

SPEAKER — *Di che cosa vivevano questi abitanti?*

GADDA — Ma erano per lo più ... vivevano dell'industria serica. Erano delle ragazze, si sentivano i canti delle ragazze dei setifici...

SPEAKER — *Ma che paesaggio si vedeva dalla sua casa, a Longone?*

GADDA — Dalla casa di Longone si vedeva, si vedeva un paesaggio di altra ... di altra parte del mondo, diciamo così.

SPEAKER — *Ma ecco come questo paesaggio appare, ne La cognizione del dolore, agli occhi del protagonista.*

Citazione da: « **La cognizione del dolore** »

Dal terrazzo la veduta spaziava perdutamente fino alle lontane colline, e poi più lontano forse, nel sole. Si spegneva ai tardi orizzonti: e agli ultimi fumi delle fabbriche, appena distinguibili nella foschia: posava alle ville e ai parchi, cespi verdissimi, antichi, tutt'attorno la mite e famigliare accomandita di quei piccoli laghi.

Eran livelli celesti, opachi, future torbiere, tra l'insorgere dei mille piacevoli incidenti d'una orografia serena, che aveva conosciuto il cammino delle Grazie. Terra vestita d'agosto, v'erano sparsi i nomi, i paesi. Ed era terra di gente e di popolo, vestita di lavoro.

SPEAKER — *E la gente della Brianza com'è, come la ricorda?*

GADDA — Sono buona gente per lo più. Il numero dei delitti commessi in Brianza è certamente minore di quelli commessi in altri luoghi della Lombardia.

SPEAKER — *Ma nel suo libro appaiono spesso un po' primitivi, un po' tardi...*

GADDA — Come?

SPEAKER — *Un po' tardi...*

GADDA — Tardi... Insomma non tutti sono condannati ad essere intelligenti.

SPEAKER — *La verità è che nel romanzo gli abitanti di Lukones fungono da coro, coro pettegolo e ostile, nella tragedia che si svolge all'interno della villa. Essi sono i rivali di Gonzalo Pirobutirro, il personaggio cui Gadda ha prestato i propri tratti fisionomici e psicologici. Sono i contadini e le serve che usurpano il diritto, che Gonzalo ritiene esclusivamente suo, alle attenzioni e all'affetto della madre. Sempre stando al romanzo, nei viali del giardino e all'interno della casa, dove una volta risonavano grida spensierate di giochi infantili, ora incombe la pena e il rancore dei sopravvissuti. La villa stessa è agli occhi di Gonzalo il concreto emblema del disamore che ha avvelenato la sua vita. Perché il padre si è preoccupato più della casa, dei muri, del frutteto, che dell'avvenire e della felicità dei figlioli. Quanto alla madre, cui la guerra ha sottratto*

il figlio più giovane e più amato, essa vive ora solo di quel ricordo e di quello strazio, poco curandosi dell'affetto carico di rimproveri che Gonzalo nutre per lei.

Questo lutto, che aveva segnato anche la vita di Gadda — il fratello Enrico morì alla fine della prima guerra, precipitando col suo apparecchio — ispira allo scrittore una trepida pietà.

Citazione da: « La cognizione del dolore »

Vagava, sola, nella casa. Ed erano quei muri, quel rame, tutto ciò che le era rimasto di una vita. Le avevano precisato il nome, crudele e nero, del monte: dove era caduto: e l'altro, desolatamente sereno, della terra dove lo avevano portato e dimesso, col volto ridonato alla pace e alla dimenticanza, privo di ogni risposta, per sempre. Il figlio che le aveva sorriso, brevi primavere! che così dolcemente, passionatamente, l'aveva carezzata, baciata. [...]

Vagava nella casa: e talora dischiudeva le gelosie d'una finestra, che il sole entrasse, nella grande stanza. La luce allora incontrava le sue vesti dimesse, quasi povere: i piccoli ripieghi di cui aveva potuto medicare, resistendo al pianto, l'abito umiliato della vecchiezza. Ma che cosa era il sole? Quale giorno portava? sopra i latrati del buio. [...]

Vagava, nella casa, come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno: o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni immagine. Dalla cucina senza più fuoco alle stanze senza più voci: occupate da poche mosche. E intorno alla casa vedeva ancora la campagna, il sole.

SPEAKER — *Ma La cognizione del dolore è anche un romanzo satirico. Come nell'Adalgisa, un altro grande racconto di Gadda, il bersaglio è qui lo spirito positivo, mercantile, della borghesia lombarda. E non mancano spunti e frecciate che, sotto il velo dell'allegoria, mirano a colpire il regime politico italiano degli anni in cui il romanzo fu scritto. Sono le prime, guardinghe avvisaglie della satira del fascismo e del suo capo che esploderà più tardi nelle pagine trionfanti e feroci di Eros e Priapo.*

Citazione da: « Eros e Priapo »

« Questo qui, Madonna bona!, non avea manco finito di imparucchiare quattro sue scolaresche certezze, che son qua mè son qua mè, a fò tutt mè a fò tutt mè. Venuto dalla più sciapita semplicità, parolaio da raduno communitosi del più misero bagaglio di frasi fatte, tolse ecco [...] a sbraitare, a minacciare i fochi ne' pagliai, a concitare ed esagitare le genti: e pervenne infine, dopo le sovvenzioni del capitale e dopo

una carriera da spergiuro, a depositare in càtedra il suo deretano di Pìrgopolinice smargiasso [...], cioè sulla cadrèga di Presidente del Consiglio in bombetta e guanti gialli canarino.

Pervenne. Pervenne.

Pervenne a far correre trafelati bidelli a un suo premere di bottone su tastiera, sogno massimo dell'ex agitatore massimalista. Pervenne alle ghette color tortora, che portava con la disinvoltura d'un orango, ai pantaloni a righe, al tight, al tubino già detto, ai guanti bianchi del commendatore e dell'agente di cambio uricemico: dell'odiato ma lividamente invidiato borghese. [...]

Pervenne. Alla feluca, pervenne. Di tamburo maggiore della banda. Pervenne agli stivali del cavallerizzo, agli speroni del galoppatore.

Pervenne; pervenne! Pervenne al pennacchio dell'emiro, del condottiere di quadrate legioni in precipitosa ritirata. (Non per colpa loro, poveri morti; poveri vivi!). Sulle trippe, al cinturone il coltello: il simbolo e, più, lo strumento osceno della rissa civile: datoché a guerra non serve: il vecchio cortello italiano de' chiassi tenebrosi e odorosi, e degli insidiososi mal cantoni, la meno militare e la più abbietta delle armi universe. [...] Sui morti e dentro il fetore della morte lui ci aveva già lesto il caval bianco, il pennacchio, la spada dell'Islam, fattagli da' maomettani di Via Durini a Malano (sic). Per la pompa e la priapata alessandrina. E la differenza la sapete bene qual è, la differenza che passa tra Lissandro Magno e codesto brav'uomo: che l'Alessandro Magno l'è arrivato (sic) ad Alessandria col cocchio: e lui c'è arrivato col cacchio ».

SPEAKER — La cognizione del dolore *fu scritta fra il '38 e il '41. È il periodo in cui Gadda si stabilisce a Firenze.*

Sui primi viaggi di Gadda a Firenze abbiamo interrogato Eugenio Montale.

EUGENIO MONTALE — Non potrei precisare, capitò al caffè delle Giubbe Rosse ai tempi della rivistina « Solaria » di allora, quindi bisognerà riferirsi al '28-'29. E non credo che noi sapessimo molto di lui. Era ingegnere, veniva dal Belgio, dall'Argentina, così... « Solaria » fu la prima rivista che pubblicò, che pubblicò il suo primo libro. Non ricordo nemmeno più se fosse il *Castello di Udine*...

SPEAKER — La Madonna dei Filosofi.

EUGENIO MONTALE — *La Madonna dei Filosofi*, sì. Fra noi, faceva uno spicco particolare. Avevamo per lui curiosità, deferenza, ammirazione, stupore, incredulità, perché la sua cultura scientifica prevaleva su ogni altra. Poi scoprimmo anche la sua cultura umanistica e altre forme di cultura, ma tutto sotto un manto di riservatezza schiva; così insomma, non voleva essere lodato, ammirato, preferiva dire male di sé, e anche

degli altri naturalmente, ma insomma era un personaggio molto strano. In poco tempo ci impadronimmo, diventammo proprietari, ammiratori e anche schiavi, diciamo, del personaggio Gadda, un personaggio veramente singolare.

Io ho sempre pensato che fosse venuto a Firenze per una specie di suo personale « risciacquamento » in Arno, perché lui, grande scrittore lombardo, voleva immettere in questa specie di cocktail linguistico anche un poco di toscana. Credo che fosse questa la ragione principale.

Stava molto volentieri a Firenze. Ebbe presto amici, conoscenze, insomma non si sapeva bene se avevamo accolto un mostro oppure qualche cosa di diverso, insomma. Era chiaro però che fosse uno scrittore molto importante e che doveva diventarlo e in realtà lo era già, lo era già: non so fino a che punto ne fosse consapevole, perché non amava di essere lodato.

E a lui succedevano poi dei fatti molto strani, che in parte ci ha rivelato lui stesso e in parte altri, che poi sono parte della leggenda di Gadda...

Sono dei fatti così strani, quelli che riguardano Gadda, che io mi chiedo se si possa parlare di causa o di effetto, insomma, se veramente le cause producono l'effetto o è l'effetto che produce le cause; perché sono fatti troppo legati, troppo legati all'uomo, quest'uomo straordinario...

A Gadda potrebbe succedere di tutto, si ha questa impressione: lui saprebbe probabilmente cavarsela magnificamente lasciando tutti a bocca aperta, perché l'imprevedibile è veramente il regno in cui vive, il regno della sua fantasia, il regno dei suoi fastidi, delle sue preoccupazioni, del suo terrore, del suo immenso amore e terrore per la vita.

SPEAKER — *Che vita conduceva a Firenze?*

GADDA — Molto modesta e molto monotona. La città stessa è monotona; insomma, non è certo una città allegra.

SPEAKER — *Chi frequentava nell'ambiente fiorentino?*

GADDA — I cosiddetti ermetici, vero: sia detto con rispetto, insomma, perché sono delle persone rispettabilissime.

SPEAKER — *Posso chiederle qualcosa degli scrittori che ha conosciuto, in quegli anni, o di cui ha frequentato le opere? Per esempio preferisce Landolfi o Delfini?*

GADDA — Direi né l'uno né l'altro. Sempre col rispetto debito, con le distanze debite.

SPEAKER — *E Carlo Bo?*

GADDA — Carlo Bo era già un temperamento più fondato, insomma.

SPEAKER — *E di Montale che cosa pensa?*

GADDA — Montale è uno dei grandi nostri.

SPEAKER — *S'è voluto vedere un rapporto tra certi suoi libri e l'opera di Céline...*

GADDA — Di Céline... Credo che il rapporto sia giusto, esatto insomma, perché veramente Céline mi ha preceduto nell'impostazione narrativa e stilistica.

SPEAKER — *Senta, Comisso l'ha conosciuto?*

GADDA — Comisso si vantava di essere tra gli ultimi che davano il saluto a un morente, ecco ricordo questo. Lui diceva: io voglio essere l'ultimo a dare il saluto al morente, ma questo io ricordo vagamente, non so, non potrei fissare in che ora, in che minuto.

SPEAKER — *Forse lei è più indulgente verso gli scrittori del passato...*

GADDA — Mah, in genere preferisco leggere gli scrittori latini, non so, Tacito per esempio.

SPEAKER — *Dante lo ha letto molto?*

GADDA — Ho letto parecchie cose di Dante, vero.

SPEAKER — *Ma quale preferisce delle tre cantiche?*

GADDA — Mah... ho letto del Purgatorio, del Purgatorio parecchio.

SPEAKER — *E lei, lei dove si metterebbe?*

GADDA — Mah, se vogliono, mi metterei anche nell'Inferno. Certo nel Purgatorio avrei più da pascolare, da razzolare insomma.

SPEAKER — *Oltre che Dante, lei ha letto molto Shakespeare. Amleto soprattutto.*

GADDA — Ma *Amleto* è un tema difficilissimo da risolvere, bisognerebbe starci sopra dei mesi...

SPEAKER — *In Amleto c'è il « ripristino dell'ordine », lei ha scritto una volta.*

GADDA — Sì, questo può darsi che l'abbia detto, è una frase che mi assomiglia.

SPEAKER — *Che cosa pensa del personaggio di Ofelia?*

GADDA — Di Ofelia che fosse una povera oca, vittima dell'ambiente, insomma. E di Polonio, un coercitore della fanciulla.

SPEAKER — *Le interessa di più Dostoevskij o Tolstoj?*

GADDA — Penso che Dostoevskij sia, non so, collocato in una sfera di maggiore, come dire, di maggiore profondità...

SPEAKER — *Quale dei romanzi di Dostoevskij lei preferisce?*

GADDA — Dei romanzi di Dostoevskij, mi lasci pensare un momento... quello in cui figurano gli Starjes.

SPEAKER — *C'è un personaggio particolare, che le interessa, dei Fratelli Karamazov?*

GADDA — Mi interessa Alioscia, per esempio. Il domestico anche è interessante.

SPEAKER — *Che cosa ricorda, del domestico.*

GADDA — Ricordo l'impiccagione di un gatto. Ha impiccato un gatto. Forse, forse così, figuratamente, insomma: non lo ha fatto per crudeltà.

SPEAKER — *La morte di un gatto ha suggerito a Gadda una pagina famosa. In essa si descrive una delle tante stranezze di Gonzalo, il protagonista della Cognizione del dolore.*

Citazione da: « La cognizione del dolore »

Avendogli un dottore ebreo, nel legger matematiche a Pastrufazio, e col sussidio del calcolo, dimostrato come pervenga il gatto (di qualunque doccia cadendo) ad arrivar sanissimo al suolo in sulle quattro zampe, che è una meravigliosa applicazione ginnica del teorema dell'impulso, egli precipitò più volte un bel gatto dal secondo piano della villa, fatto curioso di sperimentare il teorema. E la povera bestiola, atterrandolo, gli diè difatti la desiderata conferma, ogni volta, ogni volta! come un pensiero che, traverso fortune, non intermetta dall'essere eterno; ma, in quanto gatto, poco dopo morì, con occhi velati d'una irrevocabile tristezza, immalinconito da quell'oltraggio. Poiché ogni oltraggio è morte.

SPEAKER — *Facciamo un passo indietro. Prima di trasferirsi a Firenze, Gadda aveva svolto a Milano un'intensa attività giornalistica, condotta su due fronti: quello dell'ingegneria e della tecnica, e quello della letteratura. Su « L' Ambrosiano » aveva pubblicato una serie di articoli-inchiesta sui servizi pubblici di Milano, oggi raccolti nel volume Le Meraviglie d'Italia. Uno dei più importanti fu dedicato ai macelli della città.*

Citazione da: « Le Meraviglie d'Italia »

UNA MATTINATA AI MACELLI

Da un prossimo scalo ferroviario, che serve e disserve tutta l'annona milanese, la locomotiva della Direzione Macello [...] ha trainato il convoglio lamentoso fino alla banchina: i quadrupedi ne escono mezzo intontiti, digiuni: alcuni paiono infreddoliti, rattroppiti: con deboli gambe sotto il gravame della testa, delle anche e delle culatte. Il loro incedere è più peso del solito, timido e malsicuro.

Nell'attesa del medico qualche animale appoggia la fronte a una barra (bavando una sua schiuma dalla bocca, a fiocchi) quasi per raggelare al contatto del ferro, dopo la scombuscolata notte, il tumulto doloroso del proprio sangue.

Sospinti dai caccini, i buoi ed i tori arrivano con le loro gambe lentamente, alla fortuna scarlatta. Entrano nel padiglione pavimentato di piastrelle rosse, diretti dalle stangate sempre più tenui e quasi ormai fatte pietose degli uomini dalla tunica blu: un uomo li attende, con una tunica blu, un fazzoletto bianco al collo: la sua mano è lorda come quella di Macbeth, orribilmente armata come quella di Macbeth. [...]

Già chinano le corna, ristando; egli non li ha guardati negli occhi: li accosta a braccio disteso. E prova l'acume del ferro sulla cervice, dove sa, tra vertebra e vertebra; alza, dopo incontrato il punto, il coltello e lo vibra fulmineo. [...] La bestia si accaccia pesantemente.

Qualcosa di sacro si spegne, l'essere si adegua alla immobilità. Una nera polla dalla cervice, la stanchezza suprema. Il secondo lavorante introduce nella ferita una bacchetta pieghevole, quasi un giunco, e la sospinge per entro la colonna vertebrale una quarantina di centimetri a spegnere i moti del cuore: gli ultimi sussulti della meccanicità nervosa accompagnano nella bestia moribonda questo provvedimento dell'uomo, un tremito si propaga fino agli zoccoli, poi tutto il greve corpo è inerte. L'organismo è ridivenuto materia: il costoso elaborato delle epoche, disceso di germine in germine traverso i millenni, è annichilato da un attimo rosso.

SPEAKER — *Un altro articolo, in chiave lirica e ironica parla degli spazzini di Milano. È una specie di omaggio a questi « custodi notturni » della città.*

Citazione da: « Le Meraviglie d'Italia »

NELLA NOTTE

Molte volte, quante volte mi son detto: « Avere una ramazza in ispalla! Come questi qua: e andarmene, andarmene, trascinando le mie scarpe, nel buio!... ».

Un posto di spazzino del Municipio! Non l'otterrò mai, non ho le carte in regola, non vedo come potrei arrivarci.

Alle ore della notte tu ti rivolti nel letto e un qualche cosa ti opprime: magari la cattiva coscienza [...]. Tu li senti: la città s'è purgata dei rumori e più non frastorna, con il suo trambusto, il corso delle tacite stelle. Allora ti pare di destarti da quella gran pena di vivere, di aver dimesso, risvegliandoti, una soma che troppo faticavi a portarla: e nell'ora buia e silente ti arriva lo sdrusciare di una ramazza sopra l'asfalto, d'un'altra, d'una più lontana: che paiono, lentamente, attraversare la via. Nessuno vi passa. A tratti, un coperchio metallico ricade sopra una cassa metallica. È la Nettezza Urbana che ha deglutito la porcheria urbana.

SPEAKER — *Un emblema dell'attivismo frenetico di Milano è sicuramente l'ambiente della Borsa. E alla Borsa, in un registro tra satirico e burlesco, Gadda dedicò un pezzo teso a restituire, in una prosa concitata e incalzante, la rissa verbale cui danno vita le contrattazioni degli operatori economici.*

Citazione da: « Le Meraviglie d'Italia »

ALLA BORSA DI MILANO

Una volta entrati alle grida non fu più possibile capirci. [...]

Ogni numero, ogni lampo, chiedeva di un agente o incaricato alle grida: e questi taciti appelli determinavano impeti e abbozzi repentini di corse da parte di subagenti e commessi che si spiccavano fra le schiene e le gambe e le voci degli urlatori verso lo scrittoio della propria ditta, e poi a raggiungere ognuno il suo tipo: per potergli subito versare dentro un orecchio, con rincalzo di diti rattratti o distesi e di ripetuti trinciamenti, duemmezzo, tremmezzo, fine mese, contanti, l'ordine ansioso del committente. Si spiccavano: e gomitavano chi potevano: ed erano allora urti, rimbalzi, e naso a naso incontri, come d'una folla impazzita che cerchi scampo da un cinematografo in fiamme. [...]

Erano giovini ed uomini: e qualche vecchio ancor crudo di forze: che sbraitavano

aggirandosi per tutto il recinto, gli uni intorno agli altri, senza mai requie, come i torli d'ovo nel frullo, mettendo allo sbaraglio i bottoni. [...]

I più vigorosi, i più alti si alzavano a scatti in punta de' piedi, ad incidere, con un urlo-virgola, la fusa continuità del clamore: parevami, certe volte, fossero per lasciare il pavimento in un volo: levavano alto il braccio col blocchetto de' fogli, a soprastare tutte le teste, sventolando e la bandiera e l'impresa. Sopraffacevano, col teso volare, la spietata fatalità e meccanicità del tumulto.

Urlavano il nome dimandato od offerto insistendovi con l'animo, scandendolo e ritmandolo in sillabe, « ca-ti-ni! ca-ti-ni ». Ipnottizzatori ardimentosi, guardavano il presunto contraente nelle pupille, ripetendogli a bruciapelo il grido, come giocatori alla morra. Ma nessuno di essi, in quel momento, giocava: ognuno dava corso agli ordini, impegnato nelle modalità necessarie del compito: il titolo richiesto o vantato pareva essere il nome o addirittura il motivo d'ogni natura in battaglia. E quel nome rapinava gli inseguitori nel vortice, come spasimanti: e allora e poi si dislocava qua e là dentro il baccanale, a discorrere tutta la sala tumultuata: sembrò, appartatosi, cader finito in un angolo: ma risorgeva come rilevato vessillo.

SPEAKER — *Anche un mercato di roba vecchia, il « marché aux puces » di Porta Ludovica, seduce com'era inevitabile — la fantasia dello scrittore.*

Citazione da: « Le Meraviglie d'Italia »

CARABATTOLE A PORTA LUDOVICA

Liberarsi da un vecchio arnese malato, da un aggeggio polveroso del bazar di nostra vita! Uno sforzo psicologico che è peggio di una malattia. Separarci da una cornice di mogano finto, inghirlandata di peperoncini d'oro, col ritratto della moglie di primo letto dello zio dell'ex cognato di nostro padre! [...]

Più che una cagione del sentimento, si direbbe quell'altro motivo, costituzionale alla persona umana, anzi il fondamento stesso dell'anima (scusate la sincerità): quell'istinto di serbare, del ritenere, del non mollare un bottone: comunque del non averci a perdere, dell'utilizzare in un qualunque modo, e fino all'ultimo centesimo ricavabile, ciò che s'è acquisito, comperato, tirato in casa, goduto, magari per anni.

C'è chi vende e chi compra tutti codesti aggeggi: esiste il mercato dell'impossibile. Tutto esiste a Milano.

Milano è la scansia d'ogni possibilità, d'ogni idea che possa diventare industria, o commercio.

Non vi è industria o commercio, che non sia rappresentata a Milano.

Anche l'istinto dell'ultimo profitto ha il suo mercato milanese; anche l'ultima coincidenza fra il vecchio ritratto della zia Celestina e la cornice disoccupata di un ex Giulio Carcano o Filippo Carcano, [...]

Questo convegno si chiama la fiera di Sinigallia, tenuta ogni sabato, di pomeriggio, « dalle parti di Porta Ludovica ».

Vecchi pignattini d'alluminio, porta-ovi e cucchiali scompagnati, con maniche di padella in libertà, ghiera di ottone senza lucignolo, attaccapanni un po' sconnessi e bidets un po' zoppi. E vi vedreste le allineate delle ciabatte: e scarpe sfatte ed appiatte da un marasma, come battaglioni di scarafaggi ottuagenari. [...]

Per alleviare il tedio d'un giorno strano ci vuole una bottiglia di: ma come si fa, Dio bono? ci vuole il cavatappi, il cavatappi! Ma dov'è questo ludro d'un cavatappi? [...]

Non disperate. Non disperate.
Alla fiera di Sinigallia c'è il turacciolo, c'è anche il cavaturacciolo.

SPEAKER — *Già parecchi decenni orsono — quando gli scempi edilizi erano appena cominciati — Gadda lamentava che le antiche chiese romaniche di Milano « si godessero — come diceva — l'ombra dei palazzoni a cinque piani ».*
Ecco un apologo del 1936: la cui morale, purtroppo, è ancora attualissima.

Citazione da: « Le Meraviglie d'Italia »

PIANTA DI MILANO

L'Uggia disse un giorno al Cattivo Gusto: « Fabbrichiamo una città dove potere imperare senza contrasti: tu sarai re, ed io la regina ».

E per meglio radicare la loro potestà, già grandissima, deliberarono altresì di mutuo consenso, tanto il Cattivo Gusto re che l'Uggia sua consorte e regina: primo: tutti gli alberi maggiori di cinque anni venissero adibiti a far legna; secondo: non una piazza fosse quadrata o rotonda, ma tutte bislacche; terzo: l'angolo di sessanta gradi, quello di novanta e i loro mezzi fossero banditi dai piani, e così pure ogni allineata o rettilinea; quarto: non una casa fosse pari in altezza alla casa contigua, specie nei nuovi fori e vie nuove; quinto: i muri scialbati e senza finestre delle fiancate si levassero ovunque, conferendo alla città urbanizzata la sua « fisionomia architettonica »; sesto: i tetti fossero combinati alla meglio, e con ogni aggeggio: pentoloni, caminacci, fette di panettone, canne da pesca, parafulmini arrugginiti, disposti scientemente in visuale ed in fuga.

SPEAKER — *Ma proseguiamo il nostro viaggio a ritroso nella biografia dello scrittore. Prima di dedicarsi al giornalismo e alla letteratura, Carlo Emilio Gadda aveva lavorato come ingegnere elet-*

trotecnico. In questa veste era stato chiamato a soprintendere, nel 1932, alla costruzione della Centrale Elettrica della Città del Vaticano.

Ecco una fotografia della cerimonia d'inaugurazione della Centrale, dove Gadda è appena visibile, un po' defilato, come si addiceva alla sua indole schiva. Queste altre fotografie risalgono invece al 1929: lo scrittore vi appare ritratto accanto alla sorella e al cognato.

Oltre ad esercitare la professione di ingegnere, Gadda fu, anche se per breve tempo, insegnante di matematica e fisica nel liceo Parini di Milano, in cui da ragazzo era stato studente. Questa foto-ricordo di fine corso lo ritrae insieme ai suoi allievi.

SPEAKER — *Le piaceva insegnare?*

GADDA — *Così, non era una cosa che mi affascinava, ecco.*

SPEAKER — *La intimidiva avere di fronte tutta una classe di facce?*

GADDA — *Mah, un pochino sì mi intimidiva, un pochino mi intimidiva.*

SPEAKER — *Com'erano questi ragazzi?*

GADDA — *Così, insignificanti.*

SPEAKER — *Vogliamo vedere insieme qualche vecchia fotografia? Chi è questo? Lo vede?*

GADDA — *Mah, questo potrei essere io...*

SPEAKER — *In questo gruppo lei dovrebbe esserci. Dov'è?*

GADDA — *Sì. Qui potrei essere io e mia sorella. Io stavo partendo per l'America. L'ingegner Prati era mio superiore.*

SPEAKER — *E gli altri?*

GADDA — *L'ingegner Babacci è questo.*

SPEAKER — *E l'ingegner Gadda qual è?*

GADDA — *L'ingegner Gadda sono questo.*

SPEAKER — *Prima di fare il professore, Gadda era stato per un paio d'anni in Argentina. Fu un periodo di intenso lavoro presso la Compagnia General de Phòsphoros, interrotto da rari momenti di distrazione e di svago: una partita a domino, un bagno sulle rive dell'Oceano. Le immagini, vive e talora grandiose, della natura e degli uomini del continente sudamericano saranno da lui rievocate più tardi in pagine velate di malinconia. Le esperienze di quegli anni vi appariranno segnate da uno struggente senso di separazione, di esclusione.*

Citazione da: « Le Meraviglie d'Italia »

Ma ciò che più accrebbe, forse, il fascino e la dolcezza di quell'ora, poi disparita nella notte, fu la improvvisa percezione della solitudine: veniva questo pensiero a tratti, quasi a folate, portandomi un brivido, da ignote savane e dalle macchie dei siderali grilli, dei rospi; dalla tenebra dei serpenti, dei cocodrilli.

Un treno partiva allora dalla stazione della piccola città, dirigendosi verso Buenos Aires: avrebbe corso impavido, e traversato fiumi e pianure coi finestrini illuminati, come un trenino da gioco: dacché il destino attende crudelmente ai distacchi e si balocca coi treni degli uomini.

SPEAKER — *Rimase molto colpito dal paesaggio del Sud America?*

GADDA — No, evidentemente, in confronto alle Alpi.

SPEAKER — *Sulle Alpi, Gadda aveva vissuto, nella grande guerra, la più esaltante e la più amara avventura della sua vita. Acceso sostenitore dell'intervento italiano, aveva messo, nell'assolvere il suo compito di soldato, tutto l'impegno e il rigore di cui il suo spirito intransigente e la sua giovinezza erano capaci. Nel 1915, trascinato dal suo fervore interventista, scese in piazza insieme ai compagni del Politecnico di Milano per gridare « abbasso Giolitti ».*

SPEAKER — *Come giudica ora quel suo entusiasmo?*

GADDA — Fu qualche sciocchezza giovanile, la posso aver fatta benissimo.

SPEAKER — *E adesso cosa pensa di Giolitti?*

GADDA — Di Giolitti, che sia stato un uomo probò.

SPEAKER — *Aveva torto o aveva ragione nella questione dell'intervento?*

GADDA — Forse aveva ragione.

SPEAKER — *La storia personale di Gadda sembra dimostrarlo. Almeno questo è il senso che sprigionano le sue pagine sulla guerra. Non che Gadda, di fronte all'incerto e spesso avverso evolversi delle operazioni militari, sia diventato un pacifista. Solo constatò che a nulla servivano il suo entusiasmo e la sua dedizione. Caduto prigioniero dopo Caporetto, visse la reclusione in Germania (nel campo di Cellelager presso Hannover) come una tragedia personale.*

SPEAKER — *Che cosa soprattutto ricorda, di quella esperienza?*

GADDA — Di quel periodo, ricordo la fame terribile. È stata mia madre che mi ha soccorso.

SPEAKER — *Aveva degli amici, nel campo?*

GADDA — No, veri amici no. C'erano i compagni di baracca, che erano Tecchi e Betti. Tecchi era preoccupatissimo fino all'ultimo del pensiero di quello che sarebbe stata la sua fama nel mondo.

Betti era meno preoccupato.

SPEAKER — *Una pagina notissima del Giornale di guerra di Gadda describe la visita fatta al campo di prigionia di Cellelager dal Nunzio Apostolico in Germania, il futuro Papa Pio XII.*

Citazione da: « Giornale di guerra e di prigionia »

23 SETTEMBRE 1918

Finalmente il cancello si apre e fra due ale di calca, accompagnato dal colonnello tedesco comandante del campo, [...] entra il Nunzio; è alto, lungo, con occhiali, ha un cappello da prete di feltro liscio, ma più piccolo e tondo dei soliti, ornato d'un cordone verde e oro; occhiali; naso affilato e adunco; tunica nera. [...]

Nella Chiesetta affollata io ero ritto sopra una panca, come già da ragazzo in San Simpliciano. [...]

Le parole del Vescovo riempirono il piccolo sito. Disse d'esser lieto di venire a noi come italiano, figlio della nostra stessa terra, ma più come rappresentante del Sommo Pontefice « padre comune dei popoli », a portarci una parola di conforto. [...]

Gli occhi mi si riempirono di lagrime e il cuore di lacerante tristezza [...] quando pregò il Signore che nella terribile prova i nostri animi si rafforzassero e il nostro pensiero considerasse che questa vita è solo un passaggio. Sentii con quella forza subcosciente che è tanto forte in me nei momenti patologici che realmente la mia, la nostra vita è un brevissimo tempo; che già mezza è trascorsa senza frutto d'onore, senza una gioia; sentii con intensità spasmodica che non un sorriso di giocondità ha rallegrato i miei giorni distrutti; ho patito tutto, la povertà, la morte del padre, l'umiliazione, la malattia, la debolezza, l'impotenza del corpo e dell'anima, la paura, lo scherno, per finire a Caporetto, nella fine delle fini. Non ho avuto amore, né niente. L'intelligenza mi vale soltanto per considerare e soffrire; gli slanci del sogno, l'amore della patria e del rischio, la passione della guerra mi hanno condotto a una sofferenza mostruosa, a una difformità spirituale che non ha, non può avere riscontri. Sentii in quel momento, con l'intensità d'un asceta, il vuoto, l'orribile vuoto della mia vita, la sua brevità, la sua fine. Che cosa avrò fatto per gli uomini, che cosa per il mio paese?

Niente, niente. Morirò come un cane, fra dieci, fra trent'anni; senza famiglia, senza neppur aver goduto nel doloroso cammino di aver a lato mia madre, i miei cari fratelli. E nessun al di là mi aspetta poiché l'intima religiosità dei miei sentimenti non ha riscontro nel pensiero e nella ragione.

SPEAKER — *Fin dagli anni della giovinezza, facesse l'ingegnere o il professore o il soldato, Gadda scriveva: e scriveva, come ha detto Gianfranco Contini, non da dilettante ma da professionista. Non pubblicava quasi nulla, ma i suoi appunti per i romanzi a venire, le sue note di filosofia riempivano un quaderno dopo l'altro.*

In famiglia, a questa sua passione per la letteratura nessuno faceva caso. Poi, nel '31, apparve il suo primo libro: La Madonna dei Filosofi.

La sorella Clara ricorda le impressioni dei familiari.

SPEAKER — *Che cosa pensava sua madre del figlio scrittore?*

CLARA AMBROSI — Beh, lei era anche orgogliosa, ne era compiaciuta... Però forse lo riteneva come un passatempo, così, ma che lui dovesse dedicarsi all'ingegneria e quindi la sua occupazione doveva essere quella.

SPEAKER — *Ma perché aveva studiato ingegneria, suo fratello, che invece era così portato per la letteratura?*

CLARA AMBROSI — Sì, ecco, è stato quello un contrasto che è avvenuto un poco in famiglia... Ma veramente lui, quando era al liceo, riusciva molto bene in italiano... però riusciva bene anche in matematica, quindi il professore di italiano diceva: « Ah, si laurei in lettere! ». Il professore di matematica invece gli diceva: « Ah, si laurei in matematica, prenda, faccia l'ingegnere! ». E così era contrastato, anche, combattuto nel suo intimo insomma. La mamma poi desiderava avere il figlio ingegnere e quindi, sia perché egli stesso era un po' combattuto, sia perché la mamma... per accondiscendere al desiderio della mamma, si laureò al Politecnico di Milano.

GADDA — Mia madre voleva... aveva dei cugini che erano ingegneri e si era fissata che io facessi l'ingegnere, perché i cugini facevano gli ingegneri!

SPEAKER — *Se oggi una madre obbliga un ragazzo a fare una cosa che lui non vuol fare, il ragazzo si ribella...*

GADDA — Ma si ribella se ha la facoltà di ribellarsi! Se per esempio è fisicamente più debole di colui che lo obbliga a fare quella cosa, non può ribellarsi!

Qui c'è sempre l'intervento di mia madre che voleva che io facessi questo e non quest'altro.

SPEAKER — *Sua madre attribuiva all'obbedienza un valore morale?*

GADDA — Ma no, non era un valore morale! Era una scocciatura di questi che avevano il cervello fissato! Detto in parole brevi, siccome il cugino fa l'ingegnere, anche noi dobbiamo fare quello che ha fatto il cugino!

Qualche volta qualche ingegnere, per esempio un mio cugino, ha lasciato precipitare dalle scale dei gradini di marmo pesantissimi, vero... perché era un ingegnere fasullo!

SPEAKER — *In una sua favola lei ha scritto: « L'autore non può rimpiangere la sua inesistita giovinezza ».*

GADDA — Questo lo ricordo, lo ricordo benissimo. « Inesistita » nel senso che la giovinezza è volata via senza, senza lasciar traccia.

SPEAKER — *Ma non le capita mai di rimpiangere la giovinezza?*

GADDA — È stata troppo, troppo ingrata per me, è vero.

SPEAKER — *Quali sono state le difficoltà principali, di questa giovinezza?*

GADDA — Le difficoltà principali sono state la severità di mia madre, poverina, che poi mi ha salvato dalla fame e dalla prigionia, vero.

SPEAKER — *Non mancavano, però, momenti di serenità e spensieratezza.*

CLARA AMBROSI — Da bambino era allegro, vivace e quindi sempre pronto, disposto a giocare con i fratellini che lui amava molto perché, essendo il maggiore, si sentiva come un impegno verso di noi, sentiva la responsabilità di questa primogenitura e quindi ci proteggeva quasi, aveva per noi un amore proprio paterno quasi, pur essendo poca differenza in età.

E poi, diventato più grande, cominciò a dedicarsi molto allo studio, a immergersi proprio nello studio, e così questa sua tensione nervosa delle volte lo rendeva un pochino più riservato, più amante della solitudine, ma sempre però molto affettuoso coi fratelli e anche col papà e con la mamma. Docile, ubbidiente, perché quello che diceva la mamma per noi era Vangelo e così pure quello che diceva il babbo...

SPEAKER — *Nei suoi libri, però, lui qualche volta si è dipinto irascibile...*

CLARA AMBROSI — Sì, più tardi, insomma è stato quando frequentava il ginnasio superiore, il liceo: allora, appunto perché si concentrava molto nello studio, credo dipendesse

da quello, allora diventava anche un pochino irascibile, non voleva sentire rumori, per esempio, voleva silenzio intorno a sé, si appartava un poco e qualche volta aveva qualche scatto anche d'ira.

SPEAKER — *Com'era, Gadda, la sua vita di bambino? Era allegro qualche volta?*

GADDA — Non molto.

SPEAKER — *Solitario?*

GADDA — Così, ero un monello che faceva la vita normale dei monelli. Ricordo di aver rubato molte pere e frutta, non so a chi, ma insomma ai vicini, ai confinanti. Mio padre, avvisato dal contadino finitimo, che io avevo fatto una vendemmia per conto mio, mi diede uno scapaccione, ecco.

SPEAKER — *Studiava volentieri o no?*

GADDA — Sì, studiavo abbastanza bene, è vero. Ho una licenza liceale che mi fa onore, diciamo per chi crede nell'onore, io non ci credo.

SPEAKER — *Era bravo a scuola suo fratello?*

CLARA AMBROSI — Sì, molto bravo, anzi i professori suoi sono stati anche i miei, nel ginnasio e nel liceo, e ricordo il prof. Butti di italiano che un giorno mi ha chiamato alla cattedra per interrogarmi e mi ha detto: « Suo fratello è molto bravo, e diventerà un grande scrittore ». E io mi ricordo sempre di questa profezia quando leggo articoli in elogio di mio fratello.

SPEAKER — *Chi era il più bravo nella sua classe?*

GADDA — Mah, il più bravo di questa classe poteva essere...

SPEAKER — *Chi poteva essere?*

GADDA — Forse questo qui.

SPEAKER — *E questo qui chi è?*

GADDA — Questo qui sono io.

SPEAKER — *E i suoi compagni come erano?*

GADDA — Mah, alcuni erano dei discreti, mediocri ragazzi. Altri erano dei deficienti. Questo qui, poverino, era quasi un deficiente.

SPEAKER — *In casa si parlava in milanese o in italiano?*

CLARA AMBROSI — Noi parlavamo sempre in italiano, anche perché abbiamo avuto come bambinaia una toscana di Arcidosso, in provincia di Grosseto, e quindi abbiamo assorbito un pochino da lei anche questa lingua italiana, toscana, toscaneggiante.

SPEAKER — *Suo fratello era religioso, da ragazzo?*

CLARA AMBROSI — Sì, era religioso perché era la tradizione di famiglia, e quindi ricordo che andavamo tutti a messa col papà, la mamma, noi tre ragazzi nella chiesa di San Sempliciano.

SPEAKER — *Ma poi ha cessato di praticare?*

CLARA AMBROSI — Sì, ha cessato un poco, perché si vede che gli studi... lui si era dedicato anche a studi di filosofia, filosofia tedesca, e si vede che allora ha cominciato a staccarsi un poco dalla Chiesa e da queste funzioni religiose.

SPEAKER — *Quando era bambino, andava ai giardini di piazza Castello?*

GADDA — Spesso ai giardini di piazza Castello.

SPEAKER — *E giocava con altri bambini?*

GADDA — Ma sì, avrò giocato con altri bambini, ma non posso ricordare esattamente.

SPEAKER — *Chi l'accompagnava ai giardini?*

GADDA — Al giardino per la festa del latte mi ha accompagnato una volta mia madre.

SPEAKER — *Che cosa era questa «festa del latte»?*

GADDA — Era una latteria che vendeva del latte, insomma! Ecco, mi scusi sa, vero.

SPEAKER — *Che ricordo ha delle aule scolastiche di quando lei era bambino?*

GADDA — Un ricordo discreto, non infame, ecco.

SPEAKER — *E la signora Caprotti?*

GADDA — La signora Caprotti era una maestra di ballo che ci ha fatto ballare quando, quando eravamo adolescenti insomma.

SPEAKER — *Si divertiva a ballare?*

GADDA — Qualche volta sì, qualche volta no. Insomma, secondo le ballerine che capitavano.

SPEAKER — *Al « Parini » andava a piedi, da casa sua?*

GADDA — Da casa mia andavo a piedi, sì. Si costeggiava la sponda del cosiddetto Naviglio; Naviglio è un sostantivo che deriva da canale *navilium*, deriva da un aggettivo precedente.

SPEAKER — *Quando andava a scuola, veniva accompagnato da sua madre?*

GADDA — Venivo accompagnato dal papà, ecco, il quale mi infliggeva una tavoletta di carne tutti i giorni, perché si vede che aveva sentito che ai bambini fa bene la carne; la quale era noiosissima da deglutire, da mangiare.

SPEAKER — *Suo padre, signora Ambrosi, era già anziano quando loro nacquero?*

CLARA AMBROSI — Sì, realmente, perché lui aveva sposato mia madre in seconde nozze ed è stato per tanti anni vedovo, con la figlia, viveva con la figlia alla quale prodigava insomma tutte le sue cure. Poi quando la figlia si è sposata, allora lui ha pensato di fare un'altra famiglia per non trovarsi solo. Avendo conosciuto mia mamma, che era stata insegnante della figlia, in una scuola che corrispondeva alle magistrali, così aveva deciso di sposare mia mamma.

SPEAKER — *Sua madre era una donna colta?*

CLARA AMBROSI — Sì, molto colta, molto amante dello studio. Aveva una predisposizione allo studio delle lingue e così sapeva il tedesco, l'inglese, e soprattutto credo si fosse specializzata nella letteratura francese.

SPEAKER — *Che carattere aveva sua madre?*

CLARA AMBROSI — Era un carattere buono, affettuoso, molto affettuosa con noi quando eravamo piccolini, così, specialmente con il mio povero fratello Enrico, che era l'ultimo

e quindi era un po' il beniamino di tutti: della mamma, del papà e anche di me e di mio fratello. È così. Però, nello stesso tempo, quando abbiamo incominciato gli studi, era anche un po' severa. Quindi, quindi insomma noi ci facevamo un certo riguardo e cercavamo di accontentarla, riportando voti discreti dalla scuola.

SPEAKER — *Lei li ha letti, i libri di suo fratello?*

CLARA AMBROSI — Sì, quasi tutti.

SPEAKER — *E come li giudica? Li trova difficili?*

CLARA AMBROSI — Eh, un poco sì.

SPEAKER — *E qual è il libro che preferisce?*

CLARA AMBROSI — Forse *La cognizione del dolore*.

SPEAKER — *Lei riconosce i luoghi e i personaggi del romanzo?*

CLARA AMBROSI — Sì.

SPEAKER — *E i rapporti, per esempio, tra la madre e il figlio del romanzo assomigliano veramente ai rapporti tra suo fratello e sua madre, oppure no?*

CLARA AMBROSI — Sì, assomigliano.

SPEAKER — *Suo fratello ha parlato di impoverimento della famiglia. Che cosa era accaduto?*

CLARA AMBROSI — Sì, mio padre aveva avuto un tracollo finanziario perché egli era industriale serico, insomma della seta, e in quegli anni lì l'industria della seta aveva subito la concorrenza della seta giapponese. Allora mio padre ha perso forti somme, ha dovuto quindi fare poi una vita più limitata, più modesta.

SPEAKER — *In che periodo è accaduto questo?*

CLARA AMBROSI — Verso il 1900.

SPEAKER — *Cioè negli anni in cui è stata costruita la casa di Longone?*

CLARA AMBROSI — Beh, sì, è vero, c'è stato anche quel fatto lì, che egli appunto, che era così appassionato alla campagna, ha pensato di costruire una casa, assecondato dalla

mamma che pure amava molto la vita campestre e semplice. Ha costruito la casa raccogliendo quei pochi risparmi che ancora gli rimanevano.

GADDA — Lui aveva la mania di costruire case e vedeva soltanto la casa, i muri, le altre cose non ci pensava, non pensava che si poteva fare una costruzione oltre la casa, insomma.

Credo che questo sia un po' un male di famiglia, vero, il cosiddetto male murario o male dei Maestri Comacini, ecco.

SPEAKER — *La famiglia Gadda è originaria della Valle dell'Olonà, non è vero?*

GADDA — Ma... Io ho sentito dire da mio padre che nella Valle dell'Olonà... tutti i paracarri si chiamano Gadda. Così, per dire che è un nome molto comune.

SPEAKER — *La famiglia di sua madre, da dove proviene?*

GADDA — Mia madre deriva da una famiglia austro-ungarica, non so poi esattamente le vicende.

SPEAKER — *Ma lei si sente più Gadda o più Lebr?*

GADDA — Mia madre era più intelligente di certi Gadda, insomma.

SPEAKER — *Ma perché lei ha due nomi, Carlo Emilio?*

GADDA — Ho due nomi perché la mia madrina, madrina al Santo Battesimo, si chiamava Carlotta.

SPEAKER — *Ed Emilio da dove viene?*

GADDA — Emilio deriva da suo marito, che era il padrino.

SPEAKER — *Senta, Gadda, lei oggi è un uomo famoso. Come si sente con questa fama sulle spalle? Le pesa, oppure le è di aiuto?*

GADDA — No, no.

SPEAKER — *La sua opera, pensa che sia destinata a restare?*

GADDA — Ma credo di sì, in qualche cosa...

SPEAKER — *Tra i suoi libri, quale le sembra il più importante?*

GADDA — Mah... forse *La cognizione del dolore*.

SPEAKER — *Qualche volta pensa alla morte?*

GADDA — Qualche volta sì, con pacatezza, con serenità, vero.

SPEAKER — *Che cosa rappresenta per lei: il trapasso oppure l'aldilà?*

GADDA — Questo è un po' difficile da rispondere. Certo è il trapasso in modo indubbio, vero, i francesi la chiamano anche « trépas »...

SPEAKER — *Ma la teme, oppure no?*

GADDA — Posso temerla, ma in limiti, in limiti del comprensibile, dell'utile.

SPEAKER — *Che cos'è più importante, per lei: è più importante la morte o la vita?*

GADDA — Secondo me è più importante la vita, perché è un fatto positivo, insomma.

SPEAKER — *E nella sua vita, qual è la persona che ha contato di più?*

GADDA — Questa è una domanda molto difficile... Mia madre.

SPEAKER — *Perché?*

GADDA — Mi si polverizza la memoria...

BRANO INEDITO DI GADDA

Egli sentiva, sentiva che quel suo cervello... ma di che cosa era fatto? forse da bimbo, quando s'era addormentato credendo al fiducioso bacio delle speranze, era venuto un delinquente e per malvagità, oh proprio per malvagità, soltanto per far del male a un bimbo che nulla sapeva, gli aveva versato dentro un qualche acido. O forse con un rampino, con un ferro dei loro... Ma la mamma? non aveva detto nulla, non aveva chiamato? Forse la mamma era stata distratta, assorta. Forse pensava a qualche suo ignorato dolore.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Notizie sull'annata:

Ancora Montale, Bigongiari, Giudici, Cattafi

Sarà ricordata a lungo l'annata 1971 come una delle più felici in poesia: *Satura* di Eugenio Montale ha rappresentato un evento di tali dimensioni da attirare l'interesse di un numero inusitato di lettori nei riguardi di una raccolta poetica. A giusto titolo, come poche volte: e se è stata adoprata qualche persuasione occulta dell'industria culturale, dobbiamo riconoscere che è stata impiegata rettamente. Poi *Su fondamenti invisibili* di Mario Luzi ha lietamente sancito l'inarrestabile crescita di questo poeta, su se stesso e nel proprio tempo. Senza contare i felici ritorni: Bertolucci, De Libero, i più giovani.

MONTALE — Mentre calamitava l'attenzione generale della cultura italiana, non solo letteraria, Montale non stava certo alla finestra a compiacersi. Andava avanti con il propellente ritrovato, dettava una serie di nuove poesie, circa quarantacinque, che alla fine del suo grande anno ha raccolto in *Diario del '71*, in poche copie che ha distribuito agli amici. Si tratta, almeno in parte, di

una prosecuzione della «musa» che ha presieduto all'ispirazione dominante di *Satura*: cioè di quel doppio che indossa i panni dello *spaventaccio* (omaggio verbale a Pea, nella persistente aura allusiva di questa poesia), che dirige «un suo quartetto / di cannuce», come sola musica sopportabile. Su questo punto persiste in Montale un lesionismo universale, coniugato con un autoleisionismo, ma riscattato dagli acidi di un umore complesso, che pone la poesia al più alto posto, ma sempre dopo i fuochi della vita, un posto né elegante, né riconoscibile da tutti, insperato e inaspettato (inutile far piani, stendere poetiche, programmare impegni...): «Quando l'indiafolata gioca a nascondino / difficile acciuffarla per il toupet. // E non vale lasciarsi andare sulla corrente / come il neoterista Goethe sperimentò...». Addirittura, circa il poeta, «si buccina che viva dando ad altri / la procura, la delega o non so che»: certo bisognava scegliere fra due vite separate, il poeta non l'ha fatto, è il Caso, anche se distratto, che rimane di guardia all'indivisibile. Non per niente una lirica di questo diario, *Verso il fondo*, del 19 aprile '71, riprende nella prima strofa: «La rete / che strascica sul fondo / non prende che pesci piccoli», l'immagine di una poesia della precedente raccolta, *La storia* del 10 luglio '69: «La storia gratta il fondo / come una rete a stra-

sico / con qualche strappo e più di un pesce sfugge». Appunto *Rete a strascico* è stato il titolo che ha resistito fino all'ultimo momento, prima di cedere al polisenso e fulmineo *Satura*. Ora in *Diario del '71* vengono ripresi, portati avanti, molti degli ingredienti del « quarto libro » montaliano: primi fra tutti gli *Xenia* che costituivano una presenza massiccia. Almeno tre poesie dell'ultima *plaque*tte si svolgono nell'atmosfera spirante della Mosca: *L'arte povera* di p. 6, nella clausola: « È la parte di me che riesce a sopravvivere / del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri / tu, inconsapevole », con il gioco fondamentale dei pronomi, implicantesi a vicenda io/tu, *I nascondigli* di p. 18: « Quando non sono certo di essere vivo / la certezza è a due passi ma costa pena / ritrovarli gli oggetti, una pipa, il cagnuccio / di legno di mia moglie, un necrologio / del fratello di lei, tre o quattro occhiali / di lei ancora!, un tappo di bottiglia... », dove sarà da rilevare il ripercuotersi dei fonemi al limite della combinazione anagrammatica, *nascondigli, gli, bottiglia*, dalla matrice *moglie, certo, essere, certezza*, secondo modalità proprie delle due prime serie di *Xenia*, secondo quanto ha intelligentemente rilevato Stefano Agosti, in un suo studio ancora inedito, proprio per far passare in secondo piano l'aspetto accusatamente diaristico di queste composizioni; infine direi *Il lago di Annecy* di p. 30, con l'opposizione della morta/viva: « Ora risorgi viva e non ci sei »: « Non so perché il mio ricordo ti lega / al lago di Annecy / che visitai qualche anno prima della tua morte ». Poi la meta gnomica, il sogno contraddetto, il desiderio che sarebbe andato a male di essere un *mestre de gay saber*: e qui tutta la strumentazione di pensieri su questa vita, l'altravita, l'oltrevita, che spesso si svolgono anche su categorie più particolari, come la storia e il linguaggio (resistono alcuni bisticci, giochi di parole e così via: *deputante / deputato* ecc.). Infine la sezione sottilmente psicologico-autobiografica, dove obliquamente, con mezzo parlare, continua a dire chi è: *Il pirla, Il tiro a volo*, le più semplici, *Come Zaccbeo* (appoggiata a filigrane testamentarie, come *Rebecca* di *Satura*), oppure *Il Re*

pescatore appoggiato al *Gerontion* eliotiano, se non addirittura alle fonti culte, al Frazer, per esempio. Ormai il dato esistenziale, aneddótico, « giornalistico », polemico (sferzante la solita rissa montaliana con Malvolio sull'*engagement*) è molato da una memoria letteraria incisiva (certi lessemi particolarmente connotati li abbiamo già sfiorati, *spaventachio, buccinare*, e poi ci sarebbe un *bubolare del tuono*, ridondante, ma giunto via Pascoli-Tozzi, la *valedizione* e il *chiliasta* dell'ultima poesia *p.p.c.*, cioè « per prendere congedo » ecc.), da una sapienza compositiva stupefacente, ottenuta con uno stoico distacco.

Ma oltre Montale, che con la circolazione limitatissima dei suoi nuovi prodotti, ha voluto discretamente non togliere spazio agli arrivi della nuova « annata », anche questo inizio di stagione si presenta folto di fatti rilevanti: nello « Specchio » di Mondadori sono apparse già tre cospicue raccolte poetiche: *Antimateria*, di Piero Bigongiari, *O beatrice* di Giovanni Giudici, *L'aria secca del fuoco* di Bartolo Cattafi. Se ci si spostasse verso altri editori, presso Feltrinelli si dovrebbe segnalare lo zibaldone di Edoardo Sanguineti, *Wirrwar* appunto: e così via.

BIGONGIARI — Nelle nove sezioni di *Antimateria* Bigongiari raccoglie la sua fitta produzione dal 1964 al '71. Bigongiari, come è noto, è un poeta che legge molto, con il puntiglio dell'aggiornamento e nella sua veste di critico presenta, di conserva con il volume di poesie, anche una raccolta di saggi e recensioni riguardanti la letteratura francese, con il titolo *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* (Rizzoli 1972), che per altro concerne solo i primi tre studi qui presentati. La tentazione più facile, ma anche più pericolosa, sarebbe quella di tenere troppo uniti i due registri bigongiariani, spiegando il poeta con il critico e viceversa. Naturalmente non si può negare che Bigongiari ami costellare le sue riflessioni critiche con ininterrotti enunciati di « poetica », che in primo luogo sembrano riguardare la sua « poetica », la sua concezione della letteratura.

D'altronde tutta la sesta parte di *Antimateria*, precisamente *La parola insensata* (soprattutto la

poesia che porta questo titolo), ruota intorno alla metapoetica, alla poesia sulla poesia. Bigongiari rifugge dal concettuale schematico per attestarsi su una sua immaginosa tensione binaria, dove i termini contrapposti, « digitali » (si-no), tendono non tanto alla polarizzazione dialettica, quanto a quella figura che in retorica si chiama l'ossimoro. Vari, complessi e stratificati sono gli elementi che caratterizzano la posizione di Bigongiari: arduo deve essere quindi il giudizio da dare sui testi che produce. Si può dire che l'attuale progetto di Bigongiari sia quello di muoversi nell'ambito della « nuova concretezza del postsimbolismo », come risposta al « mito mallarméano della disincarnazione »: come egli stesso dice sollecitato dalle definizioni di Georges Poulet su Éluard, dove parla « di un tempo e di uno spazio carnali ».

Specialmente negli ultimi scritti Bigongiari rivendica una priorità personale e di gruppo circa le ultime sistemazioni dei metodi critici (strutturali, semiologici): il che naturalmente si porta dietro una definizione profetica del contesto culturale in cui si muove la sua poesia. Credo che su questo punto sia necessario essere molto espliciti: indubbiamente Bigongiari, a cominciare dalla sua tesi del '37 sulle varianti leopardiane, ha avuto nella sua carriera critica intuizioni che andavano controcorrente, che alla lunga sono state molto produttive; bisogna anche dare atto a Bigongiari del suo coerente antistoricismo, nella fattispecie dell'anticrocianesimo, di una capacità di scrittura metaforica spesso inventiva, formatasi proprio su quei poeti e pensatori che vengono designati come i predecessori della *nouvelle critique* francese. Ma detto questo non si possono trascurare le riserve che sono state espresse da amici ed estimatori dell'ingegno di Bigongiari: alludo a quelle di Giuseppe De Robertis e di Contini, che riguardano un po' i fondamenti « positivi », tecnici dell'attività di Bigongiari. Naturalmente si tratta di confini molto sfumati, cioè quei confini che passano da un massimo di tecnicismo ad un minimo, fino al rifiuto. Ora non si può negare che in Bigongiari la strumentazione tecnica riceva un'accoglienza fluttuante, ora adesiva ora ripulsiva. Fra l'oggettività

del testo e la soggettività del lettore, certamente Bigongiari è più propenso per la seconda alternativa, ma direi senza rifiutare alcuni postulati della prima e senza giungere alle rigorose definizioni di un Poulet sulla *critique d'identification*. Per questo quando Bigongiari dice che i tempi nella critica sono mutati e tutto sommato sono mutati in meglio, sarà correttamente da intendere che Bigongiari si trova molto meglio, a suo agio, con le intelligenze più esposte della Francia d'oggi, di quanto poteva capitare anni fa, in diverso clima culturale, non certo che Bigongiari ha anticipato le tecniche delle nuove metodologie critiche. Tanto più che anche quando sembra che si dica la stessa cosa, proprio la stessa cosa non è.

Sgombrato il terreno da questa futile *querelle* (del resto non è detto che saper intendere una novità non equivalga un po' anche ad averla anticipata), resta in piedi il problema dell'ermeneutica bigongiariana: come si trova Bigongiari in un testo, in pace, in conflitto?

In linea generale Bigongiari sembra trovarsi in uno stato di meravigliata eccitazione all'interno dei testi che gli piacciono, con un assillo di prolungamento *extra moenia*. Un testo, per Bigongiari, sembra esistere desultoriamente non come *contingenza*, ma come *colangenza*.

Indubbiamente Bigongiari è lettore centrifugo: tesse la tela dei suoi ragionamenti evadendo da punti discontinui del testo verso riflessioni che di volta in volta vengono aggregandosi nel processo della sua scrittura.

Tale mi sembra anche uno dei maggiori procedimenti della sua scrittura poetica c'è la mossa d'avvio di un'occasione, poi la linearità delle frasi è portata avanti su un *clinamen* lungo il quale scivola la catena verbale: la ripresa, la ripetizione, il chiasmo, la disseminazione fonetica che di solito arriva al bisillabo, a breve e a lunga distanza, insieme ad un gusto della parola desueta, connotano questa poesia. Per la ripetizione sarà da segnalare l'ossessivo riapparire del sintagma *ombra di un'ombra* di *Non l'essere ma gli esseri* del '67, appartenente alla quarta sezione; per la disseminazione fonetica bisillabica *Spora fiore spora* del '68, sempre della

quarta parte: « È un *astro* che ti mangia, ultima luce / d'un *astro*, d'un *disastro* ormai la quiete / dilaga intorno a te: il sole splende / su una tundra, tra le *erbe*, tra le *serpi* / che si destano. È un *astro* che *dolora* / col tuo *dolore*... Le cupole l'*ardore* invertebrato / la fiamma che si sfiamma e che s'*indora*, / di qua trova l'*aurora*... », oppure *Due giorni di viaggio scrutando sul mar sottile* sempre del '68: « Ecco il mondo lontano è qui vicino, / miagola come il gatto di casa, / mia anima, mia *gola* che respiri... cadon le spore negli *alveoli*, *Eolo* / isola la tua stanza col suo soffio... ». Difficilmente il lettore di Bigongiari potrà essere un lettore ingenuo: la sua pagina, i suoi versi formicolano sempre di « allusioni »: così la chiusa di *Agosto 1968*: « ecco, Europa, la tua nuova lavagna: / scrivici libertà con mano ferma », rimanda a *Liberté* di Éluard, a quel *refrain*, *Liberté, j'écris ton nom*, che piaceva tanto anche a Vittorini.

Certo per giudicare bisognerebbe aver capito tutto: da parte mia debbo confessare che in questi due ultimi libri di Bigongiari proprio tutto non ho capito. Non per questo mi sentirei di sottoscrivere la diagnosi che vorrebbe un Bigongiari più accettabile là dove è più affabile e trasparente, di contro alle parti dove ha ambizioni di teorico (specie per quanto riguarda la raccolta saggistica). Questo intrico riflessivo mi sembra talvolta illuminante per quello che intende fare nella pratica poetica. Per esempio: mi sono interrogato sul senso da dare al titolo, ora così attuale, anche a causa di recenti polemiche, di *Antimateria*: a dire il vero dalle delucidazioni che si offrono nella *postface*, *Avvertenza e qualche nota* di p. 269, non ero riuscito a penetrare fino in fondo: « L'uomo che agisce nei termini della propria azione deve inoltrarli dove essa volta, dove la materia che lo riempie si ostina nell'*antimateria* che lo vuota, in ogni istante, della sua stessa *fabula drammatica* »: viceversa da una notazione di passaggio contenuta nella raccolta saggistica a p. 28, sugli anagrammi di Saussure, mi sembra che il senso risulti più chiaro: « Perché noi crediamo che anche le idee abbiano un corpo: siano l'*antimateria* di quella materia che si agita davanti ai nostri organi per-

cettivi, ma che non appena si materializza cade in stato di *antimateria*. Di là si può operare sulla materia, per una sorta di forza antitetica, che però non è immateriale ».

Qui naturalmente si riaffaccerebbero molte discussioni che si svolsero nell'ambito dell'ermetismo (per esempio quella dell'uso della cultura che oppose Gatto a Bigongiari, oppure quella sulla chiarezza, per cui Parronchi ebbe a dire che l'oscurità non era certo ideale da perseguire, risultando oscuro quello che non era ben chiaro allo stesso scrittore); da parte mia per sentire Bigongiari come « simile », come « fratello » vorrei essere sicuro che approvasse un enunciato siffatto: « Sono dove non sto, ma desidererei essere: sto dove non sono, ma non desidererei stare ».

GIUDICI — Accanto a quella che Macri chiamerebbe l'improgressività ermetica, la prova estrosa di un poeta della generazione successiva, quella di Giovanni Giudici con *O beatrice* (« *beatrice* », da « beare », quindi da scrivere minuscolo). La scrizione minuscola, letteralmente e allegoricamente, è propria del crepuscolarismo: e lo spettro che ha sempre perseguitato Giudici è stato quello del neocrepuscolarismo, di cui il poeta ha tentato l'esorcizzazione con varie strategie. Ma certi lettori, niente, hanno insistito su questa qualifica; quando invece è chiaro che quella di Giudici è una specie di pantomima, dove il gusto formale della *mésalliance* stilistica è predominante (scelta nobile e scelta beffarda coesistono nel vuoto significante della formalizzazione linguistica).

In fondo Giudici continua a far scintille con la sua « educazione cattolica » fatta sfregare su un umore beffardo, ma non precisamente blasfemo o dissacrante: in lui l'uso di termini appartenenti alla connotazione spirituale religiosa (da *beatrice* a *salvifico*) oppure alla retorica liturgica (l'anafora quasi sempre si coniuga con la litania) non mira certo alla cosiddetta demistificazione. Giudici è troppo complice della sua scrittura, nel suo stesso farsi, per potersene in qualche modo allontanare, distaccare: allora deve ricorrere ad un procedimento drastico, dislocare l'io fuor di sé, così da passare a tu (di fatto il *Tu* della composizione di

pp. 59-61 coincide con il « mio alter »), così da poter contemplare e alloquiere il proprio corpo quasi fosse quello di un altro. La meta finale è rappresentata dalla *Descrizione della mia morte*, con il distico finale, chiave di volta di questa raccolta: « C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte. / Morire la mia vita non era naturale ». Così il gioco di Giudici si moltiplica in rifrazioni, pur rimanendo fedele al cordone ombelicale delle passate esperienze: le poesie a puntate (per esempio la seconda terna di *L'amore che mia madre*, III-VI) stanno a significare che Giudici predispone dei fermagli per il suo Canzoniere complessivo.

CATTAFI — L'ultima, prestigiosa raccolta di Bartolo Cattafi, *L'osso, l'anima* portava una data lontana: 1964; questa nuova, immediatamente successiva, *L'aria secca del fuoco*, porta come sottotitolo l'indicazione degli estremi cronologici della composizione: *marzo 1971-gennaio 1972*.

Parrebbe, dunque, che Cattafi non solo sia rimasto silenzioso per sette anni, ma in questi anni si sia astenuto addirittura dallo scrivere, almeno che non abbia prodotto poesie insoddisfacenti, oppure nient'altro che cartoni per le presentazioni. Cattafi è personaggio-poeta imprevedibile, dotato di una sua indubbia forza: non solo si fa sberleffi dell'adagio *nulla dies sine linea*, ma a dire il vero non ha fatto pesare il suo silenzio in questi anni di vertiginose discussioni, contrapposizioni di poetiche e di gruppi. Al limite era scomparso anche dai riferimenti più correnti, lui che ha prodotto testi che sono giustamente onorati e accolti perfino in antologie scolastiche non troppo corrive. Anche gli amici erano esitanti nel continuare a riferirsi ad un'attività, che ormai sembrava aver rinunciato a parlare all'attualità più deperibile. Ma ora si ripresenta, in forma smagliante, con più di trecentosessanta componimenti di *L'aria secca del fuoco*, mentre le riviste letterarie ricevono le felici addizioni. Per di più si tratta di poesie che sembrano scritte con veloce agilità: vi si ritrova il segno rigoroso dei libri precedenti, ma anche uno slargamento tematico, un'affabile disarticolazione dei nessi lirici in nessi narrativi. Specialmente tutta la sezione *A dicembre Badoglio*, una *suite* che costituisce

quasi un romanzo, risulta davvero inaspettata dalla vena quintessenziata di Cattafi; ma anche la prima *Lo stretto*, una specie di animazione di « nature morte » siciliane, con le sue sciabolature visuali, svariate in preziosismi di luci ed ombre, appare quasi come la premessa figurativa del Cattafi astratto che riappare specialmente nelle ultime due sezioni, *Nel pentagono della sua corazza* e *Tenebra e azzurro*. Nel mezzo vi sono aperture su resoconti di viaggi, impressioni paesistiche, incontri umani. Cattafi ha indubbiamente una sua maniera, una sua cultura e una sua scrittura, ma non modelli letterari troppo impegnativi: semmai sembra affiorare qualche tentazione alla Majakovskij o alla Evtuschenko, ma Cattafi con la sua prepotente ed originale personalità, con la sua sregolatezza non gestita, la vince e la supera.

Sergio Solmi e la letteratura fantastica

C'è indubbiamente una punta di civetteria nella dichiarazione di apertura dei pensieri introduttivi ai « saggi sul fantastico » che Sergio Solmi ha composto nello spazio di un quarantennio e che ora l'editore Ricciardi, con la consueta eleganza, raccoglie sotto il titolo *Della favola, del viaggio e di altre cose*: « Il tempo è senza pietà per gli scrittori lenti ». Per il lento scrittore e poeta Solmi, invece, il tempo è stato estremamente galantuomo: questo libro (ché di libro si tratta nonostante che il primo capitolo su Pancrazi favolista sia stato composto nel '31 e l'ultimo sulla letteratura fantastica nel '65) si legge tutto d'un fiato, intrigato com'è nelle riflessioni più attuali sulla letteratura popolare, sulla dimensione fantastica e futuribile che si tende ad imprimergli, su speculazioni che in molti tratti riguardano i destini generali dell'umanità. Solmi è sempre stato un lettore prezioso e spregiudicato, senza essere per niente snob: ha il gusto trepido dell'avanscoperta, senza portarsi dietro la correlativa sindrome di jattanza propria dell'avanguardista. In fondo per lui sia che leggesse Raymond Roussel o Jarry o i romanzi di fantascienza quando gli altri letterati si perdevano tutti, che so io, dietro

i libri di memorie d'infanzia, non si trattava di affermare un'originalità né tanto meno una superiorità, sì piuttosto una diversità.

Dice nelle divagazioni prefative: « Per mio conto, sognerei una società di eguali che, appunto perché *eguali*, cioè non soggetti al livellamento gerarchico imposto dalla oppressione di classi, siano soprattutto *dissimili*, ciascuno originalmente esprimendosi secondo la propria natura ».

Che poi le scelte operate da Solmi si siano rivelate sui tempi lunghi molto più oculate di quelle di tanti suoi coetanei non significa necessariamente che i suoi giudizi critici debbano considerarsi definitivi.

Evidentemente, quando scriveva Solmi di fantascienza soltanto vent'anni fa, dovevano verificarsi in questo campo eventi che sopravvanzeranno di molto le previsioni più azzardate. Ma resta fondamentale il fatto di averne parlato e soprattutto di averne parlato con la discrezione, con quella responsabile angoscia che tocca sempre i confini della poesia. Solmi è conscio dell'importanza letteraria che detiene la favolistica, la mitografia, il resoconto di viaggi terrestri realmente avvenuti o extraterrestri fantastici: così può saldamente rilegare, senza soluzioni di continuità, riflessioni sull'*Esopo moderno* a quelle sul *Milione* di Marco Polo e sul dimenticato libro di Gino Nibbi *Nelle isole della felicità* e poi ai libri di fantascienza, con un medaglione a tutto tondo di Ray Bradbury. D'accordo, niente di rivoluzionario, ma se si considera quale contingente di inappetENZE cova ancora nelle menti più esercitate, non si potrà mai ringraziare abbastanza un lettore dell'autorità di Solmi per aver sgombrato il terreno da tanti pregiudizi e falsi scopi. Per quanto, specie nelle sue ultime riflessioni, Solmi non si dimostri alieno da certe tendenze che si vanno affermando nella direzione di dissacrare la figura dell'intellettuale e del letterato, la sua strategia di comprensione e descrizione di un fenomeno complesso come quello rappresentato dalla fantascienza si basa in gran parte su uno stretto reticolato di analogie culturalistiche.

Così una volta stabilita l'istigazione alle fantasie più sfrenate che vennero messe in moto nel Rina-

scimento con la scoperta e la conquista del Nuovo Mondo, Solmi è tentato dal parallelo fra la fortuna arrisa al romanzo cavalleresco in quel contesto e quella toccata nel nostro al romanzo d'anticipazione, che per certe componenti viene accostato al « giallo » (la proposizione e lo scoprimento di un enigma, l'ossessione, il mistero, l'orrore), all'enigmistica (tanto che Roussel, tenendo a modello per le sue invenzioni più folli esemplari di romanzo scientifico e poliziesco, ricorse ai metodi del *rebus* e della crittografia), al separatismo misticggiante di Swedenborg, a certe espressioni della letteratura e della pittura surrealiste.

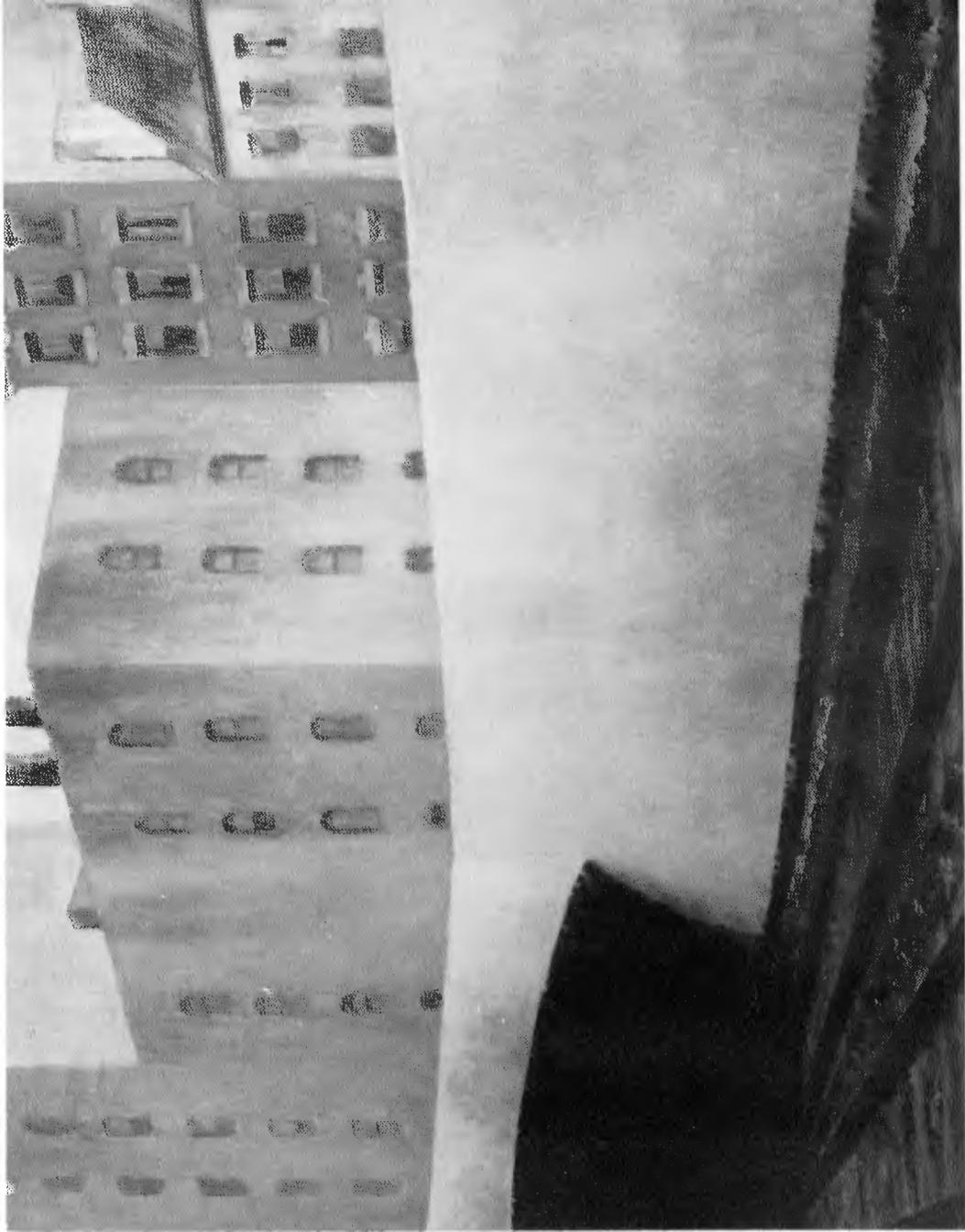
Solmi è propenso a vedere un carattere *escapist* in questo tipo di letteratura: « un sognare ad occhi aperti », espressione di Freud che fu sottolineata nello stesso senso anche da Gramsci, da parte di chi non sa o non può affrontare la realtà nell'impatto della sua durezza. Sicché non restano che due vie: o l'evasione in mondi paralleli o la regressione all'infanzia. Solmi a questo proposito ha notazioni di un pessimismo sconsolato riguardo all'angoscia che sembra attanagliare l'uomo, ogni volta che fa mente locale al suo avvenire, in quel futuro che è già cominciato. I mostri evocati nei romanzi di Kafka appaiono allora i più adeguati a restituire il senso di una condizione umana braccata, ora che i viaggi interplanetari hanno tolto ogni illusione sulla vita umana in altri mondi: « Siamo davvero, soli », dice Solmi.

Naturalmente questa complessa problematica, trattata da Solmi in chiave saggistica, reclama ormai strumenti più penetranti, come riconosce lo stesso scrittore recensendo i principali contributi apparsi negli ultimi anni sull'argomento. Se ci è consentito fare un appunto al metodo di Solmi, per concludere, diremmo che ha piazzato esclusivamente il suo punto di osservazione dalla parte del produttore, mentre di recente si cerca di definire la letteratura fantastica tenendo presente il punto di vista dell'utente, del lettore implicito, che si mantiene nell'esitazione tra una spiegazione testuale basata sul naturale (ci troveremmo di fronte allo *strano*) e una sul soprannaturale (ci troveremmo di fronte al *meraviglioso*).

ALDO ROSSI



5 - George Grosz: *Senza titolo* (1920)



6 - Edward Hopper: *Periferia* (1946)

Narrativa

Fuochi a mare di Michele Prisco

L'ambiente descritto da Michele Prisco nei suoi romanzi è prevalentemente quello vesuviano. Ma non s'intenda questo in senso restrittivo. I racconti che ci tornano ora nella raccolta, edita da Rizzoli, *Fuochi a mare*, ci danno come in sezione gli interessi narrativi dell'autore, dal 1943 al 1956, per tutto il tempo non solo della sua formazione ma d'alcuni tra gli esempi più probanti della sua maturità, da *La provincia addormentata*, del '49, a *Gli eredi del vento*, del '50, a *Figli difficili*, del '54. Seguiranno *La dama di piazza*, *Punto franco*, *Una spirale di nebbia*, *I cieli della sera*, rispettivamente del '61, '65, '66, e '70: libri che non modificano, bensì confermano e ulteriormente approfondiscono i temi della sua narrativa, indugiando nello studio d'ambienti borghesi della regione vesuviana, statici, pigri, come avvolti in una nebbia che favorisce intrighi, e ambiguità, e passioni, nella cui trama s'esercita un'attenta capacità di sottili analisi. Ambienti e caratteri in discreta misura diversi incontriamo invece nei racconti di *Fuochi a mare*. Le storie, i casi che vi sono narrati, si collocano negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, e prevalentemente vi agiscono bambini o adolescenti, e figure femminili, che possono apparire come il segreto filo conduttore dell'esperimento rappresentato da questa parte della sua produzione, novellistica invece che romanzesca. Sceglie casi drammatici, nei quali tuttavia l'esito tragico sembra esplorato e costruito così da spingersi proprio nella catastrofe, o da mutar questa in una stasi interiore, che lascia risalire o remote origini dall'infanzia, o indoli e inclinazioni ovattate in cui si rispecchia e consuma una conclusa esperienza umana, una vita. Casi d'eccezione, abnormi, provocati dallo stato di guerra, e protagonisti per lo più umili, come, in *Immatella*, l'amore infelice della tredicenne e del negro, e l'altra storia di negri e di ragazzine, in *La sera è calma*, a *Trecase*, o in *Primavera a Manderley*: un ricordo d'un gruppo

d'amici, giovani separati dalla guerra, ma costruito come esperimento narrativo, negato a un esito concreto, del protagonista stesso del racconto.

La morte conclude spesso queste storie: muore per una crisi di « mal della luna » una giovane maestra, in *Luna piena*; ed è un insorgere tragico, ineluttabile, dall'interno, per un fascino cupo della natura, nella luce lunare; in *Tonino*, un bambino, Tonino, al ritorno del padre dalla guerra, uomo violento, crudele, ma nell'assenza descritto idealmente dalla madre, subisce un pauroso impeto esclusivo, e che diventa istintiva gelosia, per l'uno e l'altro genitore, così opposti e divisi; e in un momento cattivo di sfogo, per una incauta parola provoca da parte del padre l'assassinio della donna. In *Confessione di Aurelia*, la protagonista rievoca l'inibizione che la soprafface la sera d'un incontro amoroso in un alberghetto, per l'arrivo e la sosta nell'albergo d'una famiglia che trasportava un figlio morto: l'immaginazione trasferisce il contatto, la carne, dal vivo, all'altro. *Gli sposi della domenica* tocca del disegno disperato d'uccidersi di due giovani sposi, incapaci di sopportar oltre la povertà: ma quando sta per partire il primo colpo di rivoltella esplodono i fuochi d'artificio, i « fuochi a mare » che incantano e riportano l'amor ingenuo della vita, inconsapevolmente, nei due. Racconto tra i migliori del libro e, al pari di *Epitaffio per un incontro*, e *Le ortensie*, degli anni tra il '51 e il '56. Quasi volontario sembra il ricordo della Serao, in racconti come *Serva e padrona*, e *Epitaffio per un incontro*: volontario, almeno in quanto allusività d'autore a certe costanti e radici, del proprio mondo narrativo, in concrete tradizioni romanzesche, nelle più connaturali riuscite espressive di tale tradizione. Racconti, ricchi di implicazioni la cui struttura emerge nello sciogliersi del caso, della vicenda, che acquista come una trasparenza e, in quella, una intima consistenza, in cui è da riconoscere l'esito positivo di questo laterale esperimento, novellistico, parallelo ai romanzi. Di questi, la novella isola, pur sempre nell'ovattata fissità di stati, fermi, e segretamente illimitati, una singola traccia, affidata a un protagonista, a una limitata vicenda. Proprio questa funzione strutturale, espressiva, impedisce di con-

fondere con un interesse per l'intreccio, o la cronaca, i suoi racconti, o di limitarli a un gusto per il « bozzetto », cui pure farebbero pensare brevi ritratti come *La bambola*, in cui due sore, di ritorno dall'acquisto d'una bambola per una lotteria, incontrano una donna che porta in braccio la sua piccola, morta, di là dal casello daziario per non pagar le tasse dell'inumazione. Una figlia scagionerà il padre, ne *Le ortensie*, dall'accusa d'aver ucciso il giovane che andava a trovarla di notte: la deposizione della figlia è decisiva: dopo un lungo rifiuto, lo scagionerà in tribunale, ma quella decisione farà cadere d'improvviso in lei il passato, sostituendo un vuoto insanabile a una realtà ch'era pur irreal: e il proiettarsi del nuovo stato nell'avvenire priva di ogni senso la sua vita interiore. S'è osservato che questi racconti interessano per un loro carattere, o ufficio, anche negli esiti più positivi, d'esperimenti; ma è appunto in tale ufficio il significato, l'interesse, che presentano, per una valutazione complessiva della narrativa di Prisco.

***Il bottone di Stalingrado* e altra narrativa di Bilenchi**

La ristampa di cinque tra i migliori racconti di Romano Bilenchi (*Il processo di Mary Dugan*, Einaudi) e del romanzo *Il capofabbrica*, del '35, coincide con l'uscita del nuovo romanzo *Il bottone di Stalingrado* (edito da Vallecchi). Aveva rielaborato i racconti in occasione di successive ristampe, ma da quelli e dal romanzo *Il conservatorio di Santa Teresa* un silenzio più che trentennale era stato rotto solo da un libretto di prose, *Una città*, del '58, e da un altro di ricordi, *I silenzi di Rosai*, recentissimo. Si ha notizia pur d'un romanzo scritto verso il '40 e perduto nelle vicende della guerra, il cui inizio comparve nel '58 sulla « Nazione ». La struttura del *Bottone di Stalingrado* è semplice: la prima parte conduce due ragazzi amici, Marco e Paolo, dagli anni di scuola al servizio militare, e da un'ingenua adesione al fascismo a una prima maturazione politica. La seconda scorcia guerra e resistenza nell'adesione di Marco al comunismo e nelle sue

nuove esperienze e amicizie. L'amore di Marco e Rita, una ragazza provata dalle durezze della guerra e che cadrà colpita dalla polizia in un'agitazione di piazza, presta una misura più lineare alla terza parte: il romanzo tende nel suo corso a un ordinarsi delle esperienze sociali, politiche, e d'una matura responsabilità, nel solco di difficoltà che la vita impone al suo primo definirsi da memorie familiari desolate, difficili, o violente, cui gli anni apportano con gli impegni sociali una prospettiva di consolazione ma senza piegare una dura realtà, o piuttosto un destino che soverchi speranze e avvenire. Il romanzo tratta una materia che sembra aver fatto il suo tempo, e che tuttavia ha, nel *Bottone di Stalingrado*, realtà in quanto patrimonio di condizioni individuali e sociali scontate nel primo iniziarsi alla vita. Né questo elemento autobiografico, aperto, nei racconti, a conflitti familiari e d'interessi, richiamava la narrativa di memoria degli anni tra le due guerre i testi letterari, europei, di quella tradizione, perché già decisamente assunta da Bilenchi ad esigenza d'una esperienza tesa alla prefigurazione d'una realtà che solo la socialità poteva, almeno come augurio o conforto, medicare.

Nel nuovo romanzo le esperienze autobiografiche si scandiscono in episodi che in una loro vibrazione drammatica richiamano il tender del mondo giovanile dei racconti a una intelligenza già di conflitti e ragioni, da cui l'emergere come di un'impronta severa di maturità. Nel *Capofabbrica*, del '35, di capitolo in capitolo eran trattate storie diverse, ma entro un disegno unitario di progressiva conversione dalle prime lezioni della vita ad impegni di solidarietà popolare, d'una milizia politica. Rielaborò i capitoli di quel romanzo in distinti racconti, riportandoli sul terreno autobiografico, terreno più ricco e aperto bensì agli sviluppi sociali descritti nel romanzo ma che, entro il primo momento, delle esperienze giovanili, aveva fruttato anche una precisa coscienza letteraria e culturale. Adolescenza e giovinezza, adesione alla propria terra, tra città e campagna, violenze e durezze, erano state in Tozzi; ma proprio nello stile si affermava la diversità di Bilenchi, la ricca apertura che gli consentiva un'acquisizione complessa della narrativa europea moderna. Di lì la complessità e

l'esemplarità stilistica del *Conservatorio di Santa Teresa*, romanzo che non esorbita dal mondo giovanile dei racconti. Dei quali la scrittura spoglia ed essenziale, nei romanzi, direttamente volti a esperienze sociali, s'adeguа con rigore a una puntuale cronachistica indicazione di fatti, e persone, e d'esperienze confluenti, con tale probità d'identificazione affettiva, umana, che confina con l'uniformità e la monotonia. Ed è pur un carattere di quella cultura, fatta coerente espressione d'un proprio concreto mondo popolare, che nella Firenze del ventennio aveva avuto nelle lettere e nelle arti una particolare storia. Ma da questo ci si è molto allontanati, e la narrativa d'oggi corre dietro ad attualità in cui si confondono influssi disparati. Quindi un'apparente saturazione di quegli interessi, ormai datati, che in Bilenchi ripropongono problemi umani irrisolti.

L'esperienza che nel *Capofabbrica* portava, da un senso apprensivo della vita, verso sviluppi sociali, s'approfondiva col portar nuovo scavo in quelle origini nel riprender la trama del romanzo in particolari racconti. Nel *Bottono di Stalingrado*, non più vincoli familiari, e odi, né conflitti d'interessi, ma un succedersi rapido, un affollarsi mobile, e cronachisticamente scorciato, di protagonisti: appunto quel mondo sociale, tra fascismo e dopoguerra, che era rimasto nella sua narrativa come una proiezione, più vibrante, di giovanili difficoltà esistenziali. Forse questa conversione nei conflitti sociali non s'afferma con la franchezza e l'originalità dei racconti autobiografici; e il *Bottono di Stalingrado* ci presenta, al pari di quei racconti, una esperienza aperta, come sempre gli è stato consueto, a ulteriori rielaborazioni: si veda ad esempio come dal puntuale cronachistico fluire di fatti e persone nella prima e seconda parte del romanzo si passi, nell'ultimo capitolo, alla rappresentazione dell'infelice destino di Rita, che sembra assumere un significato esemplare. Nelle prime due parti insiste un mondo, una materia, già trattata dallo scrittore; ma il romanzo si viene aprendo via via agli interrogativi desolati che la morte di Rita lascia ai superstiti, alla coscienza d'un impegno civile, guadagnata nelle lotte politiche, ma che sembra non eliminare il senso d'una lezione am-

bigua, o sospesa, che presta all'asciuttezza cronachistica del racconto una scarna essenzialità.

Questo romanzo sembra in tale carattere o far più netto e secco, o, invece, esaurire l'impegno d'una scrittura spoglia, attenta ai fatti, dimessa, o responsabilmente scorciata, confermato da tutta la sua narrativa. Vale a dire che quello scrivere senza colori raggiunge il limite, nel *Bottono di Stalingrado*. Ma è una compattezza espressiva, un risultato artistico, o piuttosto il riflesso di una intima distrazione, di un impegno che non morde più nella realtà? Molti pur con simpatia per l'autore hanno confessato quest'ultima impressione, e ne hanno indicato il motivo nella scelta d'una materia — l'esperienza giovanile dal fascismo fino alla maturità acquistata con l'esperienza della guerra e delle lotte sociali del dopoguerra — che oggi è troppo datata: cioè quel lungo periodo apparirebbe nel romanzo come era sentito al momento della liberazione, mentre oggi il giudizio, l'impegno legato a quei fatti, è profondamente mutato. Bilenchi richiamerebbe al periodo in cui nacque e s'affermò un neorealismo o, comunque, una narrativa legata alla resistenza e alla liberazione. Sarebbe rimasto fermo al momento in cui altri s'aprono a quell'esperienza nuova, ad esempio, Pratolini: dunque, rispecchierebbe una crisi o un'esperienza fuori tempo ormai, dalla quale ci separano almeno venticinque anni. Ma questo è, piuttosto, un segno di quanto il lettore d'oggi non sappia liberarsi dagli eventi più recenti (se si considera che il neorealismo è l'ultimo fatto di rilievo della narrativa del secolo in Italia). Bilenchi non richiama al tempo in cui si formò Pratolini, tutta la sua storia si colloca sotto interessi ed esperienze e indirizzi culturali diversi; soprattutto, certa lievitazione lirica che interessa gli esordi d'un Cassola o d'un Pratolini cade in un tempo successivo all'esordio e al determinarsi della narrativa di Bilenchi, che rispondeva a un'esigenza di oggettività stilistica, d'adesione compatta, nella struttura narrativa, a una precisa collocazione locale, paesana, e sociale. Erano gli anni in cui in forme diversissime iniziava altro realismo, con Moravia, o una violenza di reinvenzione fantastica, con Landolfi. Il trentennale silenzio di Bilenchi va colmato col decennale

lavoro di revisione della sua narrativa, fino al '45, Ed è su quella traccia, su quell'esperienza e quel tempo culturale che occorre riportare anche *Il bottone di Stalingrado*, per vedere quale progresso o quale significato rappresenti il romanzo nuovo nella narrativa di Bilenchi. Guerra e liberazione e dopoguerra non sono visti con l'animo degli anni del neorealismo: un nodo in cui era la densa sostanza dei suoi racconti, un difficoltoso aprirsi dell'adolescenza a contatti aspri con la vita familiare e sociale — e con quel che insieme impone di nuovi nutrimenti, e lascia d'irrisolto — se nei racconti era rappresentato più in ambienti familiari e nel contatto con un ambiente naturale che in contatti col mondo del lavoro, con gli uomini, cercava però già un più saldo aggancio e una risoluzione proprio nello scavo portato nella dimensione sociale. È su questa traccia, d'una ricerca personale, e originale, che dopo *Il capofabbrica* e in stretta coerenza con i racconti, si colloca il nuovo romanzo. Ma lo scavo è condotto da Bilenchi non tanto nell'impianto o nel tema d'un racconto, quanto all'interno di questo: tutti i suoi racconti hanno conosciuto il loro risultato positivo su una linea di revisione e rifacimenti: ora si annuncia una nuova edizione, pur questa riveduta, del *Conservatorio di Santa Teresa*: e *Il capofabbrica* era strutturato così da presentarsi come racconti o capitoli d'un romanzo. Anche nel *Bottone di Stalingrado* il lettore avverte un impianto diverso di capitolo in capitolo, come tre facce di una realtà; ancora l'adolescenza, o la giovinezza, nel primo; poi un fitto intreccio d'incontri in cui l'esperienza civile prende, nell'educazione umana del protagonista, un tempo accelerato e una dislocazione continua cosicché l'intimo depositarsi delle esperienze sembra dover affrancarsi su una distrazione violenta, nella quale acquista senso di partecipazione proprio l'attesa o il silenzio imposti dalla conversione nella realtà, nell'azione. Si accampano qui un modo narrativo e un significato ulteriore, col battere sulla coscienza, direttamente, dei primi certi e amari frutti d'una conquista nuova d'esperienza: la morte di Rita, e il riproporsi incessante di lotte e di sacrifici nuovi, in una scrittura che, pur secca, controllata, apre però

o lascia liberarsi una voce interiore. Questa struttura ci dà il segno dell'articolata esperienza che il romanzo presenta, coerente con gli scritti precedenti ma che documenta il bisogno di portar a significati nuovi, di spiegare in un tempo diverso problemi che coprono lo spazio d'una intera educazione umana e sociale. E resta coerente l'autore con gli altri racconti e romanzi nel presentar un testo che sembra soffuso d'una certa opacità, perché richiede quella revisione che ha fatto parte ed è ragionevole ritenere che farà parte ancora del suo lavoro. Già si sente dire che una nuova edizione del *Bottone di Stalingrado* ci presenterà un testo corretto: è legittimo nel caso di Bilenchi indicarvi un fatto di coerenza e fedeltà di scrittore al proprio mondo narrativo, alla propria esperienza di scrittore.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Lirici greci

tradotti da Gennaro Perrotta

Nel 1939 la necessità di un mutamento di rotta nelle traduzioni dei classici era nell'aria. I grandi tentativi di divulgazione dei filologi risuonavano sempre più magniloquenti. Il risultato più clamoroso in questa direzione allora fu la versione di Quasimodo. A darle notorietà e additarla come esemplare concorreva un altro fattore: era l'epoca in cui il gusto si orientava al frammento, in cui si imponeva un modo di poesia breve e estremamente concentrato. C'è stato quindi un grande entusiasmo per il tentativo di Quasimodo, anche perché sembrava ritrovare nell'antico i temi per le necessità più attuali. Dopo il tentativo di Quasimodo, molti hanno cercato l'esperienza modernista sui lirici greci: dal giovanissimo Adolfo Di Virginio, ancora studente liceale (Roma 1957) a Francesco Acerbo (Roma 1955, 1958²) che addirittura fa precedere delle pagine di Rilke alla versione di Saffo, cioè ne accentua i tratti intimistici, al più vigoroso Roberto Mazza (Milano 1963). La

fine di questi inserimenti di una esile sensibilità moderna su un robusto testo antico è stata rappresentata dal lavoro di Filippo Maria Pontani che, pur in mezzo a preziosismi e lavori di cesello, si è proposto di ridare la sostanziale forza, il vigore letterario — di qui gli accenti danteschi foscoliani leopardiani del suo tradurre — a dei poeti che sono casualmente e non intenzionalmente frammentari.

Come si colloca l'opera di Gennaro Perrotta nella stagione postquasimodea e in sostanza prima del restauro filologico di Pontani? Perrotta è stato uno dei più geniali critici della letteratura greca, ha scritto pagine bellissime sui poeti greci: da esse trapela un infinito amore per la poesia. Se si prende ad esempio il libro su Sofocle ci si accorge che Perrotta ha intuito e fugacemente accennato a molte verità teatrali e si è reso perfettamente conto dell'armamentario scenico e del perché si tiravano le fila in un certo modo. Non si è però soffermato su questi aspetti per lui secondari di fronte al messaggio poetico. Ha più volte accostato Shakespeare a Sofocle, ma là dove si trattava di indicare sentimenti e passioni, non mestiere. Questa è la linea che ha seguito nel tradurre i lirici greci: cercare di cogliere con semplicità e intensità la verità poetica riflessa nei vari frammenti di uno specchio che aveva una sua grande luce. Non ha voluto fare poesia per conto proprio, non ha voluto condurre le pecorelle smarrite nell'ovile filologico: ha sentito con estrema tensione i suoi autori e li ha resi con la chiarezza che ha la passione quando è lucida sofferenza. Non si troveranno in Perrotta echi sottili, giochi facili di ombre, compiacimenti sentimentali. C'è in lui quella nudità essenziale che egli amava tanto in Saffo. Le parole cercano e trovano l'armonia più evidente disponendosi in fila, senza sotterfugi stilistici. Hanno un loro peso reale, perché non sono né calcate né sforzate. Il senso storico di Perrotta era troppo vigile, troppo grande la sua umiltà di studioso per considerare la traduzione degli antichi una palestra dove misurare le proprie capacità e tendenze poetiche. Cercare di definire il suo stile con una cifra personale sarebbe inutile. Il suo linguaggio è tradizionale nel senso migliore della parola, come

rifiuto del classicismo fatto di orpelli, ma con piena consapevolezza che i lirici greci non sempre parlano a noi, come non sempre parlarono ai loro contemporanei, la lingua dell'immediatezza. In Perrotta lo scarto tra la forza evocativa di una forma o di un vocabolo di ascendenza dantesca, leopardiana o pascoliana e l'urgenza di una resa concreta e immediata non si percepisce, perché sono aspetti di un medesimo stile, alieno da stridori anacronistici.

Un orecchio esercitato — Perrotta fu anche un insigne studioso di metrica antica — lo rende attento ai valori ritmici; nell'ode saffica l'adonio viene a suggellare con parole dense di significato ogni strofa; il procedere staccato degli ionici di Anacreonte ricorda movenze settecentesche, ma è altrettanto libero e moderno come l'uso della rima interna che Perrotta impiega frequentemente per sottolineare cadenze e strutture delle poesie originali.

Certo, nella polifonia della lirica greca, Perrotta opera le sue scelte. Non a caso restano esclusi dalla raccolta alcuni frammenti realisticamente più crudi di Archiloco e di Ipponatte; di tutta la produzione di Bacchilide egli ha tradotto un frammento di canto conviviale, di Pindaro un breve epinicio, di tono forse più raccolto degli altri.

Ma la gamma delle voci dei suoi lirici è vastissima. E invano vi cercheremmo una resa fiacca o di genere: per dirla col Croce, non vi scorgiamo mai i segni della fatica.

FRITZ BORNMANN

Critica e filologia

Novellieri italiani

Ha avuto or ora inizio un'impresa letteraria a cui non si può non augurare esito felice, ma che avrà certo vita difficile e laboriosa per l'ampiezza inusitata del disegno generale e per la quantità rilevante dei « titoli » esibiti. Si tratta di una raccolta dei *Novellieri italiani*, antichi e moderni, progettata e diretta da Enrico Malato, e pubblicata

dall'editore Giovanni Salerno per i tipi ormai famosi della stamperia Valdònega di Verona. Il piano della raccolta abbraccia autori di tutti i secoli, dal Duecento al primo Novecento, in lingua italiana, ma anche in dialetto e in latino, allineati in una serie di ottantacinque volumi di cui parecchi suddivisi in numerosi tomi. Si comincia col *Novellino* e si finisce con Verga. Il primo limite è oggettivamente storico, il secondo invece è imposto dalla barriera insuperabile dei diritti d'autore che non consente alla collana di giungere sino ai giorni nostri.

L'aver scelto i novellieri per un'impresa del genere dipende almeno da due ragioni principali: la prima è che ci sono già in circolazione molte collezioni di classici e che per questo i doppioni, spesso proprio inutili, tendono ad infittirsi nei medesimi settori, diffondendo autori e testi già largamente noti ed accessibili, mentre continuano a restare nell'ombra e a non circolare tra i lettori opere interessanti che non rientrano nel quadro tradizionale di queste grandi collane; e la seconda ragione è costituita dalla straordinaria ricchezza in ogni secolo di narratori italiani che proprio nel campo della « novella » hanno lasciato la migliore traccia di sé.

Ed ecco le caratteristiche di fondo della collana, secondo il progetto di Malato: opere di norma integrali; testi criticamente riveduti; introduzione storica e critica; commento essenziale, interpretativo e linguistico; apparato di varianti e di redazioni alterne, ove occorrono; indici e repertori. In quanto alla nozione di « novella », è da dire che la raccolta accoglie sotto questa denominazione « non soltanto novelle e racconti in senso stretto, in prosa e in verso, ma anche esempi, facezie, e motti, favole, apologhi, leggende », e persino anche cantàri, soprattutto quelli leggendari. La collana promette diversi volumi all'anno, e offre quindi la speranza, insolita in queste grosse imprese, di un suo compimento verosimilmente abbastanza rapido. Annuncia anche un volume introduttivo, che conterrà la premessa storica e metodologica della collana, e un volume di vari indici per l'utilizzazione rapida dell'intero *corpus* novellistico.

Di questa nuova collana è intanto uscito il primo volume (venticinquesimo nell'ordine generale della raccolta). Si tratta delle *Novelle* di Agnolo Firenzuola: una silloge integrale, secondo i criteri già enunciati, che è stata curata con impegno e competenza da Eugenio Ragni. Vi trovano posto i *Ragionamenti*, la *Prima veste dei discorsi degli animali*, le *Novelle del periodo pratese*, e infine le *Lagrima di Messer Agnolo Firenzuola nella violenta morte d'un giovane nobile napoletano*. Dalla accurata *Nota ai testi* sembra potersi dedurre che il testo di queste novelle del Firenzuola si avvantaggia in correttezza anche rispetto alle pur buone edizioni di Giuseppe Fatini e di Adriano Seroni, quest'ultima ristampata dal Sansoni di Firenze giusto contemporaneamente al volume allestito da Ragni. Anche le note di commento appaiono improntate a giusta discrezione e a puntualità illustrativa. L'introduzione infine si prospetta come una equilibrata storia della critica sul Firenzuola, e contiene apprezzabili proposte di lettura non ripetitoria.

L'inizio dunque dell'impresa è, anche dal punto di vista della pulizia tipografica, promettente. E già sono annunciati « in corso di stampa »: la *Lucerna* del secentista Francesco Pona e i *Racconti* di Capuana; e in « preparazione »: il *Novellino*, le *Porretane* di Sabadino degli Arienti, le *Novelle* di Pietro Fortini, di Gasparo e Carlo Gozzi; i *Racconti* di Pratesi, di Antonio Fogazzaro, e molti altri volumi.

Ancora Ottocento italiano

Non so proprio se si sentisse l'urgenza di una nuova raccolta di narratori italiani del nostro secondo Ottocento, dopo i vari volumi della collana di Garzanti diretta da Pancrazi e quella ben più nutrita e in pieno rigoglio che l'editore Cappelli ha affidato a Gaetano Mariani, per non dire dei volumi ricciardiani allestiti con competenza da Aldo Borlenghi; resta il fatto che questa sembra proprio l'ora di un *revival* della narrativa ottocentesca (a equilibrare o a contrastare il *revival* avanguardistico? complementarietà o concorrenza?). Basti osservare che una nuova collezione di « grandi narratori », per usare l'espressione della

bandella editoriale, stampata da Einaudi e diretta da Italo Calvino, si inaugura con *Fosca* di Iginio Ugo Tarchetti e che siffatto « racconto lungo », o « romanzo breve », apre la strada, nella stessa collezione, addirittura a scrittori del calibro di Tolstoj, Maupassant e Dostoevskij!

Gusti a parte, e quindi lasciando per ora sospeso un discorso sull'opportunità o meno di queste iniziative, segnaleremo dunque oggi l'apparizione di una nuova collana di narratori italiani dell'Ottocento: l'ha promossa l'editore Vallecchi e la dirige Luigi Baldacci, sia pure non ufficialmente. L'esordio è rappresentato da ben sei volumi che vanno tutti insieme in vetrina e che coprono un arco di tempo che va dal 1869, anno in cui apparve per la prima volta *Una nobile follia* del Tarchetti, ora ripresentata unitamente all'ormai divulgatissima *Fosca*, sino al 1906, anno in cui vide la luce *A guerra aperta* di Edoardo Calandra. Entro questi due estremi si collocano le *Storielle vane* di Camillo Boito, *La canaglia felice* di Cleto Arrighi, il *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi, *Gelosia* e *Vortice* di Alfredo Oriani. Lasciando da parte il Tarchetti, di cui adesso si interessano un po' tutti gli editori e che non rappresenta certo una novità, e saltando a piè pari il *Pianelli* di De Marchi, presente ormai in tutte le collane economiche, e infine trascurando anche il libro del Calandra, *A guerra aperta*, che era già stato rimesso in circolazione nel 1964 da Giorgio Petrocchi per l'editore Cappelli, la nostra attenzione curiosa si sofferma sui recuperi più interessanti o almeno editorialmente più « peregrini ». Vale a dire sui volumi dell'Arrighi, del Boito e dell'Oriani.

La canaglia felice di Cleto Arrighi fu stampata a Roma nel 1885 e da allora non era più stata ripubblicata. Gabriele Catalano ne ripropone ora il testo, fedelmente esemplato sull'edizione originale, ne illustra il significato all'interno della varia e quasi sempre mediocre produzione arrighiana, e ne sottolinea lo stacco vantaggioso, sul piano del concepimento generale e dello stile, rispetto alle altre opere dell'Arrighi, compreso l'anche troppo famoso *La scapigliatura e il 6 febbraio*. La « canaglia » è un po' l'equivalente della « scapigliatura »:

socialmente corrisponde ad una sorta di sottoproletariato canagliesco a cui il borghese Arrighi guarda con malcelato paternalismo e di cui si compiace di cogliere, in un'ambientazione che risente dell'influsso zoliano, la felice primitività. In quanto a Oriani, a parte *Vortice* già riproposto da Borlenghi nel terzo volume dei suoi *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento* della Ricciardi, c'è da dire che opportunamente Giulio Cattaneo ne ripresenta oggi il romanzo *Gelosia* che è del 1894 e che giunge al culmine di una lunga carriera di narratore, inserendosi significativamente in una stagione davvero prolifica della nostra narrativa, avendo immediatamente alle spalle il *Mastro don Gesualdo* di Verga, *Il piacere* di D'Annunzio, *L'eredità* di Pratesi e il *Demetrio Pianelli* di De Marchi. E non si può dire che il romanzo di Oriani non risenta di queste « presenze », benché poi manifesti una propria originalità almeno nel modo asciutto e privo di enfasi con cui vi appare trattato un tema periglioso come quello della gelosia.

Resta infine da dire del libro forse meglio riuscito, e più opportunamente ripresentato, dei sei sinora apparsi nella nuova collana vallecchiana. Si tratta dei due volumi delle *Storielle vane* di Camillo Boito, ripubblicati integralmente per la prima volta per le cure attente di Roberto Bigazzi, specialista di questo periodo della nostra letteratura. Già Pancrazi e Bassani avevano ridato alla luce un florilegio di queste « storielle » boitiane, e di recente Marziano Guglielminetti le aveva ristampate in ordine cronologico; ma soltanto adesso possiamo disporre di una rigorosa edizione che tiene conto scrupolosamente del testo e dell'ordine in cui le novelle di Camillo Boito apparvero nella loro terza edizione del 1895, per quanto riguarda il primo volume (*Storielle vane*) e nella seconda edizione del 1899, per quanto riguarda il secondo volume (*Senso-Nuove storielle vane*).

Per l'accuratezza filologica, per la lucidità della presentazione critica e per la qualità quasi sempre eccellente dei testi boitiani, questo volume costituisce dunque un acquisto sicuro e compensa in qualche misura il relativo interesse di altri volumi di questa collana.

D'Annunzio "paradisiaco"

S'è detto altra volta del *revival* del futurismo e del Lucini, c'è da dire oggi di un sempre più vigoroso, anche se scomposto e spesso contraddittorio, *revival* dannunziano. L'ambiguità, più equivoca che sublime, del divino Gabriele ha sempre alimentato, e alimenta nuovamente ancora oggi, mitologie diverse, se non opposte. Una (che poi mitologia propriamente non è, ma piuttosto devozione o affinità elettiva) s'appunta sullo scrittore, colto nella sua solitudine, nella sua ombrosa irrequietezza: sullo scrittore « notturno » o « segreto », come è stato detto più volte, e non su quello festivo, pittoresco e declamante; l'altra mitologia invece (e questa è mitologia veramente) ha esaltato e vorrebbe magari esaltare tuttora la gestualità epica del poeta-soldato, mischiando generosamente velivoli e mas a versi sonanti e ad alate strofe eroiche. La prima mitologia dunque, schiettamente letteraria, tende prevalentemente a mettere una sordina al clamore dannunziano, a penetrare con rigorosa discrezione nella preziosissima officina dello scrittore; laddove l'altra mitologia mira alla statua a tutto tondo *en plein air*, alla sfida del superuomo e all'enfasi del retore.

Lasciando da parte quest'ultima forma di culto, ormai tristemente funerario pur nella sua presunzione vitalistica, gioverà piuttosto tenere d'occhio quel che avviene nel laboratorio del dannunzianesimo letterario, dove è in atto un processo di rilettura strenuamente stilistica, ma non senza implicazioni esistenziali, dei testi, soprattutto poetici, dello scrittore abruzzese: dalle pagine liriche alle prose notturne. È, per certi aspetti, una ripresa fervida di ricerche già avviate in passato da lettori sottili, come Gargiulo, De Robertis e Cecchi, e poco appresso anche da Mario Praz; ma che in questi ultimi tempi sembrano avere mobilitato anche i linguisti per dare man forte ai critici letterari, e rendere ancora più vigilante e consapevole questa

rimitazione dell'opera dannunziana, del suo significato formale in sé medesima e nel suo tempo, e anche in rapporto allo sviluppo successivo della letteratura italiana del Novecento.

Fra i frutti migliori di questa rinnovata critica dannunziana, è senza dubbio da collocare il recentissimo saggio di Luigi Testaferrata, un discepolo intelligente e non meramente passivo di Giuseppe De Robertis, il quale, divergendo dal suo stesso maestro e dalle linee più consolidate dell'interpretazione della poesia di D'Annunzio, ha esaminato e pazientemente scomposto il *Poema paradisiaco* per dimostrare che già qui si vanno elaborando temi e proposte stilistiche destinate a continuare e a fruttare in seguito. È così rifiutata la rigida cesura che per solito veniva posta tra l'attività poetica giovanile e quella pienamente matura delle *Laudi*, e particolarmente dell'*Alcyone*; e si suggerisce invece una linea di continuità tra quel primo poetare e quello della stagione più fertile e vittoriosa. Di questa linea il *Poema paradisiaco* rappresenterebbe, secondo Testaferrata, un nodo essenziale: il momento in cui D'Annunzio ha filtrato i residui di una complessa e composita formazione culturale ed artistica per sperimentare strutture e linguaggio diversi, più personali; vale a dire: una sorta di anello di congiunzione tra le pagine precedenti e quelle successive del D'Annunzio maggiore. Il volume, che si intitola *D'Annunzio « paradisiaco »* e che è pubblicato dalla Nuova Italia di Firenze, accoglie anche alcuni contributi collaterali, ma non per questo superflui. Vi si leggono interessanti raffronti tra la narrativa di Verga e quella dannunziana e vi si illustrano alcuni curiosi e imprevisi « antecedenti » dannunziani reperiti nel *Giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguineti, vale a dire la presenza del grande mistificatore nel corpo stesso dell'avanguardia più ardita e ufficialmente antidannunziana.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA INGLESE

Prima vita di Greene

« Un'autobiografia », scrive Graham Greene, « è soltanto una certa vita: può darsi che contenga meno errori di fatto di una biografia, ma è necessariamente ancor più selettiva: comincia più tardi e finisce prematuramente ». Lo scrive all'inizio della propria autobiografia che chiama appunto *Una certa vita* (*A Sort of Life*, Londra, The Bodley Head, 1971): comincia coi primi dubbi, ricordi infantili e finisce con l'uscita del *Treno per Istanbul*, proprio perché fu quello il suo primo successo. Successo capitato improvviso quando il Greene già aveva deciso di lasciare lo scrivere e l'Inghilterra per andare a insegnare inglese a Bangkok. (« La risposta favorevole giunse troppo tardi per salvarmi da questa carriera di scrittore », dice Greene. Lo avrebbe « salvato » davvero? Forse che Joyce non andò a insegnare inglese a Trieste quando scriveva l'*Ulisse*?). *Una certa vita* narra ora degli anni fra il '10 all'incirca (Greene è nato nel '904) e il '33, dei suoi anni dai cinque ai trenta, un'infanzia e una giovinezza tutt'altro che liete. Conoscevamo l'episodio centrale, quello del gusto per la *roulette* russa (spararsi alla tempia con una pistola che abbia un colpo solo nel tamburo), episodio già narrato come racconto a sé; e conoscevamo anche qualche significativa pagina minore: per esempio, sul fingersi analfabeta quando, bambino, sapeva già leggere, e la sua infantile *biographia literaria*. Qui di nuovo ci sono più che altro le figure gigantizzate del vecchissimo zio che non riesce a morire e del padre direttore di scuola (pagare buone anche per una psicoanalisi spicciola), poi le zie, fra cui una elegante e un po' misteriosa che potrebbe aiutarci a spiegare almeno la genesi di quel difficile romanzo-divertimento (il suo ultimo) che è appunto *Viaggi con la zia* (anche un grottesco letterario, ma anche, forse, una sorta di grottesca autopsicoanalisi). E poi, an-

cora nuove, le belle pagine sul « Times » degli anni venti, quando Greene era là redattore e ci fu lo sciopero generale del '26: una Londra ancora snobistica ed imperiale; perduta.

Anche un libro da leggersi in sé, come storia di un'infanzia e di una giovinezza, difficili nell'interno del protagonista. La scena invece è l'ambiente pacato nel quale è vissuto chiunque sia nato in Europa ai primi del secolo da buona famiglia borghese; riconoscibile anche se nel caso di questa « sorta di vita » capitata a Greene sia ancor più tranquillo: e per essere nato lui in Inghilterra (senza quindi né guerra mondiale né guerra civile « sul sacro suolo della patria »), e per una programmatica pacatezza di stile, che dà risalto tanto alla scena che al tormentoso groviglio interiore del personaggio. Personaggio autobiografico che si esprime anche qui secondo lo schema consueto della narrativa del Greene, cioè nel proprio comportamento, senza analisi interiore se non per quanto anche il riflettere su di sé è anch'esso comportamento: schema nel quale, come nei romanzi, la narrazione in prima persona non amplia ma limita il campo di indagine dell'autore.

Quindi, personaggio autobiografico: si veda per esempio quanto sia alla Greene la storia della sua conversione al cattolicesimo all'età di ventidue anni: un battibecco epistolare su « adorazione » e « iperdulia » con una ragazza cattolica; curiosità intellettuale e quindi « richiesta d'informazioni »: incontro casuale e sfavorevole con un grasso prete glabro ex-attore, che il giovane Greene crede di ingannare fingendosi desideroso di convertirsi. Il protagonista si converte e sposa la ragazza cattolica; il prete grasso muore qualche anno dopo di cancro. Le vie del Signore sono misteriose: ma nei romanzi, e pare anche nella vita, di Greene hanno un aspetto e un tracciato precisi: non sono vie di Damasco, sono vie quotidiane della cui

meta, ove tu non volevi andare, ti accorgi solo all'arrivo. E ti salvi (nei romanzi almeno) quasi contro la tua volontà: non cerchi, solo ti arrendi; c'è ancora, nei romanzi, un fondo di predestinazione calvinista; nell'autobiografia, reticenza pudica e un'abitudine narrativa (ma lo stile è l'uomo).

Il discorso sui rapporti fra arte e vita è sempre difficile ma qui appare semplificato. La nevrosi curata dall'autore (subì un trattamento psicoanalitico) e poi sublimata nell'atmosfera di controllata ansia dei romanzi trova conferma negli episodi narrati; e la narrazione uguale unisce vita e romanzo. Del resto è caratteristica di Greene la mortificazione del sentimento a favore dell'intelletto; questa autobiografia non è una rivalse ma il proseguimento del proprio narrare.

Grotteschi inglesi

Nella letteratura inglese di quest'ultimo decennio un sottogenere si è affermato nel quale il nostro tempo, con tutti i suoi dissidi, alienazioni e contraddizioni, mi pare rispecchiarsi meglio che in altri: il romanzo grottesco. Se l'universo può essere definito « un sistema di equazioni », con Montale diremo: « E il calcolo dei dadi più non torna »; ma nel grottesco il barare è il sistema; e tutto allora si aggiusta. Così anche ne *La dolce bestia* di Anthony Burgess, uscito quest'anno da Einaudi nella traduzione di Floriana Bossi (traduzione piuttosto buona; e la traduttrice avrà avuto il suo da fare con le poesie interpolate).

Questo romanzo però è del '63, e in Inghilterra si chiama *Inside Mr Enderby* (« Dentro il Sig. Enderby »); né l'avergli mutato il titolo mi sembra sia stato felice: « *La dolce bestia* » è soltanto il poema che il Sig. Enderby sta scrivendo (un poema socio-mitologico nel quale si fondono i miti di Cristo e del Minotauro); ma il romanzo è il romanzo del Sig. Enderby, poeta « visto dall'interno », cioè nel suo groviglio di istinti (ossessione cloacale, complesso di Edipo, ecc.) di cui la poesia, secondo la psicanalisi, non è che la sublima-

zione. Fra le pagine ci sono, infatti, parecchie poesie interpolate; e la genesi ne è appunto illustrata secondo questo principio.

Naturalmente, tutta la narrazione è in chiave grottesca. Enderby poeta non può scrivere che al gabinetto, sotto l'urgenza di una musa peristaltica; e per lei, nell'attesa di lei, rifiuta ogni altra attività, contentandosi di vivere in una sudicia miseria però accettata, degustata. Un'elegantissima vedova magra vorrà ora mettere ordine nella vita di lui, proteggerlo dalla Musa col proprio amore asettico e farisaico; però il viaggio di nozze a Roma fallisce (manca l'attrazione fisica); e proprio a Roma il poeta sarà derubato dell'idea del poema, che vedrà ridotto a film di cassetta. Enderby, senza più un soldo, senza il poema, tenta il suicidio. Però vien salvato, curato, guarito della poesia. In fine non è più il Sig. Enderby, poeta, persona asociale, pericolosa a sé e agli altri, ma il Sig. Hogg, barista, persona socialmente utile, innocua, integrata.

È un romanzo nel quale ci sono pagine notevoli. Anzitutto il grottesco iniziale, il maggiore, la visita istruttiva, nell'oggi, al Sig. Enderby addormentato da parte di una scolareca del futuro (maestro banale, ragazzini irrequieti, sonno agitato e flautolento del poeta); poi la preghiera teo-marxista col marito quasi tradito; poi ancora la Roma cattolico-turistica e la folla a Castel Gandolfo; infine il manicomio casa di cura e di lavoro. *La dolce bestia* da grottesco del poeta « dall'interno » si fa progressivamente satira della società letteraria londinese, poi di tutta la società moderna, incapace di accettare il poeta; tuttavia gli ultimi due punti rimangono secondari: la sua profonda unità è pur sempre il grottesco della condizione di poeta, tanto più acerbo quanto più sono valide le poesie interpolate. Anzi, a questo proposito si può ben dire che il romanzo appare scritto per loro, e non quelle per il romanzo.

Proprio per le poesie inseritevi, e ancor più per lo stile continuamente allusivo di esperienze letterarie, *La dolce bestia* può essere considerato un « divertimento »: c'è infatti anche un altro Burgess,

letterariamente più impegnato, anche critico e saggista, che come romanziere prosegue l'esperienza di Joyce, sorretto anche lui da una particolare sensibilità musicale e linguistica. L'altro suo romanzo tradotto in italiano (ch'io sappia), *Un'arancia a orologeria* (Einaudi 1969, ma è del 1962), ha già, infatti, un intervento sulla lingua: è scritto in « nadsat », cioè nel jergo degli adolescenti del prossimo futuro; ed ora il suo ultimo, *MF*, del 1971, è anch'esso un grottesco, ma basato su un

mito algonchiano e Lévi-Strauss, soprattutto prosegue l'epifanie e le sintesi verbali di *Finnegans Wake*. Forse è quest'altro Burgess che sarà « visitato » dalle scolaresche future; per noi lettori presenti, però, è certamente più facile, e più caro, il Burgess di Enderby, dell'Enderby sconfitto trionfatore, amante solitario della poesia, invenzione cerebrale e letteraria, perciò disperatamente vera.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Per Carl Zuckmayer

Della generazione immediatamente successiva a quella della grande triade poetica (George, Rilke, Hofmannsthal) fa parte Carl Zuckmayer, oggi, senza discussione, il maggiore drammaturgo di lingua tedesca. Egli ha compiuto il 27 dicembre 1971 il suo settantacinquesimo compleanno e in quella occasione ben tre capi di Stato gli hanno reso omaggio: per la Germania federale il presidente Heinemann, per l'Austria il cancelliere federale Kreisky, per la Svizzera il consigliere federale Tschudi. Nato a Nackenheim nel 1896, visse a lungo in Germania, poi passò a Henndorf, nei pressi di Salisburgo; al momento dell'*Anschluss* riuscì a fuggire in Svizzera e di lì andò negli Stati Uniti ove, dopo vani tentativi di adattarsi alla vita di Hollywood, affittò una casa di campagna nel Vermont e con un coraggio ammirabile si mise, insieme a tutta la sua famiglia, a fare l'agricoltore, più precisamente l'allevatore di polli, anatre e soprattutto capre. Dal suo lavoro e da quello dei suoi familiari dipendeva la sua esistenza. Se si pensa che nel Vermont la temperatura scende a volte a 45° sotto zero e che la casa era scaldata a legna per cui Zuckmayer doveva alzarsi anche nella notte ogni tre ore, perché un relativo tepore si mantenesse nella casa, per mezzo di una stufa

monumentale, si può misurare il coraggio e la tenacia che animarono lui e i suoi familiari.

Zuckmayer è soprattutto noto per la commedia *Der Hauptmann von Köpenick* (« Il capitano di Köpenick » basata sopra un fatto realmente avvenuto prima della guerra del 1914-18) e per la tragedia *Des Teufels General* (« Il generale del diavolo ») ambedue anche filmate (l'ultima con una superba interpretazione di Curd Jürgens). Ai primi dell'anno queste due opere divenute ormai di repertorio venivano rappresentate per la centocinquantesima volta al Teatro Schiller di Berlino. Eppoi si dice che il teatro è morto! Ma oggi vogliamo parlare non dell'opera teatrale di questo autore, che già gli merita un posto nella storia del teatro e quindi della letteratura tedesca, quanto della sua autobiografia, di cui, appena apparsa, si sono vendute duecentocinquanta copie e di cui è uscita ora una edizione popolare, che porta il titolo per noi un po' ermetico *Als wär's ein Stück von mir*, « Come se fosse una parte (letter. un pezzo) di me ». [Fischer Bücherei, settembre 1969, Francoforte sul Meno]. Ma per un tedesco non esiste un significato nascosto. La frase riportata costituisce infatti l'ultimo verso della seconda strofa di una famosa ballata di Ludwig Uhland, che veniva cantata in coro in occasione di un funerale di un soldato, e si intitola *Der gute Kamerad* (« Il buon ca-

merata»). Zuckmayer racconta gli eventi diversi e spesso avventurosi di cui è ricca la sua vita con un certo distacco appunto come se fosse la narrazione autobiografica di un altro, ma restasse una parte di sé, la più lunga e ricca.

In questa autobiografia compaiono tutte le figure specialmente del teatro, che danno nei primi tre decenni del secolo un particolare aspetto alla letteratura tedesca. Non ne manca quasi nessuna. Di particolare finezza il ritratto di Gerhart Hauptmann, di cui Zuckmayer, dopo la fine della guerra e la morte del grande drammaturgo, doveva adattare per le scene una delle opere inedite, *Herbert Engelmann*. Indimenticabile risulta poi il ritratto di Brecht, che egli conobbe in maniera piuttosto strana: in casa di amici una volta Brecht nel periodo monacense, quando ancora faceva quel che in francese si dice lo *chansonnier*, cioè cantava le sue ironiche poesie accompagnandosi colla chitarra, cominciò a suonare e cantare, poi dietro invito di un comune amico Zuckmayer fu pregato di far altrettanto. Egli si schermì, ma Brecht gli passò la chitarra quasi indispettito, credendo che Zuckmayer volesse darsi delle arie, sicché quest'ultimo dovette accettare, intonando una poesia da lui composta e mai pubblicata. Alla fine guardò Brecht con aria preoccupata: ma questi lo tranquillizzò con un « mica male ». Dopo poco furono assunti ambedue — attraverso amicizie — come « lettori » di opere da rappresentarsi in teatro. Vissero per qualche tempo nello stesso teatro passandosi i copioni, da una stanzetta all'altra: poiché anche la chiave era comune c'erano continue possibilità di comunicazione. Una volta capitò a Zuckmayer un'opera di Robert Musil, di cui aveva letto e apprezzato alcune prose (cinquant'anni fa, all'incirca), ma il lavoro teatrale non lo convinceva molto: si trattava di *Vinzenz oder die Freundin bedeutender Männer* (« Vinzenz o l'amica degli uomini importanti » che si trova tradotto in italiano nel bel volume di Einaudi, Torino 1964 a cura di I. A. Chiusano). La mattina dopo Zuckmayer trovò la risposta di Brecht sopra un cartellino appeso alla chiave e il copione; diceva semplicemente: « merda ». È un episodio ignoto che dimostra come due spiriti ugualmente impor-

tanti per la letteratura tedesca fossero incapaci di intendersi. Del resto chi conosce appena le teorie teatrali di Brecht comprende facilmente come un'opera — sia pur minore — del raffinato Musil fosse lontana da lui.

Da buon narratore Zuckmayer non comincia i suoi ricordi dall'infanzia e dall'adolescenza, ma dall'*attimo vissuto in paradiso* che fu per lui il periodo passato a Henndorf dal 1926 al 1934. La fuga, al momento dell'invasione dell'Austria da parte dei nazionalsocialisti, ebbe spunti drammatici: lo scrittore giunse al confine svizzero quando c'erano già arrivati i poliziotti di Hitler. La moglie e le figlie egli le aveva spedite a Berlino e poi di qui sarebbero andate in volo a Londra dove lo scrittore, che aveva fatto anche lo sceneggiatore, contava molti e influenti amici. Di lì sarebbero venute a trovarlo in Svizzera se gli fosse riuscito di passare. Le cose si stavano mettendo male perché il treno era pieno di fuggiaschi, in massima parte ebrei, che in vista del futuro, si erano caricati di gioielli e di moneta austriaca, mentre era concesso di portare solo una piccola somma. Nel compartimento fu chiesto allo scrittore quanto avesse con sé, dai compagni di viaggio: egli rispose che portava solo la somma che era permessa. Dopo un poco, un vecchio signore senza dir nulla prese un pacchetto di banconote che aveva nascosto nella giacca e le buttò dalla finestra. Quando fu il suo turno Zuckmayer ebbe col poliziotto di turno una conversazione quanto mai interessante (oggi si direbbe con espressione nuova emblematica). Il nazista si rallegrò con lui perché si era attenuto alle regole e gli chiese come mai non restava nella « grande Germania ». Zuckmayer rispose che i suoi lavori non venivano rappresentati e che era stato chiamato per la sceneggiatura di un film a Londra. Mentre discutevano lo scrittore aprì come per caso il cappotto e fece intravedere sul risvolto della giacca le medaglie che aveva avuto nella prima grande guerra europea. Le aveva tenute in soffitta, ma prima di partire le aveva tirate fuori pensando che potessero essergli di qualche utilità.

Infatti il poliziotto ne rimase colpito, gli diede il passaporto dicendogli che era un vero tedesco

e che sarebbe presto diventato nazista anche lui. In conclusione andarono a bere insieme qualcosa. Zuckmayer dovette recitare sino in fondo la commedia. Ma i guai non erano cessati. Le guardie di frontiera svizzere facevano ogni difficoltà per far passare qualcuno e gli rivolsero la solita domanda: « Perché non torna a casa sua? ». Non sapevano o non volevano sapere che i libri di Zuckmayer erano stati sulle piazze dai nazisti, non solo per il loro contenuto antimilitarista ma anche perché la madre di lui era un'ebrea. Una volta entrato in Svizzera e ricongiuntosi con la famiglia, aiutato da fedeli amici e protettori ebbe finalmente il visto per entrare negli Stati Uniti. Zuckmayer aveva visto troppo da vicino i nazisti per illudersi, come fecero tanti suoi colleghi, che la Germania hitleriana si fermasse. Una volta in America provò a trovare lavoro a Hollywood, dove già erano affluiti molti esuli e dove pensava di sistemarsi come sceneggiatore, data la pratica fattane in Europa. A questo punto non sarà male ricordare che lo scrittore tedesco aveva contribuito in maniera preminente alla sceneggiatura del film *L'Angelo azzurro* tratto, come si sa, da un racconto di Heinrich Mann e dove era apparsa nella parte di protagonista un'artista divenuta poi famosa in tutto il mondo: Marlene Dietrich, che restò sempre legata da sentimenti di amicizia a Zuckmayer.

Del resto gli episodi « inediti » di questa autobiografia sono tali e tanti che non si possono neppure brevemente riassumere. Ma uno lo vogliamo ricordare. Lo scrittore tedesco frequentò per qualche tempo i corsi tenuti da Friedrich Gundolf all'Università di Heidelberg. Tra gli ascoltatori ammirati del grande critico tedesco c'era un giovane claudicante, cui nessuno prestava molta attenzione perché non pareva molto intelligente: era il futuro e diabolico ministro della propaganda del Terzo Reich, Joseph Goebbels. Mi è parso un particolare marginale non trascurabile. Per rivelare la grande umanità dello scrittore tedesco basta forse un episodio. La sua seconda moglie, quella con cui emigrò in America e che ormai vive con lui da quaranta anni e più, aveva avuto da un primo sfortunato matrimonio una bambina di nome Michaela. Zuckmayer, per non allontanarla

dalla madre, la prese con sé; dopo averla messa in un collegio inglese per studiare, quando anche lui si trovava colla moglie in quel Paese, la volle con sé al sicuro in America, anche nel Vermont, dove si poteva essere al riparo dai nazisti. Il padre di Michaela era noto, ma non in condizioni di prestare aiuto alla figlia, in quanto iscritto al partito comunista (ora non lo è più) e preoccupato, allora, solo di fare l'attivista. La grande umanità di Zuckmayer si rivela in queste brevi parole: « Sposare insieme alla moglie per così dire anche la figlia non mi procurò neppure un attimo di perplessità. È cresciuta come quella mia, che comparve dopo un anno, presso di noi. Per me non c'era differenza e la considero ancora oggi come mia figlia, suo marito come mio genero, i suoi figli come miei nipoti. Aveva per caso due padri: e questo è meglio che non averne neanche uno » (pag. 338). Sono poche e concise parole che dimostrano la grande umanità e generosità dello scrittore. Del resto ci sono episodi che confermano queste qualità: alla fine della prima guerra, dopo esser invecchiato certo di un decennio almeno, non vuol deludere il suo primo amore e lo sposa, senza molta convinzione, ma per non procurare troppo dolore; ai suoi genitori è molto affezionato: appena gli è possibile viene in Germania e corre ad abbracciarli e ha la fortuna di trovarli ancora vivi. La autobiografia di Zuckmayer ha il grande merito di attirare la simpatia e il rispetto del lettore verso il suo autore. È scritta inoltre bene, come c'era da aspettarsi da un prosatore come lui, ma con uno stile rapido e conciso che proprio perché non indulge a sentimentalismi, facili in uno che racconta a settant'anni la sua vita, attira la simpatia e la curiosità del lettore.

A leggere questo libro di quasi cinquecento pagine non mi sono annoiato neppure un momento e lo vedrei volentieri tradotto in italiano. Un uomo di gran cuore, un grande artista, se è vero quel che disse di lui uno scrittore tutt'altro che facile agli elogi, specie dei contemporanei, Thomas Mann che, parlando dell'*Hauptmann von Köpenick* proclamò: « Dopo il *Revisore* di Gogol è la più bella commedia di tutta la letteratura del mondo ». Se si ricorda che nel teatro tedesco le commedie

veramente valide si contano sulle dita delle mani, anzi di una sola mano, se non si vuol andar addietro parecchio nei secoli, è una lode davvero non piccola.

A completare questa autobiografia c'è da segnalare il volume di L. E. Reindl, *Zuckmayer. Eine Biographie* (Kindler editore, Monaco 1962), una biografia cioè fatta attraverso l'immagine, molto accurata e ben condotta e un piacevole libro della moglie, Alice Herdan-Zuckmayer *Die Farm in den grünen Bergen* (Fischer ed., Francoforte sul Meno e Monaco) in cui si racconta con brio e scioltezza la vita della famiglia nella « Backwoodsfarm », nella « fattoria tra i verdi monti » come si tradurrebbe un po' liberamente in italiano. Di questo libro modesto, ma fresco, spigliato, ne sono state vendute sino al febbraio 1971 ben duecentomila copie; rispecchia in maniera concreta e precisa la vita degli emigranti tedeschi in America. Per quanto riflessa da un animo femminile, c'è qui lo stesso spirito, anche se più gagliardo nell'uomo, che anima l'opera di Zuckmayer o, come veniva chiamato familiarmente, di Zuck. Segno questo di

una dignità e serietà non disgiunta da humour e genialità che ci fa apprezzare non solo lo spirito della scrittrice, ma anche quello di Carl Zuckmayer, ormai maturo, secondo noi, di avere dopo tanti premi anche quello che forse molti scrittori tedeschi aspirano ad avere, con minori titoli.

Ricordo di Gertrud von Le Fort

Quasi centenaria, a novantacinque anni, è morta a Oberstdorf nell'Alta Baviera Gertrud von Le Fort, colei che Zuckmayer nei suoi ricordi aveva detto « la maggiore poetessa della trascendenza » (pag. 477). Ella fu amica della madre di Zuckmayer negli anni dell'esilio: ambedue morirono a Oberstdorf. La poetessa merita un più lungo discorso che qui non possiamo fare e forse faremo in futuro. Ma non volevamo tacere, proprio in coincidenza col discorso su Zuckmayer, di ricordare la sua figura e darne notizia. È una donna che resterà nella storia della letteratura tedesca con molti titoli di lode e li elencheremo un'altra volta.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Ricordo di un grande poeta: Pedro Salinas

Pedro Salinas morì vent'anni fa negli Stati Uniti. Aveva appena sessant'anni così che il trascorrere del tempo ci porta ancora il rimpianto di una vita e di una grande vocazione poetica immaturamente stroncata.

La mia conoscenza di Pedro Salinas risale invece a trent'anni fa, nel 1941, sempre negli Stati Uniti, a Baltimora, dove Salinas, ivi recatosi allo scoppio della Guerra Civile di Spagna, occupava la cattedra Turnbull della Johns Hopkins University. Dieci

anni di conoscenza e di dimestichezza, in tutto, dunque, ed interrotti poi dal lungo soggiorno di Salinas a San Juan di Portorico dove egli ha ora sepoltura. Troppo pochi per non suscitare un nuovo rimpianto ed un nuovo senso di vuoto che il tempo non ha affatto lenito, ma abbastanza per far sì che la memoria del poeta rimanga oggi fresca e viva come allora, quando, nelle aule universitarie oppure nell'intimità della casa, parlava di poesia, oppure della vita, della guerra o della pace, dell'Europa oppure dell'America. E soprattutto della Spagna e di coloro che gli erano stati coetanei e amici: Unamuno, Ortega y Gasset,

Lorca, Azorín, Jorge Guillén, Emilio Prados, Alberti e tanti altri.

Se oggi, a distanza di anni, mi chiedo perché questa dimestichezza o amicizia mi sembri così profonda, debbo rispondermi che ciò dipese dall'eccezionalità del periodo e dalla drammaticità dei giorni trascorsi insieme, ma, più di tutto, dall'essersi sviluppata lungo tre direttrici, per così dire: quella della poesia, quella dell'insegnamento e quella della casa.

Cercherò di spiegare meglio: oltre a conoscere Salinas come poeta e come maestro, per mia ventura, durante il soggiorno di Portorico, mi accadde di vivere nella sua stessa casa di Baltimora e di scrivere nel suo stesso studio.

La casa, a guardarla da fuori, era esattamente come tutte le altre casette di mattoni rossi e di giardini verdi di una strada americana alberata. Appena entrati, tuttavia, si scopriva che in quegli ambienti regnava un ordine ed un'armonia diversa, di un'altra civiltà, o meglio di una sintesi di civiltà e paesi. In effetti, Salinas, che dalla Spagna non aveva potuto portare con sé alcun ricordo, aveva però riempito la casa di oggetti che ricordavano in qualche modo, per colori o accostamenti, la Spagna, figurine, pupazzi, ex-voto messicani, uccelli dai mille colori, *collages*: il tutto in un caos ordinato, presieduto poi, sulla parete di fondo del salotto, da una curiosa composizione. Attraverso le tortuosità di una gomena, essa riportava alla mente una figura di donna, sul cui capo, tuttavia, ed era questa l'eccezionalità della creazione, svolazzavano uccelli di carta colorata. Si trattava spiegava Salinas, di Arianna: Arianna che aveva la testa a *pájaros*, tra gli uccelli, oppure, come si direbbe in italiano, tra le nuvole. La solidità della gomena e la leggerezza degli uccelli: l'illusioni-

simo di quella banale parete intonacata si riproduceva in tutta la casa che sembrava anch'essa, nelle stanze, nello studio ripieno fino all'orlo di oggetti, matite, soldatini, figurine, innalzarsi al di sopra della banale realtà contingente.

Gli incontri, più o meno quotidiani, con il poeta avevano la stessa qualità tra festosa ed ironica. « *Señoritas, caballeros* », diceva Salinas inchinandosi nei corridoi dell'Università o lungo i sentieri dei prati tutti verdi, e con quella cerimoniosità sembrava porre noi e lui stesso al di là della vita che ci era toccata in comune. In aula, tuttavia, si trasformava: quanto spontanea e improvvisata, cordiale e calda era la sua conversazione, tanto preparati e programmati erano i suoi corsi, ricchi di definizioni lapidarie, esatte, inamovibili, quasi la quintessenza e il risultato di lunghe meditazioni di anni. In questi corsi passavano alcuni temi a lui importantissimi: le caratteristiche della generazione del '98, il segno lirico di tutto il Novecento spagnolo, il mito del Don Juan spagnolo. Ma uno, in verità, era il senso dominante e comune di queste ricerche: la posizione del poeta di fronte alla realtà.

Tutta la poesia di Pedro Salinas, dal gran canzoniere della *Voce che ti debbo e Ragione di amore* fino all'ultimissima opera, *Lungo lamento*, oggi raccolta in *Poesias completas* (Barral Editores, Barcelona 1971), ha il segno dell'unica grandezza che egli riconosceva alla poesia « in questo stadio dello spirito umano ». « Bisognava vivere nella memoria », diceva, « quantunque sia pena, perché la pena è, quando il resto già cessò di essere ». E sussiste allora soltanto « il grido disperato, la rivolta magnifica del mondo poetico, dell'illusione umana contro il mondo reale ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Stregoneria e America puritana

La nozione di letteratura, o addirittura di cultura, nei primi due secoli di vita delle colonie puritane della Nuova Inghilterra deve tener conto, come si sa, delle strutture ideologiche delle colonie stesse (sulle quali l'autore di questa rassegna si è diffuso in un testo apparso in « Terzoprogramma », 4, 1971). Le ricerche in questa direzione, che hanno conosciuto un impulso considerevole negli Stati Uniti negli ultimi decenni, aiutano a mettere a fuoco talune costanti di notevole interesse per tutto l'arco di sviluppo di ciò che si tende a definire, forse un poco genericamente ma non del tutto a sproposito, « American Civilization ».

Si saluta dunque con legittima soddisfazione un serio e approfondito contributo, davvero unico nel suo genere, che viene ora fornito da una preparata studiosa italiana, su uno degli argomenti di fondo riguardanti l'America coloniale (Itala Vivan, *Caccia alle streghe nell'America puritana*, Rizzoli 1972). Il ricco volume della Vivan raccoglie, in una oculata scelta, testi e documenti seicenteschi della Nuova Inghilterra sulla stregoneria, efficacemente tradotti, preceduti da un'ampia introduzione e accompagnati da note informative ed esplicative. Ne scaturisce un panorama di considerevole compattezza pur nella varietà, quale ancora non possedevamo neppure ad opera di specialisti americani.

Un primo insegnamento che deriva dal libro della Vivan si può riassumere nell'implicito avviso a non seguire criteri restrittivi, a non generalizzare, per scendere invece nel profondo del problema senza limitarsi a un inventario di tipo fenomenologico, peraltro indispensabile a titolo di premessa operativa. L'altro, ovvio se si vuole ma non meno importante, consiste nel non baloccarsi con le superstrutture vistose che hanno attirato numerosi divulgatori, tracciando una storia certamente pittoresca eppure, in sostanza, elusiva, equivoca-

mente « tipica ». Così, la stessa classificazione seguita dalla Vivan introduce una serie di solide ipotesi di lavoro.

Partiamo dunque dalla preistoria delle pratiche stregonesche e magiche nella Nuova Inghilterra, con una serie sorprendente di diversificazioni anche a livello pratico. Il Satana importato dal vecchio mondo, dal « filo della tradizione britannica... a riprova d'una ininterrotta continuità culturale » — come osserva la Vivan — assume funzioni e travestimenti molteplici, senza perdere la caratteristica connotazione persino domestica propria delle comunità rurali. Vogliamo dire che, se fin dall'inizio la stregoneria e la frequentazione diabolica appaiono quali sintomi di devianza e quindi di eversione nei confronti di una società che faceva del consenso uno dei suoi punti di forza, esiste una dimensione pratica, che si applica soprattutto alle donne (spesso modeste casalinghe), in forza della quale si chiede a Satana una prestazione di servizi, una collaborazione per l'ottenimento di benefici immediati che si configura in polemica con la mortificazione ad opera dei Puritani del principio di benessere, di un embrionale consumismo, glorificato in tempi vicini a noi dal trionfo della tecnologia.

Ecco allora che la devianza su cui insiste giustamente la Vivan investe non soltanto un'eresia che, date le ambizioni teocratiche del « sacro esperimento » puritano, si qualifica nettamente in termini politici e di rottura del consenso o dell'autorità rivendicata dalla classe dirigente, ma raggiunge tutti gli aspetti di un codice di vita e di comportamento che si pretende uniformato ai dettami di quella classe, forte del potere ecclesiastico, temporale, giudiziario e culturale, ove si pensi al controllo esercitato sulla Harvard University. Il breve, drammatico periodo dei processi di Salem rivela la cura con la quale la magistratura puritana di estrazione congregazionalista, spesso più rigida

della stessa Chiesa e quindi pronta a colpirla anche i membri non allineati, batte in breccia fenomeni di devianza apparentemente secondari o trascurabili.

La società comunitaria della Nuova Inghilterra presupponeva, rileva la Vivan, il comportamento come fatto collettivo, onde « l'area degli atti da stigmatizzare era più importante in quella cultura che non in altre ». E dunque « alle streghe fattucchiere e infanticide si accompagnarono eretiche ribelli, figure di reietti sociali, esponenti di ideologie diverse da quelle della comunità ». Acutamente la Vivan sottolinea il fatto che, per un paradosso solo apparentemente tale, la devianza e il controllo della devianza finivano per diventare un elemento di coesione per la comunità, tesa a individuarli, a denunciarli, e di conseguenza a mantenere viva una militanza ideologica e pratica. Il paradosso tocca il suo estremo quando, per un esempio mai visto nella storia, i processi di Salem del 1692 vengono rovesciati e annullati a pochi anni di distanza mentre la crisi da essi provocata scuote le coscienze, e si rende necessario rassicurarle ripudiando un errore di matrice soprannaturale di cui si addosserà la responsabilità — il cerchio si chiude — a Satana. Ma in parte è tardi per raggiungere l'obiettivo di rinsaldare l'unità della colonia: la nuova classe mercantile, nella sua opposizione ai processi, si stacca dall'integralismo puritano per avviarsi a un integralismo razionalistico e, in sede politica, a esautorare progressivamente la classe dirigente puritana.

Cerchiamo di enucleare il significato culturale, oltre che politico, della questione e di individuarne le tracce rimaste fino ai nostri giorni, giacché qui il libro della Vivan manifesta uno dei suoi aspetti più stimolanti. Intanto, assistiamo all'incontro di una definizione di magia e di stregoneria trapiantata dall'Europa con determinate realtà indigene. « Gradatamente le cronache operano una identificazione del Satana cristiano con l'uomo di colore, pellerossa o negro » scrive la Vivan. « L'immagine di Satana... non stentò a combaciare con la sagoma paurosa del medico-stregone e dello sciamano ».

Una simile equazione sottenderà senza ombra di dubbio alcune figurazioni letterarie ottocentesche, ad esempio il personaggio di Chillingworth nella *Scarlet Letter* di Hawthorne, davvero emblematico sotto questo profilo. D'altro canto, senza il retroterra stregonesco, sarebbe impossibile individuare compiutamente lo Ahab di *Moby Dick*, con la sua ambigua fusione di elementi metafisico-religiosi e magici inestricabilmente connessi. Non si dimentichi che la memorabile scena del battesimo dell'arpione *in nomine diaboli* nel romanzo di Melville ripropone tale e quale un rituale di stregoneria.

Se la cultura ottocentesca di estrazione puritana, da Hawthorne a Melville, rifiuterà la struttura politica autoritaria e repressiva del puritanesimo, ne convaliderà invece la casistica morale e in particolare la fenomenologia del soprannaturale, del magico, dell'inconscio. Lo stesso Poe, il cui debito verso il puritanesimo è radicalmente allentato, attingerà al grande serbatoio del magico nella sua esplorazione dell'io irrazionale e del mistero che porta alla catastrofe ogni volta che si tenti di esorcizzarlo.

Se ne conclude che i Puritani d'America, nello sforzo di sconfiggere un avversario tanto sottile e non classificabile secondo i termini della ragione prima baconiana e poi illuministica, gli hanno conferito diritto di cittadinanza e lo hanno culturalmente legittimato. I testi riportati dalla Vivan svelano una tale efficacia realistica, una tale attenzione nel presentare l'urgenza del diabolismo e della magia, da porsi quale corpus letterario di singolare spessore, magari a dispetto dei loro stessi estensori. La cultura americana dei secoli successivi dovrà necessariamente fare i conti con questi protocolli, ricavandone alcuni dei suoi parametri più qualificanti.

Un discorso affine andrà fatto anche per il versante ideologico o politico, e pensiamo che le riflessioni suscitate dal libro della Vivan vadano oltre i confini dell'America. Difatti, ci rendiamo bene conto che la difesa del consenso, la lotta contro il deviante riacquistano in pieno Novecento

caratteristiche peculiari della crociata contro la stregoneria: basterebbe rammentare il caso del maccarthismo. Interessa però additare, oltre all'ovvia intenzione politica, il recupero in piena età industriale di una ritualità sacrale propria del processo per stregoneria. Posto che la rottura del consenso, che l'eresia devono essere schiacciati agli occhi della classe al potere, la liturgia processuale sembra riallacciarsi ai drammatici esemplari

della Salem seicentesca, della messinscena processuale alla tecnica testimoniale. Il nostro secolo conosce sinistre repliche non limitate agli Stati Uniti. La violenta ripresa di irrazionalismo nel comportamento oltre che nell'ideologia cui ci è toccato di assistere pare specchiarsi in episodi di un'epoca che ci illudiamo di ricacciare nel passato.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA RUSSA

Due secoli di pensiero politico e filosofico russo

« I russi sono filosofi non nelle parole, ma nei fatti » (« Russi inquam non verbis sed rebus sunt philosophi »: *Dialogus de calumniis*, in « Istoričeskij Archiv », 1958, n. 1, p. 162): così, nella seconda metà del secolo decimosettimo, esprimeva la sua delusione il gesuita croato Juraj Križanić, reduce da due infruttuosi viaggi in terra russa, dove invano, missionario cattolico ma anche propugnatore *ante litteram* di un'unione politica e religiosa di tutti gli slavi, si era adoperato per introdurre idee occidentali. In effetti, fin addentro il secolo dei lumi, la vecchia Russia si mantiene eccezionalmente impermeabile a qualsiasi influenza europea, ostinatamente attaccata al suo immobile retaggio teocratico-bizantino. Per gli uomini di chiesa, unici operatori culturali nella Moscovia, qualunque sistema di pensiero laico, come quelli che nell'Occidente latino e germanico si eran venuti sviluppando fin dal medio evo in una progressiva emancipazione dall'ancillaggio teologico, odorava inevitabilmente di eresia. Da Maksim Grek allo stesso Križanić, la storia dell'antica Russia offre non pochi esempi di *Kulturträger* forestieri che ebbero a pagare i loro tentativi innovatori con lunghi anni di prigionia. Pietro il Grande aveva avviato il rinnovamento dell'impero sotto il pro-

filo tecnico, amministrativo e militare; ma sul piano culturale solo la Rivoluzione francese e la successiva reazione romantica produrranno in Russia un profondo fermento. Peraltro, ancora nell'Ottocento non erano soltanto i vecchi-credenti — ultimi ostinati alfiere delle statiche idealità antimondane dell'« incorrotta fede moscovita » — ad abborrire ogni forma di sapere laico. In particolare la filosofia è irrilevante ai fini della salvezza, ma anche pericolosa perché, giusta le parole di uno di essi, può condurre gli uomini « a contemplare il rovesciamento dei regni » (così il vecchio-credente P. Ljubopytnyj, citato da A. Sinajskij, *Otnošenie russkoj cerkovnoj vlasti k raskolu starobrjadčestva*, Pietroburgo 1895, p. 165). Curiosa convergenza di vedute dei vecchi-credenti con il loro augusto persecutore: lo zar Nicola I, censore di Puškin e sospettoso gendarme di ogni fermento intellettuale, giunse nel 1848 a vietare l'insegnamento stesso della filosofia nelle università di tutte le Russie. Il bando venne revocato nel '63, ma altre restrizioni all'insegnamento ufficiale della materia rimasero in vigore fino al 1889.

Superficiale, ma non del tutto infondata, appare quindi la frequente asserzione che, accanto a una filosofia tedesca, francese, o inglese, non esista una filosofia russa, contraddistinta da una sua peculiare tradizione di pensiero. Ché l'esplosione, dopo secoli di chiusura, dell'interesse per l'idealismo te-

desco (soprattutto per Schelling e Hegel) sopravviene su un terreno affatto vergine; al punto che il Masaryk, nel suo classico saggio su *La Russia e l'Europa* ora ristampato dall'editore bolognese Massimiliano Boni, può giustificatamente qualificare (vol. I, p. 211) come « il primo filosofo russo » Petr Jakovlevič Čaadaev (1794-1856), quello stesso che, all'indomani della pubblicazione della sua *Lettera filosofica*, — secondo una procedura sempre vitale in terra russa — venne ufficialmente dichiarato pazzo da Nicola I, e in conseguenza di ciò tenuto a farsi quotidianamente visitare dal medico della polizia.

Ma già la vessazione governativa e la censura concorsero a conferire una certa particolarità alla prima attività filosofica in Russia: lungi dal soffocare i fermenti, ottennero semmai che, impedita di svilupparsi in un'atmosfera di disciplina critica, la filosofia restasse alla macchia, circondata da un alone di iniziatico e spesso acritico entusiasmo. Così si delinea ben presto un'altra caratteristica dei filosofi russi: essi, come rileva il Masaryk, « non hanno alcun interesse alle questioni puramente astratte della filosofia, per esempio le questioni relative alla teoria della conoscenza, e al contrario provano grande piacere nelle questioni pratiche » (vol. I, pp. 179-180). Anziché la problematica gnoseologica, è quindi l'etica l'indirizzo prevalente del pensiero russo. E l'etica, prosegue il Masaryk, « porta come conseguenza alla politica: l'indirizzo politico e sociale della filosofia russa è appunto un indirizzo etico: l'etica deve essere messa in pratica nella società. In concreto, si tratta qui del socialismo e della sua giustificazione; cioè, come si può raggiungere lo scopo finale del socialismo: con le riforme dell'organizzazione statale o con la rivoluzione? Il problema della rivoluzione è la *crux* della politica odierna, che quindi è anche etica. Ma col socialismo non è data solo la politica, come pratica sociale, ma anche la sociologia, come teoria dell'organizzazione e dello sviluppo sociale; acquistano qui la loro importanza la filosofia della storia e la storia. I filosofi russi non cercano soltanto il significato della vita in astratto, ma anche della vita russa, dell'ordinamento sociale russo e della sua storia » (*ibid.*).

Sorge così il confronto con l'Occidente, ovvero il problema « Russia ed Europa », inteso come contrapposizione tra due differenti modelli di evoluzione storica. Dalla tendenza pratica del filosofare russo deriva anche l'altra sua caratteristica, cioè « il misticismo di cui sono imbevute tutte le manifestazioni del pensiero russo », e appare pertanto congrua la seguente affermazione, con cui il Masaryk dà una ragione del suo libro: « La riunione, in questi miei studi, della filosofia della storia con la filosofia della religione corrisponde al carattere della filosofia russa; e un esame dello sviluppo della filosofia russa lo mostrerà chiaramente ».

Grandiosamente concepito come interpretazione della Russia attraverso il prisma dell'opera di Dostoevskij, il libro del Masaryk rimase incompiuto, limitato a una prima parte introduttiva, che nella storia della società russa enuclea l'origine dei grandi problemi e le linee di diversificazione rispetto alla storia d'Europa, e a una seconda e una terza parte nelle quali la storia delle idee prende corpo nello studio dei singoli pensatori, scrittori, politici. Degli studi di Masaryk su Dostoevskij, che dovevano costituire l'ultima parte dell'opera, sono rimasti solo alcuni abbozzi. Pure, *La Russia e l'Europa*, che uscì la prima volta in tedesco nel 1913, costituisce anche così una vera e propria storia del pensiero russo: ne restano al margine, è vero, i rappresentanti della filosofia accademica, i teologi ecclesiastici e molti filosofi minori; ma il Masaryk si rende ben conto che l'elaborazione ideologica più incisiva avviene in Russia per lo più a livelli diversi da quelli accademici. Nel suo libro, se restano in ombra molti professori, sono invece presi nella dovuta considerazione critici letterari come Belinskij, giornalisti come Katkov, politici come Pobedonoscev, scrittori come Tolstoj. È anzi propria dell'ambiente russo la mancanza di una linea divisoria tra scrittori e pensatori, tra politica attiva e dibattito ideologico.

Non è soltanto la speculazione politico-religiosa che prende vita di colpo in Russia col Romanticismo (il filo-cattolicesimo del già nominato Čaadaev, autore di quella *Lettera filosofica* che fu lo sparo d'apertura del dibattito ideologico in Russia,

giustifica un raffronto con i tradizionalisti francesi, con De Maistre, Bonald e il primo Lamennais); in fondo, nello stesso torno di tempo muove i suoi primi passi, nel nome di Puškin, anche la grande letteratura dell'800 russo. Di matrice romantica è anche l'orientamento slavofilo: soprattutto nella sua fase iniziale, con Chomjakov e Ivan Kireevskij, questa corrente, roussoianamente vagheggiante la bella semplicità antico-slava, si presenta tutta tesa a un recupero dei valori spirituali di cui sarebbe depositario il popolo russo, e segnatamente il contadino russo, non contaminato dall'individualismo e dal razionalismo europei. Erano gli anni in cui l'*intelligencija* moscovita subiva fortemente l'influsso del barone tedesco von Haxthausen, che in un suo celebre studio pubblicato nel 1847 aveva idealizzato il *mir*, la tipica comunità rurale russa, come esempio e riprova di un «protosocialismo» congenito agli slavi. Più tardi, con Danilevskij, lo slavofilismo, esasperando in senso nazionalistico e anche razziale l'antitesi Russia-Europa, tenderà sempre più a identificarsi con l'ideologia ufficiale, sintetizzata nella triplice formula del ministro Uvarov: Ortodossia, Autocrazia, Nazionalità. L'occidentalismo individuava invece i mali della Russia nell'arretratezza della società, nell'assolutismo, nella servitù della gleba. Mali cui si sarebbe potuto por rimedio solo portando avanti il processo di europeizzazione avviato da Pietro il Grande. Ma il Masaryk mette giustamente in rilievo come le due tendenze, almeno in partenza, fossero tutt'altro che contrapposte: il problema di fondo è pur sempre, per slavofili ed occidentalisti, il drammatico dualismo Russia-Europa, ovvero Mosca-Pietroburgo, dicotomia che rivela quale eccezionale trauma per i russi continui ad essere nel tempo la riforma di Pietro. Entrambe le correnti hanno subito gli stessi stimoli (idealismo tedesco, scoperta romantica della «nazione») e — seppur con argomentazioni progressivamente differenzianti — perseguono la stessa idealità, che è quella, connessa con le inquietudini di un'*intelligencija* di estrazione prevalentemente nobiliare, dell'«andata al popolo». Non a caso gli stessi motivi torneranno a confondersi nei due grandi protagonisti della vita spirituale russa del secondo Ottocento, in Dostoevskij

e in Tolstoj. L'uno tendenzialmente slavofilo ma anche assertore di una Russia destinata a salvare l'Europa, di un'Europa «cara ai russi quanto la Russia stessa»; l'altro anarchico e demolitore di valori costituiti, eppur affascinato dal mito slavofilo del contadino russo.

Una problematica siffatta doveva per forza di cose gravitare verso la prassi, spostandosi tendenzialmente sul piano politico: e torna infatti ad emergere nel dibattito tra populisti e marxisti, tra marxisti e anarchici. E la contaminazione tra impegni politici e ansie religiose riaffiorerà — proprio negli anni in cui Masaryk scrive il suo libro — nelle tesi dei cosiddetti «cercatori di Dio»: quei marxisti cioè, come Bogdanov, Lunačarskij, lo stesso Gor'kij, i quali — sollecitati dal pensiero di Mach e Avenarius — tentano di innestare nel marxismo una dimensione religiosa. Del resto, ancora oggi le peculiarità della tradizione filosofica russa, dal Masaryk così doviziosamente documentate, offrono l'unico possibile materiale di confronto a chi voglia analizzare i motivi che sottendono alla «russificazione» del marxismo operata in primo luogo da Lenin e in seguito dalla stessa realtà russa.

Il Masaryk arricchisce la sua esposizione con frequenti dilatamenti di prospettiva e proficui affondi verso la storia letteraria e civile che, se possono dar l'impressione di una materia colta ancora nel suo farsi o addirittura di una raccolta di saggi più che di una trattazione unitariamente concepita, hanno nondimeno il pregio dell'immediatezza e di un'eccezionale ricchezza informativa. Del resto, dietro lo studioso di filosofia si sente di continuo presente il politico. Come, forse con eccessiva severità, osservava il Croce commemorando, nel 1945, la figura del grande statista: «... la sua prima e naturale vocazione era stata di diplomatico e di uomo politico. I suoi studi di filosofia, e i libri che di filosofia scrisse, nacquero a ciò subordinati e da ciò limitati, perché egli trattò di morale, di sociologia e di politica, di quel che praticamente lo toccava dappresso e per quel tanto che gli pareva che bastasse al suo fine pratico. Spingere sino al fondo i problemi e dare alle conclusioni la finitezza logica che è ricercata dal filosofo, non era nella natura del suo ingegno» (B. Croce, *Italia e Boemia*).

In memoria di T. G. Masaryk, in « Quaderni della Critica », agosto 1945, n. 2, p. 84). Il fatto è che, facendosi storico della filosofia russa, il Masaryk aveva anche finalità contingenti, postegli dalla sua missione politica che di lì a poco l'avrebbe messo alla guida del popolo ceco: il panslavismo russo-filo era particolarmente vivo e sentito fin dal congresso di Praga del 1848 nella Boemia aggiogata all'impero asburgico e minacciata di germanizzazione. Ragionevole positivista, laico e democratico, il Masaryk, che ben conosceva la Russia e i suoi problemi, riteneva di dover distogliere i suoi compatrioti dalla utopica e pericolosa tentazione di aspettarsi il riscatto dal potente « fratello slavo », indicando quanto diverse fossero le vie presenti e future della società russa da quelle della Boemia e dell'Europa.

Quindi, nonostante una certa disorganicità, e

sebbene sia vecchio ormai di sessanta anni, *La Russia e l'Europa* è ancora una preziosa sorgente di notizie. Pochi altri libri sulla Russia, e forse nessuno, ci sembrano altrettanto illuminanti. E bene ha fatto l'editore Boni, a distanza di quarantasette anni dalla prima, da tanto tempo introvabile edizione, a ristamparne la traduzione italiana di Ettore Lo Gatto (il quale ha ora perfezionato il libro aggiungendovi un aggiornamento storico e bibliografico). Di fronte a tale merito perdono peso gli appunti di carattere formale (non pochi refusi, un indice un po' caotico, improprietà varie rimaste pari pari dalla prima edizione) che si potrebbero muovere al libro. *La Russia e l'Europa* consta di due volumi di complessive XLII+960 pagine, venduti al prezzo di lire 15.000.

ANTON MARIA RAFFO

STORIA E CULTURA

L'era delle rivoluzioni democratiche nell'opera di R. R. Palmer

Nei mirabili *Appunti sullo storicismo*, un testo sul quale converrebbe di tanto in tanto ritornare, Delio Cantimori, discutendo alcune tesi del Meinecke, annotava: « Perché l'uso di parole come "rivoluzione" (in molti casi a sproposito)? La metafora ha i suoi diritti. Ma spesso essa serve troppo bene non solo il "bonapartismo" verbale, ma una specie di bonapartismo (consapevole o meno) delle dottrine: che consiste non tanto nell'usare termini in accezioni paradossali e contrarie al loro significato o in nessi inverosimili, quanto nell'uso deformante di vocaboli generalmente adoperati per indicare qualcosa di positivo: si pensi all'uso del termine "socialismo" da parte di Luigi Napoleone o all'uso di termini religiosi da parte del dannunzianesimo... ».

È difficile non rammemorare riflessioni siffatte

quando si sia finito di leggere questa monumentale opera del Palmer (comparsa in due tempi, nel 1959 e nel 1964, presso le edizioni della Princeton University e tradotta ora in italiano da Adriana Castelnovo Tedesco per la collana storica Rizzoli). Ed il richiamo vale, nel caso, per l'aggettivo anche e forse più che per il sostantivo. In effetti, che le insorgenze scoppiate un po' per tutta l'Europa e quella, vittoriosa, che condusse alla nascita degli Stati Uniti d'America nei quaranta anni fra il 1760 ed il 1800 dal Palmer definiti appunto *l'era delle rivoluzioni democratiche*, possano correttamente indicarsi come « rivoluzioni », e cioè come trasformazioni decisive e condensate nell'assetto del potere politico e della struttura della società è, ad esclusione della grande vicenda francese, argomento di dibattito: esemplare in tal senso il caso americano. Ma definire quel complesso di eventi in guisa unitaria raccogliendoli sotto l'aggettivo

« democratiche » (apposto a rivoluzioni) caricandolo in esclusiva di contenuti pure positivi quali la delega dell'autorità da parte del « popolo » a propri rappresentanti e la facoltà di destituire i pubblici funzionari (senza neppure considerare la questione del suffragio universale, che avrebbe potuto dimensionare nell'immediato la capacità definitiva dell'aggettivo rispetto alle realtà prese in esame) è davvero « bonapartista » e fuorviante. Volto insomma a suggerire, e non soltanto implicitamente, la « nobiltà » e la sempiterna validità delle strutture politiche (e sociali) che da quelle « rivoluzioni » scaturirono. « ... Dopo il 1800 — sono le parole con le quali il Palmer pone termine alla sua fatica — tutte le rivoluzioni scopiate in Europa, nell'America Latina, in Asia e in Africa, hanno tratto insegnamento da quella della civiltà occidentale, avvenuta nel XVIII secolo: si sono ispirate ai suoi successi, hanno riecheggiato i suoi ideali, hanno usato i suoi metodi... ». Basta pensare alla rivoluzione cinese, ma anche a quella sovietica, ponendo loro a fianco come possibili punti di riferimento non diciamo il moto che portò alla repubblica partenopea del 1799 ma la stessa Rivoluzione francese, per intendere appieno la debolezza storico-analitica di siffatte ideologizzazioni. Aveva perciò ben ragione Arthur Rosenberg quando in *Democrazia e socialismo*, un saggio del 1938 uscito di recente in Italia da De Donato, osservava: « ... la democrazia come cosa in sé, come astrazione formale, non esiste nella vita storica: la democrazia è sempre un movimento politico determinato, sostenuto da determinate forze politiche e classi sociali in lotta per determinati fini... ». Una problematica, questa, che al Palmer risulta completamente estranea: e non è allora per un caso che il nome del Rosenberg appare completamente ignorato nelle oltre 1200 pagine del suo lavoro.

Con questo non si vuole per certo asserire l'opportunità di ridimensionare il peso dei grandiosi avvenimenti che dettero una impronta profondissima e peculiare alla seconda metà del '700: quegli avvenimenti che il Palmer dipana, intreccia e di nuovo sdipana per il lettore inquadrando nel proprio disegno con pacatezza e spiccato senso

delle proporzioni e mostrando al contempo una padronanza non comune delle fonti e della straordinaria messe di letteratura cui hanno dato luogo. Né si vuole appiattirne il significato e la rilevanza considerandoli come meri addendi, simili a molti altri, di quella particolarissima somma che dovrebbe poi costituire il processo storico complessivo. Si vuol dire invece che quei decenni segnaron, e su ciò lo studioso americano ha scritto pagine brillantissime e puntuali, la fine dell'assolutismo e della società organica e gerarchizzata di impronta medievale ma anche, ed insieme, non il trionfo della democrazia senza aggettivi quanto, e di conserva con quella fine, il definitivo successo della borghesia e delle istituzioni che essa riuscì a darsi per consolidarlo. Che fra tali istituzioni ve ne fossero certe che democratiche possono ritenersi è indubbio. Che la democrazia rimanga per questo definita pare, al contrario, ipotesi fallace: sebbene debba darsi come sicuro che essa è stata a lungo, ed in aree estese della pubblica opinione sia ancora adesso, ritenuta consistere di elementi e motivi siffatti. Ma chi può accettare sino in fondo la convinzione del Palmer che alcune istituzioni democratiche garantiscano sempre ed in generale il « potere del popolo », che siano insomma condizione sufficiente oltreché necessaria per il suo inverarsi?

Opere scelte di Carlo Cattaneo

Tre anni orsono cadde il primo centenario della morte di Carlo Cattaneo. L'occasione, come spesso succede, fu colta da più d'uno per ripensare in tutto o in parte alla pluridecennale e multiforme attività dell'animatore delle « Cinque Giornate » oltreché, ed anche questo succede non spesso ma sempre in casi del genere, per ristampare e riproporre all'attenzione del pubblico i materiali più significativi della sua produzione intellettuale. Frutto ritardato ma non peregrino di quell'evento è anche la raccolta di *Opere scelte* che, suddivise in quattro volumi — rispetto ai due inizialmente previsti — della robusta ed elegante « Nuova Universale Einaudi », è comparsa di recente in libreria.

Fatica accurata di Delia Castelnuovo Frigessi, essa racchiude gli scritti più importanti e decisivi

per chi voglia apprezzare ed intendere la complessa personalità di Carlo Cattaneo corredati da un apparato editoriale di tutto rispetto e di molta utilità. Troviamo così in ordine cronologico e fra gli altri — li ricordiamo per semplice memoria ed a testimonianza della pur nota molteplicità degli interessi e della acuta sensibilità intellettuale del Cattaneo — saggi come *Ricerche sul progetto di una strada di ferro da Milano a Venezia*, che è del 1836, anno nel quale escono anche le celeberrime *Ricerche economiche sulle interdizioni imposte dalla legge civile agli israeliti*; *Del nesso fra la lingua valaca e l'italiana* che è del 1837; *Della conquista d'Inghilterra pei Normanni*, steso nel 1839; *Notizie naturali e civili su la Lombardia*, pubblicato nel 1844; *Dell'India antica e moderna*, redatto nel 1845; *Dell'insurrezione di Milano nel 1848*, dato alle stampe nel 1849; *Considerazioni sulle cose d'Italia*, edito nel 1850; *Dell'agricoltura inglese paragonata alla nostra*, scritto nel 1857; *La città considerata come principio ideale delle storie italiane*, comparso nel 1858; *Psicologia delle menti associate*, una serie di lezioni tenute fra il 1859 ed il 1866; *Sulla legge comunale e provinciale*, che apparve nel 1864.

Dissolte ormai, o ridimensionate, molte immagini di comodo (eroe sfortunato e scontroso del moto risorgimentale, primo esponente del « credo » positivista in Italia, vigoroso propugnatore del più radicale dei federalismi), indubitabilmente degni di menzione per novità e perspicacia parecchi fra gli studi più recenti d'altronde dedicati ad aspetti specifici o circoscritti della sua figura, è alla ricerca di una interpretazione unitaria e d'insieme del personaggio che ha teso e tende adesso la critica più aggiornata e consapevole. Ed è merito sicuro di Umberto Puccio aver richiamato, e per sua parte dato sostanza, ad una problematica del genere. *Cattaneo, storico ed ideologo della borghesia e dello sviluppo capitalistico*: questo il titolo, programmatico quanto indicativo, di un suo studio abbastanza recente. Ma già molto prima di lui Norberto Bobbio si era posto da un non dissimile angolo visuale gettando le fondamenta di quello che venne poi detto il « mito » di Cattaneo: di un Cattaneo inteso

come « pilastro » di una tradizione cui la cultura italiana non avrebbe in tempi successivi saputo dar seguito onde portare a buon fine l'edificio che proprio il grande milanese aveva idealmente disegnato. Ad un criterio analogo appare d'altra parte ispirata anche la riflessione di Delia Castelnovo Frigessi la quale, introducendo una ulteriore figura retorica, ha parlato di « specchio di Cattaneo » scrivendo, in altra occasione, che egli « prefigura, e a livello ben più alto di altri intellettuali italiani del XIX secolo, il passaggio della cultura borghese dal razionalismo illuminista e positivo all'idealismo storicistico e soggettivista e la contaminazione, la possibile confluenza, di queste due ideologie » e che perciò non deve, né può, far meraviglia che giudizi e interpretazioni della sua opera siano mutati radicalmente nel corso del tempo, in rapporto strettissimo con i diversi climi culturali, per terminare spesso in una sorta di appropriazione « ideologica ». Una conclusione questa che, nel suo insieme, ha palesemente condizionato la raccolta della quale qui si dà conto. E, va anche detto, con notevole linearità e senza equivoci. Senza ricercate omissioni o scelte strumentali cioè, ma attraverso un corretto richiamo in evidenza, nell'ambito di una rigorosa disposizione temporale dei testi, di quello che alla Castelnovo Frigessi è appunto sembrato l'evolversi singolare del pensiero cattaneiano tanto per motivi tematici quanto per impostazione ideale.

È soltanto lungo questa strada che potrà proseguire, a nostro avviso, la discussione su Cattaneo: un uomo che ebbe molti tratti in comune con i tanti « profeti disarmati » che ritroviamo disseminati lungo la storia dell'umanità e del quale nessuno dovrebbe mai dimenticare la grande lezione, grande anche in termini pedagogici, di severità, di discrezione, di modestia intellettuale, di tenace applicazione al lavoro che silenziosamente egli ancora propone a chi riprenda in mano non importa quale sua pagina o ripensi ad un qualsiasi momento della sua « prosaica » esistenza.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Immagine per la città

Le mostre che hanno una base tematica, che pongono delle idee e le sviluppano, le deformano, le modificano, magari uscendo dal solco strettamente storico, per invadere altri campi e altri atteggiamenti della vita, che istituiscono rapporti impensati tra le opere, provocando contrasti o armonie a distanza, hanno il fascino degli organismi eterogenei, incompleti e aperti ad ogni possibile ingrandimento e sviluppo: pongono domande, impostano problemi, richiedono la partecipazione attiva, non solo contemplante del visitatore; e proprio nei rischi che corrono portano di solito il segno della vitalità. Ne abbiamo un esempio bellissimo nella mostra organizzata a Genova da Gianfranco Bruno, con l'aiuto di un gruppo di giovani collaboratori, per conto dell'Ente Manifestazioni Genovesi, e che porta l'insegna di « Immagine per la città ». Qui il tema è già di per sé eccezionale, molto moderno e stimolante. Infatti, come scrive Alexander Mitscherlich ⁽¹⁾ « l'umanità, quale è divenuta, ha le sue radici nella città. La città è il luogo di nascita di ciò che chiamiamo libertà civica, di quel sentimento della vita che si oppone alle cupe forze del dominio »; « nei suoi grandi esempi la città è scopertamente un'immagine materna » dice ancora Mitscherlich.

Su queste basi l'uomo moderno è legato alla città da una rete di azioni reciproche, per cui egli la crea e ne è creato, le dà una forma e ne riceve un condizionamento. Così la città con la sua costituzione tecnica è diventata per lui una natura seconda, con la quale egli istituisce il suo rapporto ambientale. Ma dal momento in cui ne è cominciata l'industrializzazione la città moderna è diventata la sede di tensioni fortissime: come scena del lavoro nella sua condizione più alienata, come punto di attrito sociale, come zona di interessi da cui si può generare la violenza.

La mostra di Genova ha affrontato il tema nel modo più vivace, cercando di individuare i punti in cui l'immagine si poneva in una situazione dialettica, da cui dunque potevano scaturire un contrasto, una denuncia o un sogno; scrive Bruno nella prefazione al catalogo ⁽²⁾: « Va detto che "Immagine per la città" intende documentare soprattutto il problema urbano nella presa di coscienza degli artisti; non fare un discorso o mostrare tutte le espressioni nate nell'ambiente della città ». Proponendosi così di avviare un'indagine sui rapporti tra il lavoro dell'artista e questa complessa situazione della città, la mostra si svolge lungo quattro direzioni, nelle quali ravvisa i punti problematici essenziali: l'ambiente, l'individuo e la folla, la violenza, l'utopia.

Le testimonianze sull'ambiente erano forse le più difficili da mettere insieme per l'ampiezza stessa del tema e per la grande varietà di immagini e di intenti in cui era facile frantumare le esperienze dei più disparati artisti; pure nella mostra si coglie anche in questa sezione un sottile filo unitario, è qualcosa di non immediatamente percettibile, ma un'atmosfera che alla lunga fascia il visitatore e gli permette di cogliere rimandi, oscuri rapporti, vicinanze insospettabili tra un'opera e l'altra; è come un vicendevole potenziamento, un dialogo oltre il tempo, da una forma all'altra, da una cultura e una civiltà all'altra; così le opere sono spinte a parlare quasi oltre la loro natura, a rivelare sostanze nascoste, a impersonare una seconda vita. Appena superata cronologicamente la retorica dei futuristi, l'ironia di dada o il prefascismo di Sironi, ecco che le opere di questa sezione denunciano una grave crisi e una profonda degradazione umana nel costituirsi dell'ambiente urbano, e lo fanno ora con violenza, ora con quieta rassegnazione, ora con poesia, ora con mistero: dalla drammatica forza della « Veduta di Genova » di Beckmann, sbiancata di fredda luce nella sera, allo

⁽¹⁾ ALEXANDER MITSCHERLICH, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino, 1968.

⁽²⁾ GIANFRANCO BRUNO, prefazione al Catalogo, *L'immagine per la città*, Genova, 1972.

squallore straziante dei quartieri periferici in « Avvicinandosi alla città » di Hopper, dove ogni cosa, i muri le finestre le rotaie e quel po' di cielo, trasuda una malinconia insostenibile; alla fredda lucidità asettica e disumana del mondo industriale di Grossberg, nel quale le macchine appaiono protagoniste della vita; alla patetica poesia del « Retro di case » di Radziwill, da cui sale il flebile suono di flauto del ragazzo appoggiato al muro di una città incombente, silenziosa e vuota; al misterioso racconto di luci verdi e gialle dell'« Interno a Venezia » di Sutherland; al grandioso, opaco, frantumato muro di Spagna di Tapiès, terribile parete del nulla; al duro caos americano del « Kennedy » di Rauschenberg; alla terribile e totale prigione umana di « Ippopotamo in un angolo » di Aillaud.

È difficile dar conto di tutta la ricchezza della mostra, ma nella sezione successiva de « L'individuo e la folla » bisogna almeno citare, da un lato, la solitudine dell'operaio ridotto a manichino nella città industriale, realistica e metafisica, di Grosz, dell'uomo violentato di Bacon, del doloroso autoritratto di Munch, e dall'altro l'anonimo stiparsi delle teste nelle incisioni di Ensor e il pur anonimo e faticato « Ritorno dei lavoratori », ancora di Munch.

Dall'ambiente così corrotto, dalla solitudine o dalla massificazione che l'uomo vi vive, nasce la violenza. Ecco, nella terza, e più drammatica, sezione della mostra, i documenti dei realisti tedeschi degli anni venti, o i fogli, bellissimi e paurosi, di luce allucinata, dipinti da Sutherland e da Moore nella Londra dei bombardamenti o la violenta denuncia, ricca di forza e di pena, delle « Fosse Ardeatine » di Guttuso, o le nere immagini di una Spagna imprigionata di Genovés e di Canogar.

Ma da quell'ambiente nasce l'utopia: è l'utopia della progettazione, degli architetti, degli urbanisti di Mondrian, di chi vuole creare un rapporto finalmente generatore di vita tra l'uomo e le strutture; oppure è l'utopia del sogno, di Wols che scrive: « Tutto ciò che sogno avviene in una grande e bella città sconosciuta con i suoi vasti quartieri e i mari, non ho il coraggio di disegnarla », di Klee che con infinita pazienza e poesia dipinge una casa, una finestra, una città, di chi sa vedere, come de Chirico, tutto il mistero che si cela in una strada, in un angolo di casa, in una superficie architettonica.

Ed ecco l'idea a cui siamo giunti: forse un lume di speranza, l'unico, può venire dalla possibilità di realizzare l'utopia.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Strano interludio di O'Neill

Al Quirino di Roma è andato in scena, nella regia di Giancarlo Sbragia, *Strano interludio* di O'Neill. La compagnia degli Associati, che ve lo ha rappresentato, ha inteso fare — come si dice oggi — « un recupero ». Ma più proprio sarebbe dire che ha inteso fare teatro: non altro significa, infatti, « fare teatro » che « interpretare ». E la compagnia degli Associati ha interpretato appunto *Strano interludio*, tentando di ritrovarne una com-

ponente attiva nel pubblico odierno. Un testo teatrale — s'è tante volte detto — ha la sua componente nel pubblico. Questo, in fondo, è vero per qualsiasi opera d'arte, la quale ribadisce la sua artisticità (la sua polivalenza) proprio in quanto si offre ad essere ricomposta di continuo dai suoi recettori: ma nel teatro è vero anche di più, data la presenza indispensabile di un intermediario (appunto l'interprete) il quale opera — assumendosene tutta la responsabilità — questa composizione fra

le istanze proprie dell'autore e quelle proprie del pubblico, di cui egli stesso fa parte.

Per fare questo, dunque, con quel lunghissimo testo che è *Strano interludio*, Giancarlo Sbragia (nominiamo lui, perché il regista è il vero capro espiatorio di tale operazione) ha, innanzi tutto, tagliato molto, del voluminoso copione, cercando di ridurlo all'essenziale. I nove quadri del quale (tre per ciascuno dei tre atti) ci mostrano, come in un interminabile atto unico, una figura centrale: quella di Nina Leeds, intorno a cui girano, per sentito dire, vari uomini. Di essi, tre sono visibili e agiscono sulla scena.

Figlia di un professore d'università, questa donna (interpretata egregiamente da Valentina Fortunato) odia il padre (presente solo nel primo quadro e impersonato dallo stesso Sbragia), perché le ha impedito di sposare un giovane che è poi morto in guerra. Abbandona perciò la casa paterna, e vi ritorna alla morte del padre. Sposa Sam (attore Luigi Vannucchi), un ragazzone semplice e timidissimo (il che non impedirà a costui di diventare in seguito un ricco uomo d'affari), e si crede felice. Ma la suocera (Gianna Piaz) — veritiera o gelosa? — le fa uno strano discorso: le parla di casi di pazzia in famiglia, sembra insinuarle che la stessa timidezza di Sam non sia del tutto normale, e le consiglia infine di non fare figli. Nina, che è incinta, abortisce. Di nuovo insoddisfatta, si dà a Ned, un medico amico di famiglia (sulla scena, Ivo Garrani), e ne ha un figlio, che Sam crederà suo. Questo figlio, Gordon, cresce (sulla scena lo vediamo passare dalle adolescenti spoglie di Mauro Gravina in quelle adulte di Elio Marconato) e, crescendo, odia sempre più il vero padre, mentre accentua il suo affetto per Sam. Finché muore Sam. E Gordon sposa Madeline (che era interpretata da Nina Quaia), ad onta della gelosa ostilità di Nina, la quale soffre nel vederselo portar via. Rimasta sola, Nina sposerà Charlie (attore Sergio Fantoni). Charlie è il primo che vediamo comparire sulla scena: scolaro del padre di Nina, amico di lei dall'adolescenza, ha vissuto sempre attaccato alla gonna materna, nutrendo un solo vero desiderio, ma senza mai

dichiararlo: quello di abbracciare Nina. A costei, dunque, egli ricorda il padre, l'odiato padre, al quale infine farà ritorno. Strano interludio, questa sua esistenza: dal padre al padre. Una parentesi di libertà illusoria nel ferreo arco della necessità ascendente. Come se la vita non le appartenesse. Come se fosse di altri.

Ma lasciamo andare la tematica, scopertamente civettante con Freud, e sbattuta in qua e in là come un treno che non riesca a fermarsi: verso una morte liberatrice e contro la morte negatrice, verso e contro Dio, o meglio, come Nina stessa dice, contro un Dio-Padre e verso un Dio-Madre (che poi sono la stessa cosa, in quanto sentiti nel medesimo verticalismo, e quindi reversibili). Fermiamoci piuttosto ad osservare la maniera in cui questa tematica riesce a manifestarsi. Maniera che apparve nuovissima, addirittura innovatrice, naturalmente in America, nel tempo che vide sorgere il teatro di O'Neill. Ed è su questa che si è adoperato principalmente Sbragia nell'approntare la sua regia. Essa riguarda soprattutto gli antichi « a parte », che ostinatamente O'Neill si curò di mantenere e di elaborare nei suoi drammi, preoccupandosi di rendere attraverso il teatro che, com'è noto, ha dato il via alla parola ipocrisia (si ricordi l'antico *ypokritês* = colui che giudica sotto [la maschera], alias « colui che si maschera »), le contraddizioni continue che si danno tra il *pensato* e il *detto*. O'Neill si preoccupava, in altri termini, di smascherare attraverso l'ipocrisia teatrale l'ipocrisia morale. Ma non è stata sempre questa la funzione del teatro? Quale novità, dunque, in *Strano interludio*, se gli attori, mentre parlano tra di loro, ad un tratto cambiano rotta al discorso e si mettono a parlare tra sé e sé, quasi dessero sfogo al loro subconscio; poi, passato lo sfogo, riprendono a parlare come prima (cioè a mentire)? Di nuovo a me pare che ci sia soltanto il pasticcio, tra due discorsi che si accavallano e che, oltretutto, è assai difficile rendere sulla scena senza creare confusione.

Direi piuttosto (mi si consenta di toccare la poetica dei generi) che qui c'è una contaminazione di generi diversi: con ogni evidenza,

O'Neill ha voluto introdurre la tecnica del romanzo nel teatro. Padronissimo di farlo, ma è che l'esperimento non mi sembra riuscito (la lungaggine del lavoro basterebbe da sola a dimostrarlo), e non mi sembra riuscito perché, fra tanti soliloqui dei vari personaggi, spesso s'accumula tanta materia di racconto (particolari che richiamano altri particolari, che ne chiamano altri ancora ecc.) che non si riesce a tenerla tutta a fuoco. (Sento incalzante la lezione aristotelica, la quale torna ad avvertirci che la drammatica si differenzia dall'epica proprio in quanto persegue una sola azione e non molte, come fa l'epica).

Ebbene, come ha risolto Sbragia quest'alterarsi del « pensato » e del « detto »? Facendo ricorso alle luci, pronte a spegnersi e a riaccendersi sui diversi tipi di discorso, cui gli attori prestavano mutamenti improvvisi di voce e di gesti. Ne è conseguita una sorta di cinematografo, abbastanza divertente in verità, ma piuttosto dispersivo (mentre il teatro ha il compito di concentrare, a parer mio), e che, alla resa dei conti, non trovandoci davanti ad uno schermo ma ad un palcoscenico che ci esibiva quadri viventi, avevamo l'impressione rassomigliasse a un fumetto.

Nel che, in definitiva, Sbragia ci è venuto incontro. Poiché, considerando noi il fumetto a mezza strada tra il cinema e il romanzo, e ritenendo il cinema senz'altro più vicino al romanzo che non al teatro, egli, con la sua coerentissima regia, ci ha dimostrato che *Strano interludio* è piuttosto un romanzo parlato che un'opera drammatica e che assai meglio sarebbe tradurlo — semmai — in cinema che in teatro.

***Così è, se vi pare* di Pirandello**

È andata in scena al Valle di Roma una nuova edizione di *Così è, se vi pare*, nella regia di Giorgio De Lullo. Una edizione davvero nuova, su una scena ideata da Pier Luigi Pizzi che non è neppure una scena, ma un fondale: un fondale bianco, una sorta di muro o di schermo che ha la funzione di raccogliere le ombre dei personaggi. Ma non di tutti però: solo dei personaggi in causa, che

— com'è noto — sono il signor Ponza, la signora Frola e la moglie del signor Ponza.

Eccoci, dunque, dinanzi a questo celebre terzetto di persone che si rimbalsano tesi contraddittorie circa le loro entità anagrafiche. Il signor Ponza sostiene di essere vedovo di una figlia della signora Frola e di essersi riammogliato; di continuare nondimeno a tenere a carico — benché in appartamenti separati — la primitiva suocera che, impazzita per la morte della figlia, la crederebbe ancora viva. La signora Frola sostiene, invece, che impazzito è il genero, in seguito a una misteriosa sparizione della moglie che, tornata, si sarebbe a lui ricongiunta nella forma simulata di un nuovo matrimonio. Due tesi cozzanti, e intorno alle quali non è possibile raccogliere alcuna prova, in quanto i tre personaggi vengono da una città che è rimasta sotterrata dal terremoto. Interrogata infine la signora Ponza, per sapere se è o no figlia della signora Frola, risponde di esserlo e non esserlo, di essere ciò che si crede ch'ella sia.

Ebbene, nelle rappresentazioni antecedenti, questo dibattito aveva avuto sempre luogo in una città di provincia, generalmente meridionale o addirittura siciliana, dove — eccettuati i personaggi già menzionati — gli altri, destinati ad un ruolo di inquisitori, si sarebbero suddivisi in gruppi o partiti a seconda della tesi caldeggiata, e contro i quali una sorta di personaggio corale (come è sempre stato definito il personaggio di Laudisi) si sarebbe divertito a fare il Carneade, rintuzzando ora questo ora quello e presagendo l'ambivalenza delle due tesi contraddittorie, quale irrevocabilmente la signora Ponza avrebbe — nello stupore generale — ribadito alla fine della parabola.

Nella regia di De Lullo, invece, l'ambiente, oltre a perdere quel carattere oziosamente discettante e pettegolo di provincia, si allarga e si svuota al tempo stesso di ogni caratteristica: persino i mobili, portati a mano di qua e di là dagli stessi attori, servono unicamente ad integrare i movimenti di costoro. Ripensando sinteticamente questo ambiente, si è tentati dall'illusione di trovarsi in un deserto, magari di forma circolare come il mondo, dove omuncoli ridicolizzati ovviamente

fino al parossismo si aggruppano e si scindono e tornano a raggrupparsi nei vari sensi dell'impiantito scenico, come tante bestiole. Lo stesso Laudisi, destinato ad uscirne come l'«intelligentissimo», sembra deporre a un certo punto il suo acume e rientrarvi per riunirsi agli altri, di qua, sull'impiantito, mentre sul fondale continuano ad allungarsi e a scorciarsi le ombre dei tre protagonisti.

Mai, in realtà, questi tre personaggi c'erano apparsi così carichi di dolore, mai essi ci avevano ispirato tanta pietà. Dolore e pietà, che per l'appunto annichilano persino l'intelligenza di un Laudisi, quale sulla scena ci era presentato da Romolo Valli che, prestandogli la sua fisionomia ottocentesca, aveva dotato il personaggio d'una dizione come al solito ineccepibile ma soprattutto d'una levità straordinaria che ne frenava gli esibizionismi e lo velava di malinconia.

Dolore e pietà dunque per il terzetto, che nella regia di De Lullo non avrebbe confidato tanto alla enigmatica la sua gloria, quanto proprio alla sofferenza che nasce dall'innocenza dell'esser singoli. Se, sulle orme di Pirandello, riflettiamo infatti alla nostra singolarità, al fatto di essere delle unità insostituibili eppure fluttuanti nel molteplice, non possiamo non accorgerci con amarezza che gli altri fanno o credono di sapere di noi più di quanto ne sappiamo noi stessi. Perché gli altri ci vedono e ci giudicano. Mentre noi non ci vediamo affatto. Quand'anche calcolassimo fino al millesimo le nostre azioni, pure, al momento d'attacco dell'azione, nell'atto stesso dell'agire, ecco tutti i calcoli cadere e noi là, come bendati, a fare un salto nel buio. L'agire ci estroflette e ci rende a noi medesimi ignoti. L'attore è, insomma, proprio in quanto agisce, innocente. Innocente anche se colpevole. E prende sempre il volto del *protagonista*,

di colui che scaglia la prima pietra, mai dell'*antagonista*, che al protagonista si oppone, che lo guarda, lo spia, e che di lui si fa quindi spettatore e perciò lo giudica e condanna. (Mi pare sia in *Ciascuno a suo modo* che Pirandello fa dire a un personaggio che l'altro — chi ci guarda — è la nostra coscienza giudicatrice).

Ecco perché prima abbiamo riservato solo al terzetto l'appellativo di «protagonisti», ossia di *attori*. Gli altri, compreso Laudisi — anzi soprattutto lui, a cui resterebbe di diritto il titolo di «corale» — sono *spettatori*. Che però restano sbalorditi alla fine, e — qui riprendiamo il senso della regia di cui stiamo parlando — non già o non tanto a causa della inconoscibilità del vero, quanto per la rivelazione di questo mistero profondo dell'esser singoli e ignari di se stessi: mistero, che si comunica a ciascuno degli astanti sulla scena, identicamente come a ciascuno degli astanti in platea, in un senso inesprimibile di pietà, per cui, da spettatore giudicante, ciascuno è portato ad avvicinarsi alle vittime nell'oscuro presagio di somigliare a loro.

I tre protagonisti erano Paolo Stoppa, Rina Morelli e Rossella Falk. Nella castigata tragicità in cui avevano composto i personaggi del signor Ponza e della signora Frola, Stoppa e la Morelli non sembravano ostinarsi tanto nella difesa delle proprie tesi quanto in quella delle loro reciproche persone. E questa singolare impostazione interpretativa era confortata dalla Falk (signora Ponza) che alla celebre battuta «Sono e non sono: sono quella che si crede che io sia» riusciva a conferire una intonazione che faceva pensare ad un altro famoso titolo pirandelliano (che a me sembra sconferire il preteso agnosticismo di Pirandello): *Come tu mi vuoi*.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Americani e no

Che andare al cinema stia diventando una specie di dovere sociale, talché anche nei casi più frivoli, il fruitore non si aspetta neppure il deplorato conforto dell'evasione, può sembrare un paradosso: ma, solo che ci si rifletta un momento, non lo è. In effetti gli argomenti che decidono il cittadino non professionale a frequentare le sale di proiezione sono ormai privi di quella curiosità che in anni non troppo lontani lo stimolava a rendersi conto della novità di una regia, della qualità delle immagini e via dicendo. Oggi tutti i vecchi registi si somigliano e tutti i nuovi si valgono: dal titolo del film, anche se balordamente tradotto, ognuno di noi sa in anticipo che cosa gli si propone e con quali mezzi. La classificazione per generi trionfa, il pubblico può scegliere a scatola chiusa, secondo il proprio umore, contentandosi, nel migliore dei casi, di piccole scoperte di uso personale.

Valga l'esempio di molti films americani di larga diffusione, tutti di ottima fattura, tutti lustrati e coloratissimi: se c'è qualcosa da scoprirvi — e non è facile accorgersene — è il comune clima di ambiguità etica in cui i fatti si svolgono. Ne citiamo due a caso, *Il braccio violento della legge*, di William Friedkin e *Il cane di paglia* di Sam Peckinpah.

Il primo comincia con l'intervento di un odioso poliziotto che con la scusa di indagare sul commercio della droga inferisce contro una ventina di poveri negri sospettati di consumarla e trafficarla: l'intenzione del regista, si pensa, è di sottolineare la ottusa brutalità dell'uomo e di patteggiare per la indifesa gente di colore. Senonché la violenza dello sbirro è in qualche modo riabilitata dalla passione con cui egli perseguita gli spacciatori di eroina: lui è convinto che è in arrivo un ingente quantitativo del veleno e i fatti gli daranno ragione. Intanto, vittima del dovere, non bada a sacrifici per pedinare i supposti delinquenti: non dorme

interamente, si nutre di hot dogs, sfascia automobili, rischia l'infarto a furia di corse sfrenate: per di più è preso in giro da superiori e colleghi che non credono al suo fiuto. Infine la gang è scoperta, gli ammazzati dalla polizia non si contano e veniamo a sapere da ultimo che l'organizzatore, un francese raffinato, è riuscito a fuggire mentre i superstiti alla spartoria hanno subito lievi pene. Ironia contro i metodi polizieschi o comprensione per lo sfegatato difensore della legge? Questi benedetti americani hanno un curioso modo di concepire il diritto di proteggere l'umanità.

In apparenza meno brutale e certo più complessa, la vicenda di *Il cane di paglia* ci riserva il piacere di una moralità assai più sottile dell'ambiguità con cui si risolve *Il braccio violento della legge*.

Un professorino americano, tipo primo della classe, fisico nucleare o logico matematico provvisto di borsa di studio, è sbarcato in un villaggio della rude Inghilterra per passarvi una studiosa vacanza: per lui, fuori della lavagna irta di formule algebriche, non c'è altro nel mondo. Non c'è neanche la florida ragazza indigena che intanto ha sposato, un temperamento piuttosto inquieto e alquanto smaliziato, specie nelle cose del sesso. Intorno a lei ronzano certi erculei ragazzotti del luogo, operai e festaioli, a cui dispiace che l'appetitosa compatriota sia andata in mano a un mosciardone: tanto più che la sposina non si priva del divertimento di provarli assai pesantemente. L'ottimismo e il candore dell'americano sono tali che, pur chiaramente beffeggiato, egli non è capace della minima reazione e cade nella trappola di una finta partita di caccia organizzata allo scopo di allontanarlo dalla bella moglie a cui hanno deciso di fare la festa. Questa festa si realizza puntualmente, con gran dovizia di stupri successivi di cui nessun particolare ci viene risparmiato. L'americano, un po' stizzito per la beffa ma ignaro della violenza patita dalla ragazza, torna a casa e riprenderebbe tranquillamente gli studi se durante una specie di kermesse indetta dal Pastore,

non avvenisse un delitto: un anormale, aizzato da una giovane ninfomane, l'ha strangolata, e i paesani ubriachi intendono farne sommaria giustizia. È il professorino a salvarlo accogliendolo in casa sua in attesa di consegnarlo a chi di dovere. Il gesto suscita il furore dei paesani: per impadronirsi del demente essi assaltano la casa dell'americano e tentano di distruggerla col ferro e col fuoco. Ecco il momento del cane di paglia, a un tratto divenuto mastino, leone, pantera nera. Con ogni mezzo, dal più semplice al più ingegnoso, lotta da solo e liquida la situazione. Finora è stato un uomo giusto, osservante della legge, indulgente coi rozzi e gli ignoranti, ma non transige su chi viola la privacy della propria casa. Quello che è troppo è troppo.

Tutto qui? In che consiste allora la moralità cui si accennava? Semplicemente in una battuta del professorino. Quando, infatti, sul principio del film, i giovanotti beffardi gli chiedono se gli piacciono i films della violenza, lui casca dalle nuvole: non ne ho visti, risponde, che in Europa.

Dunque un giovane scienziato americano, magari genio in nuce, crede e afferma che l'America è la patria dei miti, dei mansueti: non ha mai visto, lui, neppure un western e mai e poi mai una storia di gangsters, una scena di linciaggio. Siamo noi europei i sanguinari, i rivoluzionari, i lanciatori di bombe. Vero è che la battuta sopra citata può essere intesa come rivalsa contro i beffeggiatori: ammettiamolo, ma il suo significato di lezione non cambia: la triste lezione che i popoli ricchi, potenti, moralistici impartiscono a quelli poveri, deboli, ignoranti, scontenti. Purtroppo sappiamo dove, sul terreno pratico, conducono queste lezioni, e difatti, con tutti i suoi scrupoli e il suo lealismo il nostro protagonista dimostra di saperci fare, anche in guerra guerreggiata. Non c'è, in tutto questo, un leggero sapore di propaganda?

Speriamo di non scandalizzare i rappresentanti della superstita *nouvelle critique* cinematografica, confessando che nell'aridità e monotonia dei films '71-72, due pellicole ci sono sembrate appetibili e,

ciascuna a suo modo, gradevoli. La prima, *Il violinista sul tetto* di Norman Jewison discende da un musical di successo e musical rimane, anche sullo schermo. La seconda, *Fratello Sole e Sorella Luna* ci sembra, a tutt'oggi, il miglior lavoro che Zeffirelli abbia esposto. L'accoppiamento è del tutto casuale, giacché i due films non hanno in comune che il dono di non annoiare lo spettatore, insomma di « farsi vedere ». Potremmo aggiungere che ambedue si affidano al fascino di un colore suggestivo, anche se usato in modi diversissimi. E qui ci si domanda: la perfezione del colore è merito del regista o della équipe operativa?

Il violinista sul tetto, titolo metaforico della diaspora israelitica, racconta la vita di un villaggio rurale slavo, prevalentemente ebraico, e in quanto tale fedelissimo alla tradizione. Un vecchio lattaio, provvisto di ben cinque figliole, è al centro della vicenda che a poco a poco, da scherzosa e arguta, si fa melanconica e drammatica. Sebbene radicato alle antiche usanze, questo padre patriarcale vien condotto a cedere quando le sue ragazze s'innamorano e finiscono per maritarsi a modo loro, senza l'intervento della mezzana. La prima respinge un ricco vedovo per unirsi a un piccolo sarto squattrinato, la seconda sceglie un intellettuale rivoluzionario e lo segue in Siberia: ma è la terza a ferire profondamente il cuore del lattaio: essa sfida la sua maledizione e sposa, davanti al pope, un biondo cristiano ortodosso. Frattanto i tempi si oscurano, dopo una minaccia di pogrom e un pogrom in tutta regola, agli israeliti del borgo viene intimato di lasciare in tre giorni case e campi e prendere la via di un incerto esilio. Incapaci di ribellarsi, essi caricano sui carretti i loro quattro stracci e iniziano la loro marcia verso l'ignoto. Una atmosfera densa e calda, di tipo fiammingo, ammorbidisce il ricordo del colore di Chagall in alcuni quadri di straordinaria suggestione folcloristica, mentre i bellissimi canti Jiddish e le tradizionali danze slave persuadono a un'armoniosa convivenza del popolo contadino che i pregiudizi razzisti condanneranno alla disunione e alle sofferenze.

Meno pura, più pretenziosa la storia di San Francesco raccontata da Zeffirelli: non è del resto la

prima volta che il mito francescano è tradito dal cinema e proprio nella sua parte essenziale. Troppe esaltazioni retoriche, troppe deliquescenze crepuscolari lo hanno contaminato. È accaduto all'attuale interprete quel che è successo alla Cavani qualche anno fa: efficiente, nel primo tempo, sbiadita e languorosa nel secondo. Va però detto che l'odierno film e il vecchio telefilm non si possono confrontare, giacché in tutta la sua stesura *Fratello Sole e Sorella Luna* punta sullo spettacolo di tipo hollywoodiano. Tuttavia non si può negare che, sino alla conversione di Francesco, il racconto si giovi dello sfarzo di un colore brillantissimo e della bravura di attori eccellenti come il giovane protagonista e, sopra tutti, Valentina Cortese, indimenticabile nei panni della sensibile, raffinata madre del santo. Vero che i superbi paesaggi prevaricano il tema: ma come il pubblico goloso potrebbe rifiutare il piatto succulento di quel prato di papaveri un po' troppo scaltramente esibito? Meno scusabile la scelta del personaggio-Chiara: una deliziosa americanina che non solo la leggenda francescana ma tutta l'Umbria del XII secolo ricusa.

Le cose precipitano quando Francesco ricompare in rozzo sfrangiato saio, insieme ai suoi primi compagni. Tutte le sequenze dei fraticelli che guazzano a piedi nudi nell'acqua sotto la pioggia, restaurano le mura rovinare di San Damiano, percorrono come mendicanti le vie di Assisi, sono improntate a un pietismo lezioso,

estraneo non diciamo alla storia (chi lo pretenderebbe?) ma alla favola che il *Cantico delle Creature* rappresenta. Il che dimostra che cessato lo sfoggio «pararinascimentale» delle sete, delle corazze, delle gemme e esaurite le occasioni di esaltare le bellezze trionfanti della natura, il regista si riduce a salmodiare una monotona lagna figurativa, con il concorso di giovanottelli irsuti, in tutto simili ai capelloni odierni. Ed è curioso come nel finale a grande orchestra della pompa vaticana, in un San Pietro bizantineggiante repleto di strascichi cardinalizi, il contrasto fra i fraticelli e tanti splendori manchi di mordente. La scena è salvata anche qui da un grande attore, Alec Guinness nelle vesti di Innocenzo III.

In una recente intervista televisiva lo Zeffirelli ha parlato con molto fervore degli affreschi di Giotto come della fonte da cui ha tratto la spinta per cimentarsi con la vita di Francesco. Per la verità, e senza dubitare della sua buona fede, non sembra che lo spirito, anche puramente iconologico, della interpretazione giottesca aliti su *Fratello Sole e Sorella Luna*. Ma come potevano servirgli di modello i celebri frati rudi e massicci, come poteva contentarsi di quella terra cruda, di quegli alberi turgidi scoppianti di contenuta forza? Così Hollywood ha prevalso e il pubblico ha applaudito; senza, a essere giusti, doversene vergognare.

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

ROUSSEAU FRA GLI ASTRALI DELLA PLÈIADE
traduzioni di Maria Luisa Spaziani

Sofocle

LE TRAGEDIE
versione di Enzo Cetrangolo

Bruno Molajoli Angelo Scattolin Pasquale Rotondi
PALAZZO LABIA, OGGI

ERI
EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV

Prezzo lire 750