

L'APPRODO LETTERARIO

61

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 61 (nuova serie) - Anno XIX - Marzo 1973

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 61 (nuova serie) - Anno XIX - Marzo 1973

MARIO LUZI

Leopardi nel secolo che gli succede pag. 3

PERLA CACCIAGUERRA

Il Boscomatto (bizzarria in due tempi) » 17

DIEGO VALERI

Goldoni tra Venezia e Parigi » 27

UGO FASOLO

Poesie » 36

MARIO POMILIO

Il vicino (racconto) » 43

PIERO BIGONGIARI

Ronsard o il visibile attraverso la parola » 59

UMBERTO ALBINI

Kosztolányi Dezső » 73

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Poesie (traduzione di Umberto Albinì) » 75

VANNI BRAMANTI

Note sulla poesia di Mario Luzi (1963-1971) » 82

DOCUMENTI

Conversazione con Luigi Dallapiccola » 93

Da Ritratto d'autore (Afro, Burri, Capogrossi,
testo di Cesare Brandi) » 100

RASSEGNE

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

Illustrazioni da: Afro, Burri, Capogrossi, Klee, Dix

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

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

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

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

S O M M A R I O

n. 61 (nuova serie) - Anno XIX - Marzo 1973

MARIO LUZI	<i>Leopardi nel secolo che gli succede</i>	pag.	3
PERLA CACCIAGUERRA	<i>Il Boscomatto</i> (bizzarria in due tempi)	»	17
DIEGO VALERI	<i>Goldoni tra Venezia e Parigi</i>	»	27
UGO FASOLO	<i>Poesie</i>	»	36
MARIO POMILIO	<i>Il vicino</i> (racconto)	»	43
PIERO BIGONGIARI	<i>Ronsard o il visibile attraverso la parola</i>	»	59
UMBERTO ALBINI	<i>Kosztolányi Dezső</i>	»	73
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ	<i>Poesie</i> (traduzione di Umberto Albinì)	»	75
VANNI BRAMANTI	<i>Note sulla poesia di Mario Luzi (1963-1971)</i>	»	82

D O C U M E N T I

<i>Conversazione con Luigi Dallapiccola</i>	»	93
Da <i>Ritratto d'autore</i> (Afro, Burri, Capogrossi, testo di Cesare Brandi)	»	100

R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	105
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	111
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	116
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	117
PIERO BIGONGIARI	» <i>francese</i>	»	119
SERGIO BALDI	» <i>inglese</i>	»	123
RODOLFO PAOLI	» <i>tedesca</i>	»	126
ANGELA BIANCHINI	» <i>spagnola</i>	»	130
CLAUDIO GORLIER	» <i>americana</i>	»	133
ANTON MARIA RAFFO	» <i>russa</i>	»	135
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	138
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	140
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	143
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	148
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	»	150
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	152

Illustrazioni da: AFRO, BURRI, CAPOGROSSI, KLEE, DIX

LEOPARDI NEL SECOLO CHE GLI SUCCEDE

di

Mario Luzi

Prima di chiederci che cosa significa Leopardi per la poesia del nostro secolo, cerchiamo di vedere qual è l'accezione di poesia che il Novecento ha privilegiato. Probabilmente qui è la chiave di tutto il problema relativo alla presenza contraddittoria di Leopardi nella tradizione moderna. Gli accenti profondi di una poesia infatti, per quanto valore e rilevanza possano avere in sé, non hanno titolo a decretare la vitalità di un rapporto postumo. Sarebbero né più né meno che dati manifesti del continuo processo di rivelazione che va svolgendo la mente umana. Continuo, ripeto, perciò non problematico. Ciò che decide la vitalità del rapporto è piuttosto l'uso che il poeta ha fatto dei suoi doni, per così dire, e cioè l'intelligenza che ha avuto del suo compito in relazione con l'intelligenza dello stato attuale del mondo. Lo strano è che Leopardi per primo (primo relativamente ai tempi moderni) ha fondato criticamente e di fatto questa esigenza di situare la poesia nella coscienza che essa ha di se stessa: e il confronto che più di ogni altro mi pare debba stare alla radice del nostro discorso, cioè il confronto tra la giustificazione leopardiana della poesia e la nostra, è dunque perfettamente omogeneo con l'idea di Leopardi, è già anzi un tributo alla sua preminenza che questo discorso si faccia e si possa fare.

Sarà meglio dire subito che la subordinazione si spinge oltre perché Leopardi non solo ha posto l'esigenza di fornire la poesia, come di un perno,

della coscienza attuale di sé ma ha anche dato l'esempio di una poesia che si modella esclusivamente su codesta coscienza. Proprio questo è il criterio che il poeta moderno e novecentesco in particolare ha adottato da Leopardi: esso distingue la sua azione a cominciare da Baudelaire per finire ai grandi autori del nostro tempo la cui opera non sarebbe leggibile a pieno al di fuori del sistema che essa stessa fonda: un sistema che proprio non direi ricavato per deduzione dall'universo della scrittura ma formatosi per forza di coesione intorno a pochi elementi decisivi di natura critica e spontanea. Tra di essi c'è sicuramente, come c'era in Leopardi, l'idea dello stato attuale della civiltà e l'idea conseguente dalla funzione attuale dell'arte mentre nella faccia interna di tale chiarezza rispondono i procedimenti utili a conformare le facoltà primarie al modello che ne discende. Un universo dunque che non riposa su alcun universale riconosciuto esistente, ma, convergendo sulle proprie ragioni autonome, si contrappone inconsciamente o deliberatamente a quella mancanza.

Sotto questo aspetto Leopardi vive e definisce meglio di qualsiasi suo grande contemporaneo la condizione e la sorte del poeta moderno costretto ad operare agonisticamente e non più consensualmente nei riguardi del mondo esterno e dei suoi istituti. Il suo stato di lucidità senza veli non gli consentiva certo di nascondere il capo nella sabbia: molte solenni facciate coprivano il vuoto e neppure il fitto patrimonio linguistico e retorico della tradizione letteraria, di cui esplorò tutto e non volle disperdere nulla, poteva dargli l'illusione che avesse dietro una realtà corrispettiva presente: anche l'universo letterario come tale era una buccia vuota da cui la polpa era colata via. Il grande apparato umanistico era disabitato dall'umanesimo. A salvarlo — perché salvarlo occorreva, il discorso umano è totale e non vi sono abiure possibili — era necessario riscattare il tesoro parola per parola da uno stato più profondo di quanto non fosse la normale fruizione che lo aveva ridotto a un codice splendido e improprio. Una sorta di prodigio volle che quello stato di profondità corrispondesse simultaneamente a un grado estremo di coscienza critica e a un grado estremo di naturalezza. Su questi due estremi Leopardi conduce il suo ininterrotto discorso con tutta la storia dell'uomo e con l'ambiguità della natura stessa; su di essi edifica il suo sistema di rapporti

con l'una e con l'altra, con la storia e con la natura, sul quale poggia in definitiva il fondamento di una creazione personale tanto più incoerente con l'ordine culturale vigente quanto più compatta in se stessa e nel suo linguaggio. Beninteso ciò che meno Leopardi avrebbe voluto è che codesta creazione personale fosse chiusa e autosufficiente: meno ancora lo inorgogлива l'idea di legiferare dall'interno di un suo microcosmo contro le leggi del mondo, tuttavia non poté fare a meno di prendere atto del carattere monistico che andava assumendo il lavoro del poeta nella cultura disunita dell'epoca moderna.

Mi pare si debba in ogni caso mettere alla base della vicenda leopardiana uno spietato sentimento che potremmo chiamare di orfanità umanistica. Come accade in situazioni del genere l'oggetto della privazione si esalta: da qui l'amoroso approfondimento dei grandi valori espressi dall'umanesimo e insieme l'insofferenza per la sovrastruttura che inerzialmente li perpetua al di là del loro tempo vero. La materia del dialogo con questo padre assente è fitta di rammarico e di spregiudicata ferezza. È ancora un dialogo, si noti, eppure non risparmia a Leopardi la certezza definitiva della solitudine dell'uomo spogliato delle sue generose supposizioni di centralità e di autorità. Neppure lascia sussistere, fosse pure come illusione, la fiducia che aveva sorretto i poeti delle altre età assistiti dalla convinzione di poter affidarsi a un pensiero condiviso, a un riferimento generale. La cultura modellata su quelle supposizioni si è incrinata all'interno sotto l'inesorabile azione di verifica della scienza e dove sopravvive sopravvive come inammissibile incrostazione retorica, sia pure non priva di seduzioni e non sterile di rimpianti. L'uomo è stato spogliato della sua immaginazione antropocentrica; il fortunato « errore » degli antichi si era protrato ben al di là della rivoluzione conoscitiva che ne aveva fatto giustizia: la vischiosità degli istituti mentali e morali, la sedimentazione letteraria avevano consentito di superare senza traumi violenti la frontiera dell'età di ragione. Ma Leopardi non sta più al gioco, misura le conseguenze dell'accaduto. La prima è ben nota: l'uomo si trova in un universo estraneo tanto più impenetrabile quanto più la scienza ne spiega i fenomeni. Tra le molte altre che ne discendono c'è che, venuta a mancare la fede nella non casualità o se non altro nella rilevanza del dramma dell'uomo,

per non parlare di ipotesi motivate su un suo destino positivo, al poeta non rimane proprio nulla da celebrare ma resta se mai da opporre a quella nullificazione culturale un grumo disperatamente vivo di desideri, un nucleo vitale riluttante alla legge del depotenziamento.

S'inaugura con Leopardi una vera e propria episteme la cui definizione potrebbe essere data dai pochi tratti fondamentali dell'umanista frustrato. Quel che domina nella sua visuale è il sentimento di una mancanza o, meglio, di una privazione in seguito alla quale il mondo appare sfornito di significato all'uomo che vi è dentro, straniero. La varietà dei comportamenti non può nascondere l'uniformità dell'elegia. Più o meno esplicita essa risponde all'offesa subita dall'ego che si sente defraudato di beni non sostituiti realmente da alcun altro bene possibile. Sull'altra faccia della medaglia possiamo riconoscere una disperata attività di ricupero nella demiurgia interna dell'universo soggettivo tutt'altro che consolatorio, agonistico e spesso agonico. Se guardiamo contro uno spettro del tutto sgombro questa episteme vi potremo ravvisare l'effetto traumatico di una condizione tutta occidentale e cioè del divorzio tra scienza e religione. La parola umanesimo ha inevitabilmente molti usi. Ma se vogliamo misurare in pieno il disastro causato dalla crisi dell'umanesimo credo non possiamo fare a meno di reintegrarla nella pienezza del suo significato e senza paura di cadere nell'arbitrio dei sinonimi tradurla in quella di religione, della quale includeva i contenuti nella loro più ampia estensione.

« Il mondo è un grande deserto » dice Sbarbaro puntualizzando anche prima di Eliot il pensiero normale di quella episteme che possiamo sorprendere in Leopardi allo stato di non rassegnata e ancora riluttante formazione. Difatti è proprio all'interno di essa che si stabilisce verosimilmente il rapporto tra Leopardi e la poesia moderna: il che significa che la poesia moderna, quando ha preso più chiara coscienza di sé, indipendentemente dai richiami diretti e testuali a Leopardi, agisce dentro i termini leopardiani del grande problema e della sua impostazione. La sua complessa avventura sciorina, è vero, parecchie sortite euforiche e mitologiche, ma esse non modificano di molto il fatto che il poeta post-leopardiano si trova solo a contendere con

l'impenetrabilità del mondo — il deserto appunto — portando i segni di una sconfitta metafisica manifesta o dissimulata dall'ironia; portando anche i segni della deiezione culturale e politica visibile o mascherata da orgoglio e da ribellismo.

A questo punto è forse il caso di ricordare che la componente più vistosa della poesia del Novecento è a rigore l'eredità simbolista. Il simbolismo ha un altro ascendente e cioè l'illusione romantica di assoluta signoria dello spirito e di illimitato potere della parola creatrice; una sfida, questa, che Novalis e Schelling avevano portato alla disgregazione operata dalla scienza. Era una rivincita e potremo dire un rilancio un po' angelico un po' luciferino dell'idea unitaria ritrovata nella profondità del linguaggio e posta come unica realtà inglobante, sebbene di fatto negasse realtà al mondo utilitario e borghese che le scienze avevano fatto nascere sulle rovine dell'*Humanitas*. Ma questo avventuroso e splendido sogno di onnipotenza poetica — nel senso più vicino all'etimo che la parola possa avere — che aveva tentato Foscolo e la coscienza critica di Leopardi aveva guardato da lontano in modo non molto diverso, probabilmente, delle belle favole antiche ed era già corroso dall'impotenza quando lo aveva sognato Baudelaire. Al Simbolismo non rimaneva che esasperarlo se mai al negativo registrandone la fine catastrofica nel *Coup de Dés* mallarmeano e nella *Saison en Enfer*. La vicenda della speculazione poetica ritorna anche per questa via al punto leopardiano: e da lì non si sposta né per il commovente anacronismo carducciano, né per le magnifiche regressioni — strategia obbligata, del resto — di Pascoli e di D'Annunzio, se vogliamo citare fatti di casa nostra sintomatici anche di altri più generali di fine Ottocento. Non mancano infatti rispondenze con gli adescamenti del costume pubblico e di molta cultura europea, indulgenti l'uno e l'altra a una tregua di autoconsolazione che beninteso nascondeva altre insidie. Non mancano nel caso della regressione pascoliana che addormenta il problema in un lamento senza storia e si lascia risarcire dalla natura la sua perdita di dramma. Meno ancora ne mancano nel caso della regressione dannunziana che ricerca nella natura selvaggia e sottile argomenti per una presunzione di potenza artefatta. Mettiamo per ora tra

parentesi la risultante che dalla prima venne una liberazione, dall'altra una grande irritazione del linguaggio poetico. Dal punto di vista generale la situazione del poeta rimane nel quadro di solitudine agonistica e recriminatoria, sebbene Pascoli lo abbia quasi nullificato come individuo e D'Annunzio esaltato come sovrano incredibile.

Se guardiamo in prospettiva la vicenda poetica del Novecento mi pare che la complessità delle sue forme non impedisca di riconoscere un sottinteso unico al quale ci sono appunto molte risposte individuali magari divergenti. Il sottinteso è la abumanità e perfino la disumanità del mondo. L'una e l'altra (ma in verità più la prima che la seconda) si erano presentate a Leopardi come spietata oggettività fenomenica invano e illusoriamente contrastata dalla volontà dell'uomo. Per il poeta della nostra epoca dominata dalle leggi numeriche della produzione il lavoro e lo sforzo dell'uomo non appaiono in una luce così patetica, al contrario fanno parte anch'essi di un determinismo alienante. Probabilmente il decorso della poesia moderna segue il passaggio graduale e non uniforme da quella prima coscienza drammatica a questa seconda condizione nevrotica della abumanità del mondo. Questo cammino è del resto scavato in una sostanza storica mostruosa. La violenza non è stata neppure ai patti che le ideologie, autorizzandola, le avevano posto: e l'ideologia moderna nei confronti di quella settecentesca che Leopardi aveva conosciuto ha di per sé un contenuto violento, presupponendo come stato e come fine la massificazione. Il processo, dicevo, è vario. Nei primi decenni del secolo l'Europa mediterranea può ancora produrre delle limpide meditazioni sulla disparità tra vita e esistenza — come quelle di Machado, di Valéry, del primo Montale: un discorso ellittico rispetto alla piena interrogazione leopardiana e tuttavia analogo in questo, che opponeva un universo interno compatto a quello esterno non assimilabile. Il poeta in questi casi è signore del suo pensiero e produce di fatto una poesia pensata, sia pure da una preliminare autodecisione di impossibilità, da un preliminare giudizio o pregiudizio. Ma già in altri luoghi più esposti alla violenza dell'organizzazione produttiva e politica e alla violenza delle sue crisi la lacerazione nevro-

tica investe anche l'universo interno del poeta rendendone precaria la compagine con i suoi moti centrifughi, assimilandolo in qualche modo alla condizione schizoide della società. Prima e dopo *Dada* il mulinello della dissociazione ha avuto molto vigore, e sarebbe impossibile numerare tutti i testimoni che si succedono, poniamo, da Laforgue a Pound, da Pound all'ennesima avanguardia. Più semplice se mai ricordare chi, senza poterlo ignorare, ne ha fatto tesoro come Eliot per una significazione allo stesso tempo reale e simbolica dello stato dell'uomo. D'altra parte il fenomeno della nevrosi non si è fermato all'incrinatura dell'ordine e dell'autorità soggettiva in nome dei quali il poeta, sia pure precluso, riteneva legittimo parlare: esso si è ritorto anche contro la poesia come istituto inadeguato alle soluzioni che l'uomo non può aspettare più a lungo. L'antipoesia latente come autoironia e poi deflagrata nella dissacrazione violenta di *Dada* e dei nuovi ricorrenti dadaismi è una spia eloquente di molte cose: prima di tutto, è ovvio, del grado di malattia civile che affligge il nostro secolo, ma subito dopo della difficoltà e durezza del rapporto tra il poeta e il mondo, quale abbiamo detto l'epoca cominciata con Leopardi l'ha istituito. Risulta che in certe condizioni non ci sono più forze per sostenerlo. Qual è stato allora, potremmo chiederci, il ruolo della rivoluzione, mito e addirittura categoria permanente della cultura novecentesca, se quel rapporto non è cambiato e anzi nonostante l'insorgere di tante velleità di volgerlo al positivo, da antinomico è diventato nevrotico? Gli stimoli palingenetici che la rivoluzione in quanto speranza fomentava nella poesia, la rivoluzione come inadempienza li volgeva in ulteriori frustrazioni. È spiegabile che il suo antico lamento mandasse in bestia i politici offesi nel loro pragmatismo; ma è altrettanto sicuro che la richiesta della poesia non poteva essere soddisfatta da una inversione dei fattori dello stesso sistema: la poesia per sua natura chiede molto di più e cioè la reintegrazione del mondo nell'umano di cui si sente depositaria. Che fare allora, e chi è che deve fare?

Prima che gli sviluppi del Novecento poetico in Italia portassero a una diretta ripresa del modello leopardiano in Saba, in Cardarelli, il giovane Ungaretti aveva trovato un modo del tutto spontaneo di aderire e di prendere le distanze dal quesito del *Canto notturno* e delle *Operette morali*. Era una sorta di

disperata e fervida dimissione culturale, favorita dallo spaesamento, per cui l'uomo contemporaneo veniva interpretato per autobiografia al di fuori di ogni idea che detenesse di sé, come elementare creatura umilmente esposta alle alternanze vitali di dolore e di gioia, alle tentazioni distruttive della mente e a quelle tutto sommato riparatrici dei sensi. È una spoliazione salutare, se non che essa sottintende appunto un naufragio di civiltà che pesa, in aggiunta — si direbbe — a una condanna originaria, sul suo destino. La memoria, sede di antichi rimorsi e di struggenti ubiquità, la mente, causa orgogliosa di tormento, non consentono se non a sprazzi la residua allegria di una parificazione ingenua con l'universo. Il nomadismo non porta Ungaretti a nessun paese innocente. Tuttavia il suo primo libro prospetta tra le molte altre una tesi importante e cioè che l'uomo non può misurare la sua pena né il suo desiderio se non uscendo, ammesso che sia possibile, dalla cultura che l'ha trascinato nella sua rovina. D'accordo, la soppressione di una mediazione culturale non comporta di per sé alcun nuovo fondamento: Ungaretti stesso si dette in seguito a una riconsacrazione animosa della tradizione, a cui non era estraneo l'esempio di Leopardi che proprio nella sua necessità di ricambio era sceso profondamente nel cuore di essa. Tuttavia Ungaretti tocca apertamente con l'*Allegria* un punto decisivo del problema. Neppure l'ossificazione montaliana, maturando in un sistema personale già chiuso, avrebbe avuto lo stesso potere di definizione che ebbe quella nuda esperienza fatta, per così dire, in corpore vili, senza le riserve mentali della cultura decadente. Questa, non sarà male puntualizzare, è in definitiva una compensazione e in certo modo una vendetta nel senso che vendica l'artista del suo scacco dandogli l'illusione di esorcizzarlo con il potere oggettivo del suo lavoro di artifex. Montale ha partecipato fin da principio di quella cultura: egli possiede di fronte al tema di cui è latore — l'aridità — una riserva, di artista e di faber; nello stesso tempo è munito di una scepsti variamente ironica di fronte all'arte. Non manca dunque nessuno di quei caratteri di creazione seconda, vale a dire di cosciente manipolazione del primum e dell'immediato che distingue l'arte matura del Novecento sempre più conscia del suo limite appunto di arte nei riguardi della vita. Questa apparente

demistificazione del compito si può presumere avvenuta in ossequio a una cultura satura e delusoria quanto l'elementarità di Ungaretti era l'effetto di una rinunzia a quella cultura. Essa è comunque in contrasto con le richieste tutt'altro che attenuate che vi ribollono sotto anche se raramente il poeta vuole essere dupe della loro piena formulazione, sapendo a priori in che modo gli sarà risposto e cioè con una estranea sequenza di fenomeni, di incomprensibili incarnazioni, di impenetrabili accadimenti della storia. Che cosa ha di diverso dall'uomo leopardiano quello che s'intravede in Montale senza connotati, significato da un nome o da un pronome che valgono qualsiasi altro, e da qualche gesto stranito o strambo nell'inazione, sia pure essa turbinosa, del mondo? Solo una perdita ulteriore di realtà, un senso più grave di inappartenenza ci dicono che un secolo è passato corrodendo la sua figura fino a ridurla a un segno accidentale della generale incognita.

È un fatto eloquente, non dico né giusto né inappellabile, che due grandi libri di poesia siano rimasti defilati rispetto al nucleo più vivo del discorso critico e creativo italiano. I *Canti orfici* e i *Frammenti lirici* consumano due esperienze totali un po' come i libri di Rimbaud dove speculazione, espressione e impegno vitale bruciano simultaneamente senza residui né margini, il contrario dunque dell'accezione oraziana o petrarchesca per cui il poeta rimane l'*auctor* e non è anche il *martyr* del suo proprio libro, disponibile per altre eventuali pagine da aggiungere. Non mi sembra forsennato attribuire la relativamente tenue pertinenza dei due libri nella storia del Novecento alla loro diversione parziale, al loro tentativo di evadere da quella che ho chiamato, in mancanza di parole più appropriate, l'episteme leopardiana. Quella di Campana è una mitica apostasia di ascendenza nietzschiana che intende reintegrare l'uomo nella continuità e nella compresenza di tutta la vita sottraendolo all'azione lineare del tempo, coinvolgendolo invece in quella ciclica dell'eterno ritorno. Un esoterismo piuttosto banale, se lo prendiamo come brutto argomento di credenza, ma non più tanto se vi cogliamo, trasposti, i principi di metamorfosi appresi non solo nei libri di Eliphas Levy ma anche in quelli di chimica. In ogni caso si tratta di una grande metafora della onnipresenza vittoriosa della vita che sconfessa la diminuzione e l'elegia. Fu un sogno vis-

suto nell'attrito anche violento con la realtà minuta: non più di questo. Eppure esso esprime immaginosamente una variante di lettura del mondo attraverso archetipi operanti, aperta sul futuro non meno che sul passato. Beninteso la poesia di Campana non poggia su insulse approvazioni dello stato attuale della società umana, verso la quale conosciamo l'asprezza della sua polemica, ma su una religione dell'avvenimento del mondo che abolisce di per sé la terra di nessuno dove si svolge il dramma dell'uomo moderno. Campana è davvero un poeta diverso: non significa molto che il repertorio della sua mitologia culturale rimandi ai fastigi dell'estetismo fine secolo: la forza che lo sostiene è tesa all'appropriazione integrale della vita e non si adatta a un ripiegamento letterario su immagini perdute.

Rebora ha visto da vicino crescere sull'impotenza della cultura la forza pragmatica del mondo industriale. Il suo libro è un rude dibattito tra l'idea e l'azione o meglio tra l'esigenza della ragione e la tentazione irrazionalistica, due offerte di una filosofia in disarmo ugualmente insoddisfacenti, la prima perché incapace di afferrare la dinamica brutale ma irrefutabile della metamorfosi in corso, la seconda perché stordisce e non risolve. Ma il tormento che ne consegue non toglie nulla anzi esalta il fenomeno in atto, voglio dire l'espansione di energia della civiltà moderna, irritante nella sua volgarità immediata, ma sublime nel suo significato in quanto riflette, perfino attraverso le immagini più degradanti della città capitalistica, l'enorme potere creativo del mondo. Certo Rebora ci dà l'impressione di assistere a un processo di autogenesi, di proliferazione, di dismisura là dove vorrebbe, mediante un reciproco adeguamento dell'intelletto e della realtà, trovare consonanza e armonia. Tuttavia la cosa più estranea a lui è il rifiuto. La ruggine del poeta moderno escluso dall'intelligenza e dalla decisione di ciò che accade gli sembra meschina, lo stato di opposizione sterile. Nella disputa e nella contesa tra la realtà oggettiva e l'intelletto del poeta è questo, è l'io interiore, è il perpetuo egocentrismo poetico e speculativo che viene sacrificato e nei *Canti anonimi* perfino apertamente deriso come un ingrediente impuro e puerilmente perturbativo nella dura e drammatica santità dello svolgimento della vita. Se l'elegia della crisi umanistica aveva lamentato che il mondo non

era fatto come l'uomo, Rebora crede risolutamente il contrario e cioè che l'uomo e tanto più il suo petulante interprete non siano all'altezza del mondo.

Le due grandi eccezioni di Campana e di Rebora sono rimaste tra parentesi, e questo ha naturalmente il suo significato. L'elegia della perdita sicura e dell'impossibile acquisto, che è quanto dire lo schema profondo del disinganno umanistico, ha dimostrato con la sua persistenza che l'uomo di cultura europeo non si era riavuto dal colpo e non si era aperto a interpretazioni diverse del suo destino. Continuava a vivere scisso tra la inesorabile fenomenologia del reale e l'incapacità di assimilarla, secondo un doppio ordine di presupposti che una cultura ulteriore dovrà forse considerare distorsioni o immaturità: e cioè che il reale sia antinomico rispetto alla coscienza soggettiva e che la coscienza soggettiva debba ridurlo al suo proprio limite anziché aprirsi alla sua inesauribile trasformazione. Non c'è da stupirsi se generazioni già molto mutate nutrono il sospetto che siano state dopo tutto le legiferazioni dell'ego — un ego per di più arroccato nel suo scorno — a decidere l'immagine del mondo riflesso dalla poesia moderna.

Ma già a chi si affacciava alle lettere nel corso degli anni trenta la testimonianza della tradizione moderna poteva apparire splendida ma bloccata su un pregiudizio, voglio dire su un giudizio a priori, una denegazione preliminare nei riguardi dell'avventura umana e del suo significato. È vero che la cultura *in titolo*, formalizzata su alcune prerogative di autochiarificazione, non offriva argomenti sostanziali per incoraggiare un nuovo discorso: e l'altra cultura, da quella marxista alle nuove e vecchie scienze alla nuova teologia, era troppo lontana dall'influire sul sentimento generale. Tuttavia era abbastanza chiara l'esigenza di liberare il discorso da quella ipoteca di frustrazione ideologica. Si avvertiva come una parzialità e come una violenza fatta alla inesauribile ambiguità della vita quel no pronunciato sulla soglia dell'edificio, quel rifiuto decretato in anticipo dall'io o dall'ego legiferante. Molto probabilmente c'era già chi si domandava: legiferante in nome di chi, con quale autorità, dal momento che proprio l'autorità gli era stata sottratta dall'eclisse della cultura che un tempo aveva visto nel poeta il modello, la stessa

per l'appunto di cui oscuramente piangeva la perdita. Guardando a ritroso, non si può dire che ci fosse una volontà di poesia specialmente affermativa, termine che avrebbe avuto in ogni caso un senso ugualmente limitativo: meno ancora c'era aria di dimissione. Il problema era se mai di conquistare spazio per un'esperienza non pregiudicata da vittimismo filosofico. Forse per mancanza di ideologie positive questo si traduceva nel bisogno di liberare l'immagine della vita dalla subordinazione al pensiero già concluso e al giudizio già stabilito di cui si era fatto forte il poeta. Ma lasciare che il mondo parlasse da tutte le sue alternanze e contraddizioni era già forse una filosofia il cui pregio consisteva probabilmente nel non pretendere alcuna sistematicità.

A questo riguardo il surrealismo poteva insegnare qualcosa. Era stato il tentativo più risoluto di trasformare il criterio poetico spostando il centro dell'azione dal pensiero presunto ai movimenti profondi anteriori al pensiero, da una realtà murata a una realtà metamorfica; ma proprio divenendo metodico si era isterilito. Questi remoti presentimenti lasciarono più di una traccia nella poesia nata in quegli anni: una poesia che nella sua ragione interna contrastava con la precedente più di quanto il solo lessico lasciasse lì per lì trapelare. Del resto è da presumere che solamente la modificazione del quadro della cultura e più ancora certi accadimenti nell'ordine del pensiero abbiano dato ai presentimenti la risolutezza di vere e proprie teoresi che mi pare si possano scorgere dietro le innovazioni strutturali di quest'ultimo decennio. Di queste parleranno altri, se mai, convocati qui per indagini meno approssimative di questa. Ma forse rientra ancora nel tema accennare a qualche fatto decisivo che suppongo concorra a liberare insieme la speculazione poetica e il pensiero contemporaneo dalla loro lunga *impasse*. La pluralità dei metodi di conoscenza cresciuti d'autorità sull'abdicazione forzata della filosofia pura ha fatto esplodere il mondo nel senso della molteplicità per quanto abbia reso vertiginosamente difficile la sintesi. Gli sviluppi delle scienze matematiche e fisiche hanno travolto la nozione di tempo e di spazio su cui era fondato il nostro discorso e intonata la nostra interminabile elegia. Cosa ancora più sconvolgente, ci prospettano l'idea di una creazione infinita e continua. La nuova teologia cristiana ben diversamente dalla classica assimila

tutta la portata di queste nuove tesi e vede il tempo e la storia non più come perdita ma come progressione, incremento di una creazione lasciata aperta; considera positivamente dunque ogni forma dialettica di avanzamento, anche nel caso non vogliamo fare appello alla sua ipotesi più ardita che pone il Cristo alle stazioni del cammino futuro fino all'ultima parusia della compiutezza universale.

È possibile che questa melagrana del mondo che si apre in tutta la sua energia produca i suoi contraccolpi di disorientamento e di dissipazione. Niente assicura inoltre che lo stato dell'uomo volga concretamente al meglio. Tuttavia è importante che la dimensione del possibile si sostituisca all'antica inibizione. Il pensiero come testimone di una partita chiusa e per di più chiusa con una sconfitta comincia a retrocedere in un fondo arcaico, magari leggendario. Il poeta si trova oggi sfornito di qualsiasi forza di intimazione propria, è vero, ma dentro un campo d'azione illimitato: per cui è verosimile che il suo sforzo attuale sia di eliminare in se stesso delle resistenze che neppure l'ordine culturale gli oppone più. So bene che tale situazione è suscettibile di due letture opposte: come sfaldamento di un sistema gnoseologico e etico, proliferazione di proposte e ipotesi senza gerarchia e senza qualità definibile; oppure come abbattimento di pareti divisorie che dispone lo spazio intellettuale e emotivo a una esaltante incursione nel molteplice, nel movimento multiforme e contraddittorio in cui si attua la vita. Per ricorrere a un esempio che tutti conoscono, *Satura* di Montale con il suo nichilismo perfetto traduce fedelmente il sentimento di corrosione e di disgregazione di un sistema, fosse pure il sistema negativo al centro del quale il poeta si era nobilmente appostato per difendere la sua umanità, la sua dignità. Ma ci sono, a mio parere, più che dei sintomi di una disposizione contraria soprattutto in questo, che tende ad accordare il moto della poesia con il senso della realtà in movimento e in continua formazione. Quello che il poeta di oggi sembra rifiutare non è né l'ostica durezza né il non senso di una realtà estranea: è piuttosto il limite di un io ideologico preconstituito al posto del quale se ne augura un altro, immerso nel fluido della metamorfosi, essenza riconfermata della vita e di tutte le sue incarnazioni. C'è insomma quanto basta per in-

tuire qualche premessa fondamentale a un poetare diverso, per cui la creazione poetica non sia contro la creazione ma dentro la creazione che da tutte le parti della scienza e della fede e del resto da tutte le forme del vivente ci viene proclamata come ininterrotta ed aperta.

È venuto il momento di domandarsi se nel trapasso evidente a una civiltà altra, di cui si provano insieme gli effetti liberatori e quelli angosciosi, l'episteme leopardiana stia per decadere. Ma non è ancora venuto il tempo di rispondere a ragion veduta. D'altra parte, esaurita che sia — quando lo sia — la funzione di Leopardi come modello ideologico profondo, rimarrà più viva che mai la poesia di Leopardi, cioè la lingua profonda in cui è affiorata con la purezza dell'elemento la trepidazione del cuore umano attraverso gli affanni e le promesse delle epoche.

Il presente saggio di Mario Luzi andrà a far parte degli « Atti del Convegno Leopardiano » tenutosi a Recanati nell'autunno dello scorso anno per iniziativa del prof. Umberto Bosco, Direttore del Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati; che qui vivamente ringraziamo per avercene concesso l'anticipata pubblicazione.

IL BOSCOMATTO

Bizzarria in due tempi

di

Perla Cacciaguerra

PERSONAGGI

FREGO — Giovanotto.

PIMPI — Ragazza.

CORO.

DONNE.

L'OMBRA DEL PIOPPO.

SCONOSCIUTO.

I TEMPO

Musica di Antonio Vivaldi: « La tempesta sul mare » (con flauto)

SPEAKER — *L'azione si svolge nel paese di Catecù. Al primo tocco di campane a mezzogiorno Pimpi e il Frego escono di casa e si dirigono verso il ponte che unisce il villaggio di Jusquiamo al Boscomatto, luogo prediletto dei loro incontri.*

FREGO — Ciao...

PIMPI — Ciao.

FREGO — Cosa guardi con tanta attenzione?

PIMPI — (*Assorta*) Il fiume...

FREGO — È stregato? Ha dello strano?

PIMPI — Chi sa perché non si ferma mai? Deve consumarsi di stanchezza a correre sempre in codesto modo!

FREGO — Cerca il mare. Finché non lo trova non si può fermare. Vuole sboccare. Come io in te...

PIMPI — Oggi mi trovi...

FREGO — Chi sa come! A volte sei così burraschina...!

PIMPI — Ho una malinconia che quasi piangerei e non so perché.

FREGO — Sei ragazza. La ragazza dalle belle ciglia, tutti la vogliono e nessuno la piglia. Io ti sposerei, non saresti più malinconica.

PIMPI — Mia madre dice che senza uomini non si vive. Ma non si vive neanche con.

FREGO — Sarà. Le donne maritate hanno altro da pensare che essere cupe; hanno da fare.

PIMPI — Il daffare non mi manca. Domani torno al lavoro. È faticoso, sai, rammendare nuvole! A volte sfuggono all'ago, sono anguille bianche...

FREGO — Si vede che sei brava. Usi filo di speranza o filo d'illusione?

PIMPI — Tutti e due, spesso anche filo di passione. Resiste di più alle intemperie!

FREGO — Se sei libera perché non andiamo a passeggiare nel Boscomatto?

PIMPI — O tu con il Boscomatto! Ne sei ammaliato!

FREGO — È fascinoso e strano come te. Vieni.

PIMPI — Andiamo.

(Musica).

FREGO — (*Assorto*) Se sapessi come primeggiavano in cielo una volta! Ora non hanno più neanche la voglia di ombreggiare il fiume! Sono tutti alberi ubbriachi e stizzosi. Troppa aria, troppa luce. Guarda quel pioppo come barcolla! Pare straziato dall'ombra degli altri. Vieni, camminiamo. Vedi, parecchi sono distesi. Come morti di stanchezza o di noia. Forse logorati dal vivere insieme. Che buriana iersera! Ne sono caduti altri. Scommetto che non ci si potrebbe cavare più neanche un sugo di bosco...!

PIMPI — È diventato un vero bosco a baccano.

FREGO — (*Triste*) Che confusione! Sai, sono stati piantati da mio nonno. Era quasi sempre alticcio, amava il Chianti. Li ha messi in terra ad uno ad uno e sono venuti sù più gli storti che i dritti.

PIMPI — Racconta. Sei bravo a raccontare.

FREGO — Un altro giorno. Se vuoi parlo della Polda.

PIMPI — Chi è la Polda?

FREGO — Una bambina con le trecchine e le gotine rosse che amavo da garzone. Stava dalle parti dei Monti Rognosi, sai quei monti spelati che si vedono dal ponte. Vicino ad un boschetto che gli abitanti di Gello dicono il « Cicaleto » perché, d'estate, ci fanno l'amore. Lei non voleva mai venire. Aveva paura delle chiacchiere e di me. Finalmente un giorno l'ho convinta con una torta di formaggio...

PIMPI — Buona! Piace anche a me!

FREGO — Dissi: « Vieni che la mangiamo sotto l'ombra del castagno ». Era golosa, la Polda, com'era golosa! Avrebbe mostrato le ginocchia per un dolce! Ma era anche virtuosa e non ne voleva sapere di noi ragazzi che guardavamo il petto che stava mettendo sù e cantavamo: « Petto e letto, che diletto! ». Ma venne. Il giorno si faceva onore del sol di luglio, il cielo era una mandria di nubi bianche come latte. Un caldo! Ero sudato e non sapevo se era calore od emozione. Allora non distinguevo ancora...

PIMPI — E poi?

FREGO — Per la via, era quasi tutta salita, cercai di strapparle la camicetta per guardare quello che sognavo la notte e lei: « No, Frego, no, questo no, non si può; giù le mani, via, sta' bono, se no torno a casa... ». Le gotine erano sempre più rosse e le trecchine sempre più stizzite. Erano più eloquenti di un rimprovero; giunti al « Cicaleto » cavai fuori dalla bisaccia la torta e le dissi: « Mangia, ho birra e prosciutto di paese ». Avrebbe mangiato la sporta a Brandano. Mi ringraziò e disse che con me stava bene: « Sta' bono, Frego, mi gira la testa... sarà il sole! ». Poi un po' per vezzo e un po' per gioco si buttò a giacere sull'erba e chiuse gli occhi ed io feci l'amore con la sua sottana...

PIMPI — Mascaloncello! Frego, mi piaci, non parli come gli altri giovanotti! Hai più fantasia... sei più delicato!

FREGO — Lei si prese una gran paura. Sembrava una *bella del cuore*, era così rossa! Da quel giorno non volle più vedermi e del « Cicaleto » diceva: « Non andate in quel luogo, lassù ci stanno le paure! ». Così finì il mio primo amore. Non avevo visto niente ma credevo di morire. Il cuore batteva in petto, un'ala di uccello avevo in gola... ora abita a Gello, ha sposato uno di quei matti.

PIMPI — Sono stanca, sediamo. È vero che lassù sono tutti matti?

FREGO — Vuoi un'altra storia? Ti accontento. Eccome! Da generazioni. Figurati che la sera chiamano a gran voce le donne.

CORO — Donne, donne, che son tornati i vostri mariti?

DONNE — Noe...

FREGO — Rispondono esse — « non ancora » — affacciate alle finestre come fiori.

CORO — Allora saremo noi i vostri mariti per stasera...!

FREGO — E ridono sbracatamente.

PIMPI — Che burloni!

FREGO — Nella stagione delle ciliegie acquaiole, per coglierle non usano né cesti né mani. Prendono falci e coltelli e strappano i rami. Vanno in paese trascinandoli per terra. Quando una parte è impolverata girano il ramo e proseguono la via. Ti puoi figurare in che condizioni arrivano le ciliegie al mercato! Tutte ammaccate, fradice e i Gelloesi s'infuriano perché non capiscono come mai non riescono a venderle. Allora son baruffe, grida e lamenti a non finire...

PIMPI — Dicono che sono spesso brilli!

FREGO — È vero e vanno al « Cicaleto » per cicalare. Nascono così figli già tinti di vino e spesso non si conosce né il padre né la madre perché si confondono.

PIMPI — Gran capi matti!

FREGO — Se decidono di recarsi in paese si svegliano all'alba, fanno due chilometri, si fermano e poi tornano indietro. Dicono: « Domani ne facciamo altri quattro, per oggi siamo stanchi! ». Così impiegano una settimana per arrivare alla Fiera che è già passata da un pezzo. Dicono allora: « Tutte fandonie, ci hanno imbrogliato, la Fiera non ci sta...! ».

PIMPI — Che minchioni!

FREGO — Sono sempre allegri... ignorano lo scorrere del tempo. Nel villaggio non esiste un orologio e se vedono la luna in fondo al pozzo vi si gettano a capofitto per pigliarla. Sono più tondi della luna. Un giorno ti ci porto...

PIMPI — Mi piacerebbe! Sono stanca della gente che guarda l'orologio, ha

sempre appuntamenti, non vede più in là del proprio naso! Mancano di fantasia!

FREGO — Faremo una vertiginosa discesa nell'anormalità!

Musica: « Concerto per oboe, violino e archi » di Antonio Vivaldi.

L'OMBRA DEL PIOPPO — Chi parla di anormalità?

FREGO — (*Sorpreso*) Sono io, il Frego! Chi è?

L'OMBRA — Che nome! Chi te l'ha messo?

FREGO — Mia madre. Quando mi ha visto nato ha esclamato: « Che bel frego! Che roseo scarabocchio ho fatto sulla lavagna della vita! ». E così son rimasto. Tu? Chi sei?

L'OMBRA — L'Ombra di un pioppo che ne ha viste di blu, di rosse, di verdi e di gialle.

PIMPI — Racconta. Dove sei?

L'OMBRA — Vicino. Non mi vedi?

PIMPI — Vagamente.

L'OMBRA — Sono un po' disfatta. È chiaro. Ma vi sembro sempre un'ombra? O sono già un alone? Una larva? Uno spettro?

PIMPI — Sembri l'ombra di un pioppo un po' svanita. Chi ti ha logorata? Il tempo? La vita?

FREGO — Però si riconosce ancora che sei stata una bella ombra.

L'OMBRA — Eh se lo sono stata! Bellissima ai miei tempi! Una fata d'ombra. Ora si può dire che sono una mezz'ombra. Mi ha rovinata il pioppo. Vedete com'è quasi a terra? Pensare che era così orgoglioso, alto! Guardate ora com'è stravolto, finito...! (*Geme*).

PIMPI — Povera! Non sapevo che anche le ombre possono soffrire. Credevo fosse un privilegio degli umani...

L'OMBRA — Se soffro! Vi pare essere ridotta a codesto modo! Tutta luce e quasi niente ombra! Non mi vedo quasi più allo specchio del fiume. Sono ridotta ad un lumicino. Se fossi donna sarei pelle ed ossa. A volte ho perfino paura di me stessa ombra.

FREGO — Sarai vecchia. Innanzi tempo. Tutti invecchiamo. Gli scostumati prima.

L'OMBRA — (*Stizzita*) Scostumata io! Fandonie! Il pioppo sì, lui è un degenerato. Ha tralignato. Vedi com'è tutto ingobbato, pallido e sfatto?

FREGO — (*Sentenzioso*) Poca barba e men colore, sotto il cielo non c'è il peggiore...

L'OMBRA — (*Accorata*) Tiene da tempo una pessima vita. Con tutti i venti, le buriane, le leccatine d'aria, i vezzi di sole! Per non dire della gente! « Sdiamoci all'ombra del pioppo! Godiamoci le foglie, i rami! Facciamo all'amore sotto il pioppo! ». Così piano piano mi sono disfatta come cera. Sono buona cera e cattivi moccoli. Tutte candele erano! (*Sospira*) Ardevano sotto gli occhi, d'estate soprattutto e il pioppo sempre brillo per troppa aria, troppa allegria. Ne ho vedute di scene, amici miei, sottane all'aria e baci di sera! Spero che anche voi non abbiate voglia di sedere sopra di me e farmi scomparire. Ho poco da vivere, non vorrei accorciare il tempo...

PIMPI — Non temere, non siamo innamorati. L'ombra non ci attira.

FREGO — Che ne sai? Mi leggi in cuore? Non è un libro aperto?

L'OMBRA — (*Conciliante*) Via, via, non leticate!

PIMPI — Oh lui! È sempre a parlare di amore. Cara ombra, l'amore non fa per me, ho un cuore arido io...

L'OMBRA — (*Sentenziosa*) Non v'è sabato senza sole, non v'è donna senza amore... avrai il mal d'amore...

PIMPI — Che malattia è?

L'OMBRA — Amor non corrisposto.

FREGO — Mi ama ma non lo sa. È ragazza. È ancora un bozzolo... ma che farfalla diventerà! Aspetta che esca!

L'OMBRA — Forse un farfallino che danneggerà il grano troppo riscaldato! Ce l'hai la rete?

FREGO — Un diluvio! Un bertabello! Per pesci e farfalle, fagiani e nocchiere!

PIMPI — Va' là, va' là, non ti dar arie. Non è aria. Torniamo a casa.

FREGO — Come vuoi, tu puoi. Addio ombra, buona sorte!

L'OMBRA — Con voi riposo, tornate. Ho altre storie.

PIMPI — Che siano senza amore né morte. Ho voglia di allegria... Le storie vere mi fanno malinconia!

L'OMBRA — Vuoi il garbo della vita, non è facile, carina, star sull'amorosa via.

PIMPI — Sono mesta di natura, voglio l'incontrario.

FREGO — Si è fatto buio, le ombre si allungano, il sole si allontana, addio
Ombra... ti ritroveremo?

L'OMBRA — Magari! Io, purtroppo, m'accorcio...

PIMPI — Addio, addio...

FREGO — Ti saluto, Ombra.

L'OMBRA — Maledetto pioppo! Vedrete che un giorno o l'altro mi cade tra
le braccia come un cencio sfatto, un fulmine a ciel sereno e allora addio
per davvero, addio per sempre... ombra mia.

Musica: « La tempesta sul mare » (con flauto) di Antonio Vivaldi.

II TEMPO

Musica (Vivaldi)

SPEAKER — *È domenica. Le gente s'inghirlanda, si prepara alla messa. C'è il sole
a Catecù e le campane si sciogliono in un festoso scampanio. Frego e Pimpi, come
al solito, escono di casa al primo tocco e si avviano al ponte.*

PIMPI — *O Valentino vestito di nuovo come le brocche del biancospino...*

FREGO — O fanciullina di bellumore, l'hai poi trovato il tuo mare?

PIMPI — Ho seguito il corso sabato scorso. So dove sbocca, or son soddisfatta. È un bel mare calmo, un oceano credo...

FREGO — E il tuo corso? L'hai scoperto? Sbocca in me?

PIMPI — Scherzoso!

FREGO — Quante nubi hai rammendato?

PIMPI — Tante e scommetto che non potresti vedere dov'è la rammenda-
tura. Paiono nuove, nuove!

FREGO — Sei allegra!

PIMPI — Sto bene. Ho fatto un sogno!

FREGO — Narra. Ho il libro dei sogni stampato nella mente. L'orso sogna
pere...

PIMPI — Me lo puoi spiegare?

FREGO — Sì, carina. Mi sognai tra il fosco e il chiaro un bellissimo somaro dice Don Magnifico nella Cenerentola. E tu? Cosa mi racconti?

PIMPI — (*Trasognata*) Nell'anima della notte mi sveglio un po' spaurita. Ho accanto due scheletri. L'uno, a destra, magro come la fame con due orbite stralunate, intense, quasi deliranti; una cavità enorme la bocca. L'altro, a sinistra, coperto di cera, mascherato. Mi dico: « che balletto funebre! ». Lentamente il primo si scioglie come un etrusco se gli butti all'aria il suo sepolcro. Al secondo, non so perché, mi viene la smania di togliergli la maschera e con un panno bianco lo strofino con furore. Mi pare la cosa giusta. A poco, a poco, rivelo un volto bellissimo di giovanotto, due occhi chiari, lucenti e il corpo un'armonia di pelle e di ossa, una sagoma di salute, una forma di gioventù. Che vuol dire?

FREGO — È semplice come il filo di seta che usi per le nuvole. Tu lasci la vecchia via per la nuova. Ti scrolli di dosso la tristezza di ragazza per l'allegria e la salute della maritata. Intendo dire che ti sposerai. È un sogno premonitore.

PIMPI — Con chi?

FREGO — (*Carezzevole*) Con me. Non mi riconosci? Sono io il giovane dagli occhi chiari, lucenti, ecc. Tu mi togli la cera di dosso e cioè levi dal tuo cuore ogni dubbio, ogni indecisione. Tu mi hai sognato, Pimpi, e ancora lo ignori. Ah queste zittelle, come son chiuse! Che bozzoli ostinati! Ma quando diventerai farfalla!

PIMPI — Auffa, sempre la solita zolfa. Per me c'è altro. Quando sarò libera e sola... io cerco l'avventura...

FREGO — Non avventurar tanto, batterai il colpo. Sei già libera e sola. Chi ti tiene?

LO SCONOSCIUTO — Non è né libera, né sola, il sogno lo dimostra.

FREGO — (*Sorpreso*) Chi sei? Chi ti chiede?

LO SCONOSCIUTO — Uno sconosciuto. Non si vede?

PIMPI — Chi è?

LO SCONOSCIUTO — Uno oscuro, di nessuna fama. Un niente.

FREGO — Allora perché pretendi di sapere cose e fatti? Sei un sapiente?

LO SCONOSCIUTO — Sono colui che per atto fantastico e improvviso entra nella vita altrui, al momento giusto, per stabilire un evento, mutare un corso, spiegare un simbolo, essere un segno.

PIMPI — Ai segni si conoscono le balle.

FREGO — Per noi due quale segno?

LO SCONOSCIUTO — Andrete di balla, miei cari, andrete di balla, questo è il mio avvertimento.

PIMPI — Vuoi dire d'accordo?

LO SCONOSCIUTO — D'amore e d'accordo come si conviene a moglie e marito.

PIMPI — Non è questione. Non voglio sposarmi. Ho altre idee.

FREGO — Io sì e soltanto con lei. Ti ringrazio sconosciuto, il tuo segno m'acconcia.

LO SCONOSCIUTO — Donna che dice no vuol dire forse, se dice forse significa sì e sì vale per no. Siamo al forse, un altro passo e il cammino è fatto.

PIMPI — No, no e no.

FREGO — Ha sempre in bocca il no, è un vezzo.

PIMPI — (*Dolce*) Sul serio, Frego, mi piaci, ma in quanto allo sposare...

LO SCONOSCIUTO — (*Recitando*) Si videro, si piacquero e si sposarono... non basta?

FREGO — Vedi? Parla l'oracolo.

PIMPI — Piacere non vuol dire amare...

LO SCONOSCIUTO — Chi dice sempre « amo » ama solo sé stesso. Sta per « io ». Non sai nulla, sei pubere, ragazza, vergine. L'amore è silenzio.

PIMPI — Per esprimerlo?

LO SCONOSCIUTO — Una carezza degli occhi, il gesto della mano sulla guancia, il bacio delle labbra, il tremito delle ciglia, il battito nascosto, a bocca chiusa...

FREGO — Non c'è rimpianto. Dici bene, sconosciuto, sei saggio.

PIMPI — La frenesia, la smania?

LO SCONOSCIUTO — Amore e frenesia e così sia! Amore e smania che follia! Sii lince, Frego, persevera, chi la dura la vince... addio...

(*Musica*).

FREGO — Addio, grazie. Pimpi, dolcezza mia, andiamo a rivedere l'ombra?

PIMPI — Il sole è alto, devo rientrare. Passiamo pure per il Boscomatto.

FREGO — La ritroveremo? O sarà scomparsa, consumata dal vento o dalla luna?

PIMPI — Cerchiamo, chiediamo...

(Musica).

L'OMBRA — *(Gemendo)* Sono qui, sono qui, quasi sparita, quasi consumata. Vedete come son piccina!

FREGO — Povera ombra! Già così andata?

L'OMBRA — Che giorni! Innamorati a non finire e tutti stesi su di me! Come pesavano! Come gridavano!

PIMPI — Cosa dicevano?

L'OMBRA — Cose strane! Ricordo che uno guardava la luna e diceva alla compagna: « È così bianca, è così tonda! Sembra una mammella di sposa! Ora mi ci attacco e torno bambino ».

Un altro gemeva e diceva: « tata, tata mia! ». Non parevano felici, anzi disgraziati che cercavano un appoggio per non cadere nel vuoto della loro vita...

PIMPI — E le ragazze?

L'OMBRA — Quelle poi piangevano e dicevano bugie... moine a non finire per poi finire con il rossetto. Oh come sono stanca! Ne ho per poco, già mi sento svenire!

FREGO — Lasciaci un'eredità, Ombra.

L'OMBRA — Siate uniti. Confondetevi l'uno nell'altro. Tu Frego sii il tuo albero e tu Pimpi la sua ombra e nessun bosco, né fiume, né bufera o serpente potrà farvi del male. Questa è l'eredità che vi lascio. Ci attende la grande Ombra, eterna, inevitabile, siate luce l'uno per l'altro e che duri a lungo...

(Musica).

FREGO — *(Ispirato)* Oh sì, una lunga, lunga luce chiara come un astro tenero nei nostri cuori in buona o in cattiva luna... oh sì! una lunga, lunga luce serena e pura come una notte di plenilunio in buona e in cattiva luna...

(Musica).

GOLDONI TRA VENEZIA E PARIGI

di

Diego Valeri

Goldoni lascia Venezia, la sua Venezia, nell'aprile del 1762. Esattamente, il 22 aprile. (E, sebbene il cuore gli prometta un non lontano ritorno, la lascia per sempre).

Quel giorno, egli imprendeva un lungo, un grande viaggio che segnava l'inizio di una sua vita nuova. Egli non lasciava soltanto Venezia, ma, con Venezia, l'Italia: moveva con trepidante fiducia alla conquista di Parigi. Eccolo a Bologna, in sosta forzata; e poi a Parma, e poi, finalmente, a Genova, dove s'imbarca per Nizza. A Nizza, dopo aver salutato la patria da cui si esilia e quella che sembra offrirgli buona ospitalità (questa ultima nel nome di Molière, evocato, invocato, come un santo protettore), Goldoni entra in vettura di posta, accompagnato dalla moglie, la cara Nicoletta, e da un giovane nipote, Antonio, figlio di fratello. La vettura va col suo lento trotto, e giunge a Parigi il 26 agosto: quasi quattro mesi dopo il distacco dei tre viaggiatori da Venezia.

Naturalmente, la decisione di Goldoni, di tentare la fortuna del teatro a Parigi, non era stata un colpo di testa. C'erano dei motivi seri per sciogliersi da ogni impegno con Venezia, visto che lì le cose non andavano più. E c'era pure qualche ragione, o pretesto, per pensare alla Francia, a Parigi.

Bisogna dire peraltro che i rapporti di Goldoni con la Francia non erano stati, fin allora, gran cosa. Il punto saliente restava il giudizio ammirativo

espresso da Voltaire sull'opera del nostro autore quale riformatore, secondo i dettami della natura e della ragione, del teatro comico italiano sempre in balia del comici « dell'arte ». Nel celebre epigramma che, alla data del 1760, riassumeva tale giudizio, il patriarca di Ferney metteva addirittura l'elogio di Goldoni in bocca alla Natura: « Tout auteur a ses défauts / Mais ce Goldoni m'a peinte... ».

L'intervento di Voltaire a favore di Goldoni, nella polemica accesa a Venezia dagli anti-goldonisti, era stato, come si sa, provocato e mediato da un italiano amico dei due e cultore del teatro: il marchese Albergati. Diretto, invece, quello di Madame du Bocage: più che intervento, a esser precisi, incontro. Quella intelligente signora era piovuta, nel 1757, da Parigi a Venezia, per curiosare e scrivere di cose veneziane. Aveva senza indugio aperto un salotto, e tra gli altri vi aveva accolto Goldoni. A contatto con quella « Sapho parisienne » il nostro provinciale era rimasto incantato, estasiato, tutto preso dai giochi eleganti della conversazione: gustava, com'egli dirà nei *Mémoires*, « le prélude » di quel piacere, di quella « satisfaction » che avrebbe gustata intera a Parigi qualche anno dopo. Importanti, certo, questi due « precedenti »: lode di Voltaire e incontro con Madame du Bocage, ma più importante forse, e forse determinante, il grande e devoto amore, il culto da lui, Goldoni, sempre professato per il genio di Molière. Di Molière, ch'egli poneva più in alto di tutti gli autori di commedie antichi e moderni, si dichiarava volentieri « écolier »; a lui aveva fatto omaggio, nel 1751, di una commedia (bruttina, a dir vero) che s'intitola al nome di lui e l'ha per protagonista.

Se si scende ora a considerare quali rapporti sul terreno pratico il Goldoni avesse intessuti con la Francia prima di deliberare il gran viaggio, si rileva che non erano stati per nulla rassicuranti, e che ci voleva tutto l'ottimismo di quel fanciullone geniale per fidarsi di così poco. C'era stata infatti soltanto una lettera dell'attore Zanussi, della Comédie Italienne: Goldoni era invitato a trasferirsi a Parigi, per entrare a far parte della « troupe », in qualità di « poeta »: impegno per almeno due anni. Zanussi non prometteva

l'Eldorado, ma il travagliato Goldoni era tanto stanco di battagliaire continuamente con gli avversari, mediocri ma irriducibili: proprio non ne poteva più di trovarsi sempre tra i piedi quel Carlo Gozzi della malora. Salutar tutti quanti, e andarsene in pace per i fatti suoi. D'altra parte, certo, operava in lui il desiderio di cambiar sito, di veder mondo nuovo, e specialmente il miraggio di Parigi, dei teatri e delle conversazioni di Parigi.

Eccolo dunque a Parigi, ed eccolo, povero grande Goldoni, di fronte a una situazione più difficile, più disperata di quella lasciata a Venezia. I suoi propositi di riforma egli li aveva portati con sé; la sua missione teatrale era sempre quella a cui aveva dedicato, in patria, tutto il suo ingegno e tutte le sue forze: ripulire la scena italiana dai lazzi plebei, dai virtuosismi pagliacceschi degli attori all'improvviso, elevare la commedia a genere letterario, farne una cosa nobile da contrapporre degnamente alla tragedia, seguendo, appunto, l'esempio di Molière. Ma, purtroppo, la situazione alla Comédie Italienne era peggiore di quella veneziana, poiché il pubblico parigino domandava, esigeva dai comici italiani, precisamente e soltanto, commedie « all'improvviso ». Goldoni è pertanto obbligato a fornire ai suoi attori dei « canovacci » da farcire di luoghi comuni teatrali, di battute grossolanamente spiritose, di quiproquo e di agnizioni inverosimili.

Per tre anni egli sopportò il peso di un mestiere che gli repugnava e lo disgustava perché contrario alla sua coscienza di artista, alla sua fede di poeta. Poi, fortunatamente, poté evadere da quella prigionia. È la Dauphine che lo salva, offrendogli d'insegnare l'italiano alle figlie di Luigi XV. Sono quattro anni di esistenza tranquilla a Versailles, alla Corte. Dopo di che cessa dal servizio e riceve una modesta pensione. Torna allora a Parigi; poi, da Parigi, di nuovo Versailles, maestro d'italiano, ora, alle sorelle di Luigi XVI. Frattanto, com'è facile immaginare e com'egli stesso ci racconta, scrive e scrive: « scenari », libretti d'opera, commedie; rappresentate, queste, con vario successo; una con esito brillante, alla « Comédie Française », *Le Bourru bienfaisant*. E frattanto, anche, invecchia, conducendo un'esistenza sempre più grama; si ammala d'occhi, mantenendosi tuttavia di umor sereno, confortato

dalla sua fedele Nicoletta. Negli ultimi tempi, essendo egli stato privato della pensione, camparono entrambi a carico dell'amoroso nipote... La sua candida, eroica serenità risalta da ogni pagina dei *Mémoires*, scritti proprio in quegli anni penosi, dal 1783 all'87, e tenuti costantemente su un tono di amabile *divertissement*, senza alcuna concessione alla nota drammatica o melodrammatica.

Morì nel febbraio del 1793 (il 6 o il 7), sparì mentre imperversava il Terrore; e non si seppe mai sua sepoltura. Due giorni dopo questa sua morte muta e sorda, Joseph-Marie Chénier, il drammaturgo giacobino, fratello di André, impetrò alla Convenzione che al povero vecchio Goldoni, ch'egli credeva ancora in vita, fosse restituita la misera pensioncina regia.

Si è dovuto accennare a tutto questo, il più brevemente possibile, per non lasciare sospeso nel vuoto il momento in cui Goldoni si staccava da Venezia, con un sorriso sulle labbra, ma « col cuore strazzà ». Ora, sviluppando il tema che ci è stato proposto, dobbiamo parlare (altrettanto brevemente) di quella Venezia ch'era stata fino a quel momento tutto il mondo poetico di Goldoni e che dal suo *coeur déchiré* non sarebbe uscita mai.

È una Venezia splendente di tutte le sue ricchezze, di tutte le sue grazie, di tutte le sue capricciose eleganze. Non è la Venezia a cui più intimamente aderiva l'animo di lui, fatto per amare le cose semplici, le bellezze modeste, ma era pur sempre uno splendore di città, uno spettacolo meraviglioso agli occhi di tutto il mondo e anche ai suoi.

La decadenza della gloriosa Repubblica è uno dei più grandiosi tramonti della storia; il più acceso di colore e il più disperato nel fondo. Perduto il suo impero d'oriente, perduta, in un tempo storico radicalmente diverso da quello ch'era stato suo, la sua stessa ragione di durare, Venezia oscuramente sentiva di essere portata da una corrente irresistibile alla sua ultima rovina. Viveva nel fasto, che simulava l'antica grandezza, ma aveva in sé il senso di un progressivo fatale disfacimento. Tutto quel fulgore di bellezza creata nei secoli grandi lasciava trasparire cupe ombre di vecchiezza, di morte; una

realità politica labile e pressoché inconsistente. Ciò che disse allora uno dei suoi ultimi dogi, « noi viviamo ormai alla ventura e a caso », rispecchia con verità ed esattezza la situazione della Repubblica.

Il rapido declino non era, naturalmente, soltanto politico, ma anche morale. Quel Casanova che non si può non ricordare e citare come attore e come testimone del dramma, scrive a un certo punto del suo libro famoso: « Je sortis pour vaquer à mes affaires, c'est à dire à mes plaisirs ». È un'equazione, affari = piaceri, che dice tutto anche sul conto della collettività veneziana, benché, ovviamente, non tutti i veneziani fossero dei Casanova né dei personaggi di Casanova. L'atmosfera era quella: atmosfera dell'eterno « Carnaval de Venise », che durava sei mesi su dodici e si spandeva dappertutto, penetrando fin nei parlatori delle monache, fin nelle ermetiche dimore dei « rusteghi ». Tabarri scarlatti e *dominos* neri, bautte spettrali e visini di perla sotto il tricorno di velluto cremisi, accademie musicali e « ridotti », teatri e « casini » di ritrovo più o meno clandestini, e gondole misteriose, e ville lungo le rive del Brenta. Così, dopo tre secoli di aspre lotte e di faticose conquiste, dopo due altri secoli, magnifici di potenza stabilita e di strenua difesa contro il destino avverso, la Serenissima sembra accogliere passivamente la sentenza di questo destino che la eliminerà dalla storia in azione. *Après nous le déluge.*

Non occorre dire (ripetere) che il mondo poetico di Goldoni non è il mondo dell'aristocrazia guasta e sfinita, che tutta la sua simpatia va alla piccola borghesia laboriosa e sparagnina e al popolo minuto, che ha i suoi peccati anche lui, ma resta organicamente sano (e anche virtuoso, come le sue « putte onorate » e le sue « buone mogli »), tranquillo, ossequiente alla legge e devoto a quel « buon vecio » del suo Doge. Serpeggiava qua e là, è vero, qualche inquietudine rivoluzionaria, ma era poca cosa: cosa di pochi aristocratici scontenti.

In questa Venezia, moritura e noncurante, o, per adoperare la parola di Voltaire « pococurante », le arti continuavano a fiorire come ai più bei tempi rinascimentali: la pittura con i suoi Piazzetta e Tiepolo e Canaletto e Longhi

e Guardi, la musica coi suoi Marcello e Lotti e Galluppi e Vivaldi, l'architettura coi suoi Massari e Termignon e Frigimelica, la letteratura col suo, col nostro Goldoni, che basterebbe da solo a riempire e illuminare il secolo, e coi due Gozzi, il gentilissimo e malinconico Gaspare e il bizzarro e bislacco Carlo delle *Fiabe* (e, beninteso, con l'inevitabile ed essenziale Casanova). E sarà da ricordare che allora fiorivano in città una cinquantina di librerie e giravano oltre cento torchi da stampa.

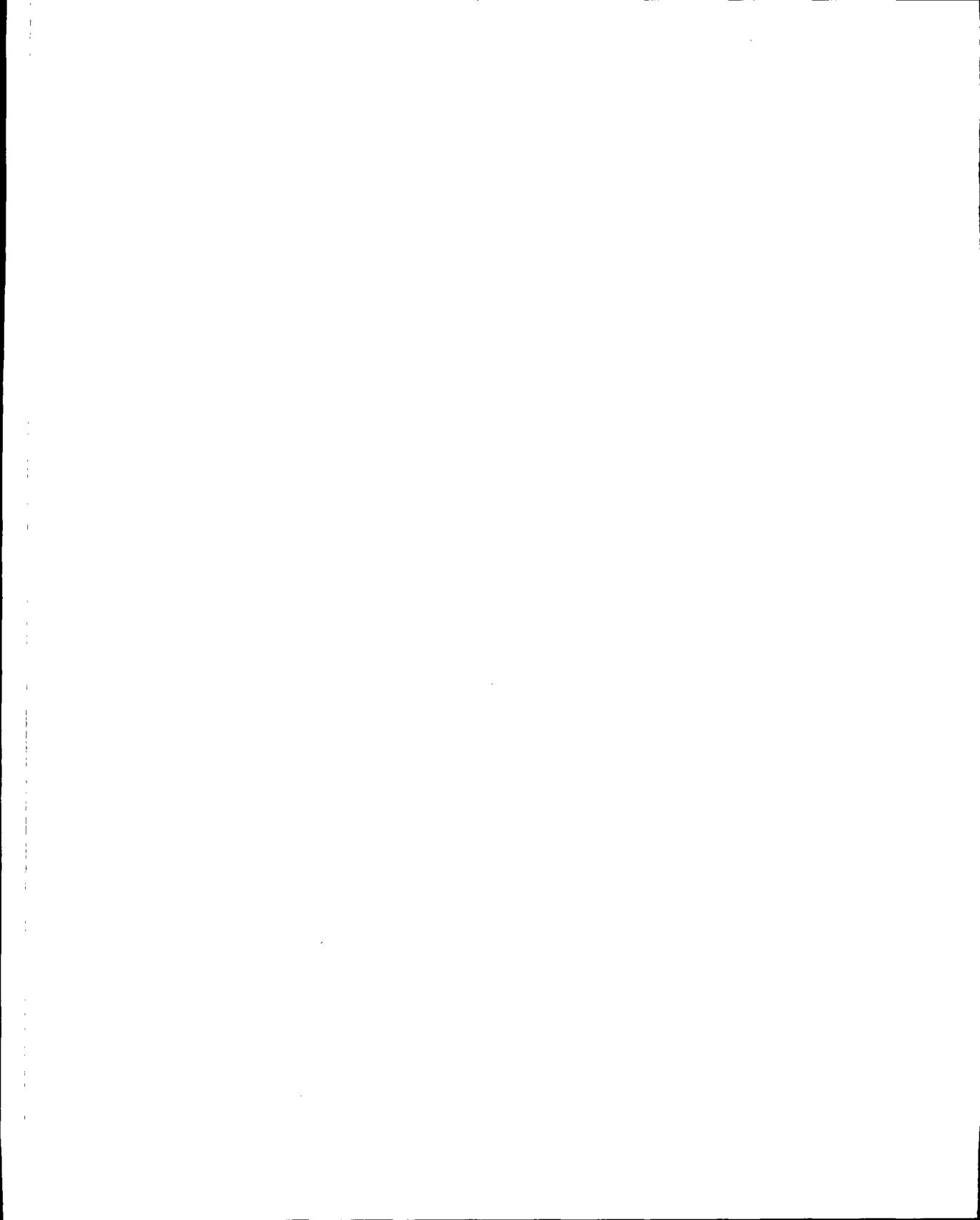
Verso la fine del secolo giunge a Venezia un testimone di eccezionale valore, che coglie per intuito geniale tutte le contraddizioni della vita veneziana in quell'ora di fulgido e drammatico crepuscolo: è Volfango Goethe, il Goethe dell'*Italienische Reise* e degli *Epigramme* del 1786 e del 1790. Ma a quel tempo, in quell'ultimo scorcio di Settecento, il Goldoni (che non può non restare al centro del nostro vagabondo discorso) era a Parigi, lontano « duemila miglia » dalla sua « patria », alla quale peraltro tornava ogni giorno con l'amoroso pensiero.

Qual era, dobbiamo chiederci ora, la situazione del teatro comico veneziano nell'ultimo periodo di attività « veneziana » del nostro autore? Qualche accenno a codesta situazione già si è fatto; sarà ora da fermare la nostra attenzione su qualche figura e qualche fatto più significativi.

Gaspare Gozzi, che con Goldoni rappresenta il meglio della letteratura veneziana settecentesca, non ha una parte di rilievo nella vita teatrale; ma è da ricordare con gratitudine, perché fu un fedele di Goldoni, un sostenitore convinto della riforma intrapresa dal Goldoni in mezzo a tante difficoltà pratiche e ostilità d'opinione. Proprio negli anni '60-'62 Gaspare Gozzi pubblicava sulla « Gazzetta Veneta » e su « L'Osservatore » le sue nitide prose di carattere morale (non moralistico), in cui frequente ricorre il nome del Goldoni accompagnato da elogi espliciti e misuratamente appassionati. Ma c'è, a riscontro e contrasto con la cara figura di Gaspare, quella del minore fratello Carlo, che fin da quegli anni '61-'65 acquistava con le sue *Fiabe* una rinomanza che, sostenuta da deformazioni e sofisticazioni varie, dura anche



Afro: *Composizione* (1962)



oggi. È ben noto che Carlo s'indusse a scrivere e portar sulle scene quelle sue strampalate rappresentazioni di casi avventurosi, di metamorfosi sbalorditive e di prodigi d'ogni sorta per dimostrare che il pubblico non era d'accordo col Goldoni, ma applaudiva qualunque cosa lo distraesse e lo divertisse, anche le fiabe che le nutrici raccontano agl'infanti. La sua opera teatrale nasce dunque da un dispettoso gusto tra polemico e beffardo, e conforta l'opposizione dei comici dell'arte, delle « maschere », a ogni tentativo di restaurazione della commedia « sostenuta » che potremmo anche chiamare commedia psicologica e commedia di costume. Accanto a questo strambo, che non aveva la pazienza dell'arte ma non mancava d'ingegno (e lo dimostra il suo bel libro delle *Memorie inutili*), accanto a Carlo Gozzi tutte le storie letterarie ricordano un altro accanito avversario del Goldoni, l'abate Pietro Chiari, autore d'indigesti e indigeribili polpettoni drammatici, che nonostante tutto riscotevano anch'essi gli applausi del pubblico. Tanta era a Venezia, allora, la passione del teatro. L'abate Chiari era una testa confusa: si richiamava pomposamente ai classici, citava Aristotele, criticava aspramente Goldoni, e poi non faceva che pasticciare e servirsi dei soliti trucchi della commedia dell'arte, o magari imitare pedestremente il detestato Goldoni.

In fondo, già si è detto, questi avversari di Goldoni erano dei mediocri, il secondo anzi un men che mediocre; ma, incoraggiati dalla malignità di una parte del pubblico, non cessavano di dar noia e fastidio al grande commediografo, proprio negli anni in cui egli creava una serie di capolavori: anni, dal '57 al '62. La serie si apre con *Gli immamorati*, una variazione squisita sul tema catulliano del *nec tecum nec sine te*. Seguono *I rusteghi*, una meraviglia di commedia, naturale e caricaturale al tempo stesso, dove i personaggi sono, al tempo stesso, individui e tipi. E poi *La casa nova*, dov'è accennato il contrasto tra il vecchio e il nuovo, quale si poteva cogliere in certe zone della società veneziana. E poi *Le baruffe chiozzotte*, una grande commedia corale, una specie di grande balletto, con bagliori e odori di mare, con urti e attriti di sentimenti elementari, eccitati appunto dal respiro del mare. E poi, il *Todero brontolon* che, pure restando una cosa spassosa, ha duri accenti di dramma.

E infine la commedia che degnamente chiude questo stupendo periodo creativo e fa gli addii di Goldoni a Venezia: *Una delle ultime sere di carnevale*. Bellissima commedia, che il Goldoni dice « allegorica », in quanto ritrae, attraverso una trasparente finzione scenica, lo stato d'animo del Goldoni stesso, risoluto ormai a rinunciare alla lotta per il suo teatro, alla sua Venezia. Il protagonista è un disegnatore di stoffe che fino ad ora ha lavorato per certi tessitori della città, ma che ora è costretto a tentar la fortuna lontano da Venezia, nientemeno che in Moscovia. Goldoni, che aveva sempre identificato il teatro con la vita, qui mette in scena sé stesso, la sua propria vita, con una schiettezza temperata dalla malinconia. Al sior Zamaria « testor » che si rammarica di perdere un così valoroso collaboratore, Anzoletto confida con amarezza la sua intima delusione: « Vu se' un omo da ben. Ma ghe xe dei altri testori che non parla cussì ». E a lui esprime pure la sua rassegnazione, il suo proposito di far onore a Venezia in terra straniera, e la speranza di potere un giorno ritornare ai suoi lidi: « Sarà quel che piaserà al Cielo... Farò el mio dover... Se el Ciel me lasserà in vita, spero de tornar, lo desidero e lo farò... ».

Questa commedia, questo « canto » del congedo ha, com'è chiaro, le lagrime sotto pelle, ma pur sorride amabilmente sempre: per nobile pudore, per serenità di coscienza, per naturale umor gaio. La difesa dalle lagrime è affidata alle « macchiette » che circondano gli attori principali: macchiette che, pur nella loro giocosa leggerezza psicologica, hanno una certa consistenza e solidità di figure. Qui, del resto, è il segreto dell'arte, di tutta l'arte di Goldoni; il quale, sotto questo aspetto, ch'è poi il più sostanziale e caratterizzante, potrebbe essere assomigliato al grande « bonhomme » Jean La Fontaine. Come il meraviglioso favolista francese, il nostro commediografo avrebbe potuto autodefinirsi « chose légère », e, come lui, ammettere il suo amore di tutte le cose, di tutta la vita, compresi i piaceri « d'un coeur mélancolique ».

Anche Goldoni, infatti, aveva la sua malinconia: quella « divina malinconia » del poeta comico che il De Sanctis (una volta tanto cadendo in errore, in un grossolano equivoco o malinteso critico) gli negava risolutamente. Né

è da credere che codesta malinconia goldoniana sia sensibile soltanto nella commedia dell'addio di cui abbiamo parlato or ora, o nelle Pamele, o nella « Buona moglie »; essa stende il suo diafano velo anche sulle scene più briose delle sue commedie « brillanti ». Noi vorremmo anzi aggiungere che nell'impegno di Goldoni di riformare il teatro liberandolo dagli eccessi di una sbraccata comicità variamente oscena, c'è, implicita, la volontà di salvaguardare il diritto e il dovere dell'autore comico di riflettere sui casi della vita e di non risolverli con le risate, i saltelli e le sguaiataggini delle maschere. Goldoni difendeva così la sua malinconia: quella che sempre si dissimula dietro lo schermo del suo sorriso, quella che gl'ispirò nei suoi tardi anni, a Parigi, una quartina di endecasillabi ch'è un profondo sospiro di nostalgia, quasi un grido dell'anima. Egli era grato a Parigi che l'aveva « bien amusé », ma il suo cuore era rimasto laggiù nella sua ormai inaccessibile Venezia: « Da Venezia lontan do mille mia / no passa dî che no me vegna in mente / el dolce nome de la patria mia / el lenguazo e i costumi de la zente ».

Lettura tenuta all' Accademia dei Lincei, in apertura del Colloquio italo-francese su Goldoni in Francia. (Roma, 29-30 maggio 1970).

POESIE

di

Ugo Fasolo

COLLOQUI

*Io ti racconto cose mie sofferte
e vere; non so se tu mi ascolti.
Quando tu parli nelle tue parole
avverto una cautela che le adombra
e un poco le altera.*

È così

*difficile il colloquio delle anime,
così raro. Tra l'una e l'altra creatura
stanno fossati e difese chiodate.
Soltanto talvolta (ricordi?)
nel limpido silenzio della
notturna tregua dei frangenti,
superata la cinta delle mura
s'incontravano le nostre anime
e fianco a fianco, senza peso e luogo,
ad ali aperte era il loro colloquio.*

*Corrose d'anni, in noi ancora, quelle
parole operano e di continuo,
come i bagliori che il sale di radio
emette senza posa, inarrestabili.*

COSÌ FRAGILE

*Una tinta d' acceso azzurro canta
dal manifesto sul muro; il colore
verde-oro delle stanche foglie, fuori
travalica il murato limite
di un segreto giardino e le due note
inaspettate agli occhi, suscitano
un improvviso riflesso di gioia.
È così tenue la gioia, così fragile...
Impalpabile come il lineare
raggio di luce che penetra e vince
il buio da una stretta fenditura e vi danzano
perfino i granuli della polvere.
È indifesa nel tempo...*

*Solo il dolore
sta nel tempo e col tempo; è cosa nostra
quanto lo è il giorno e il suo rinnovarsi.*

ANCORA SEGESTA

*La terra, madre oscura, sassi ed erba
dura (erba arsiccia sui colli petrosi)
è qui corrosa, immutata da secoli.
L'estate, i giorni, nuvole e tramonti
son qui da sempre; durano, ritornano
estranei al tempo nostro o in sé con tutto
il tempo dello spazio che scolora
verso sera l'immobile suo cielo.
Anche il pastore con la verga, il cane,
qui dov'era una città bianca di pepli,
il gregge che oziando si alimenta,*

*(solo il sacro recinto delle Muse
or si rammenta e degli Dei) di sempre
sembrano anch'essi e di sempre hanno il volto
dell'ere innumerabili. Noi siamo
qui da allora, da prima: è questo il tempo
dell'anima, qui il dominio dell'eterno,
il suo silenzio...*

IL ROSSO GRIDO

*È il tempo dei papaveri nel grano;
ma così fitti li ho veduti e tanto
al sole tutti aperti da sembrare
acceso il campo di un acuto grido
esultante d'estate. Un rosso grido
di luce. Chiama alla gioia, avvia al fiore
da cogliere col tempo che sospinge
la vita. Nello stesso grido, il grano
cresce, matura, e tra il rosso traspare.*

GLI EUCALIPTUS

*Già di lontano il meriggio affocato
ci ha suggerito quest'alto filare
di eucaliptus. L'ombra loro ci accoglie
tenue nel suo ristoro. Viva, lieve
di riflessi, partecipa alla gioia
dell'ora estiva, non fuga dal sole.
L'aria vi alita e si fa odorosa
fra i bianchi rami sovrastanti e muove
le laminate foglie, lunghe e curve
a forma di coltello. E se una — prova —*

*tra le tue dita la soffregghi, il suo
profumo è anch'esso nitida acutezza.
Qui sostiamo immersi nell'intenso grido
luminoso, noi pure divenuti
figure dell'estate; qui il nostro tacito
colloquio assume le stesse parole
del vento che fluisce e sulle labbra
si avverte il sale del lungo percorso.*

CONFIDENZA NELLA SERA

*La stanza è bruna nella diminuita
luce del giorno. Mi levo dal tavolo
dove ho cercato e grafito parole
incerte. Stanco mi affaccio alla finestra
azzurra della sera. A me dinanzi
la terra verde è pregna dell'annuncio
dell'ombra già notturna all'erbe e al folto
degli alberi. Laggiù le case accendono
le prime lampade. Affido alla quiete
la mente e me ne viene un abbandono
dal respiro profondo.*

*Mi confido
all'ora senza guerra, alla sua mite
sosta. La serpe scivola entro il foro
del suo nido sotterra, il gufo ancora
non dilata i suoi gialli occhi notturni
sulla preda: perfino l'uomo lascia
riposare le mani, e guarda inerme.
È l'assorto silenzio: un volto presso
all'altro segue la luce ed il suo
accorato saluto all'orizzonte.*

CERCO PAROLE SEMPLICI

*Questa la mia stanchezza ch'è rigurgito
d'acque amare. Ne ho le vesti intrise.
Turba l'incomprensione altrui, gli uomini
su altri viottoli che tra sé divergono.
Non ho più doni: ormai cerco parole
semplici. Mi conforta solitudine
e andar d'inverno su strade notturne
attento al gelido stellato del
Natale. Il lento insistere del passo
è segnato dall'orma sulla neve
che geme. Se l'amico è con me ci indichiamo
le isole d'astri e le più rilucenti
nominiamo. Il pensiero torna puro
e lieve il senso nello spazio della
notte. Si scioglie la parola verso
il cuore amico; va dall'uno all'altro
ed incide una traccia dentro il cielo.*

DORMONO LE RADICI

*Cammino sulle foglie a terra: gli alberi
ne son rimasti spogli. Era fittizia
dunque la loro gioia nell'ottobre.
L'abbrivio delle stagioni, il continuo
flusso degli astri ci denuda impietoso,
né il sole ha rallegtrato la vendemmia:
siamo spenti alberi in freddo silenzio.
Chi spera ancora?*

*Noi sappiamo, quasi
increduli, che il sonno e non la morte
tiene legate le torte radici sotterra.*

Dormono le radici...

*Sarà davvero sonno
questo silenzio d'anima ch'è in noi?*

DI STELLA IN STELLA

*Di stella in stella nell'oscuramente
limpido spazio dell'illume cielo
lo sguardo indugia e da un brillio all'altro
precisa un nome, scopre una figura.*

*Ma da altre valli, oscure soste e strade
notturne, altri sguardi, altrui pensieri
scorrono il cielo e le sue luci. Tracciano
degli alti fuochi i percorsi molteplici,
linee di nomi, speranze dell'anima,
evocazioni, desideri... i miei,
i tuoi...*

*Così i pensieri dentro il cielo
(e nella nostra mente) fan groviglio
circonvoluto in labirinti antichi
e nuovi sovrapposti. Eppure il filo
che ora ho disciolto e scorre tra le stelle
ancora scorgo: va, incontra altre attese
per annodarsi in trama invisibile.*

NOI NEL TEMPO

*Come il pesce nell'acqua noi nel tempo:
e come l'acqua il tempo fluisce:
non ne sappiamo la sorgente e il mare.
Fluire è la nostra vita. Si colora
il tempo all'alba, opera nel giorno,*

*tinge la sera e poi lenta la spegne.
Se ne va il fiume nell'oscura piana
fra i meandri del sonno entro le valve
di tenebra che avvolgono le canne
presso la riva e gli alberi e le foglie
sulla riva invisibili. Va il tempo
con l'alito del vento: scorre come
l'acqua notturna e nel sonno noi, inerti,
con sé trasporta. Così nella notte
respira il tempo, nel vento, nel fiume.*

IL VICINO

di

Mario Pomilio

Per quel che riguarda me, nel caso Righi, tutto è a posto: il Righi mi fu testimone a discarico al processo pel bimbo che fu trovato ucciso, e fu precisamente la sua testimonianza a farmi andare assolto. Il giudice, il commissario e l'ultimo agente addetto all'inchiesta cercano altrove e fanno bene: non posso averlo ucciso io.

Non posso essere stato io: è fuori d'ogni logica. Diciamolo meglio ancora: è fuori d'ogni legge umana. Riconoscenza, gratitudine e simili altre parole austere coniate apposta per sistemare in docili parametri la realtà, mi situano fuori d'ogni sospetto, lo respingono, qualora emergesse, nel regime dell'inverosimiglianza. Ed io a un tratto sto scoprendo che si possono amare anche le parole, così in astratto, per sé sole, per la loro sontuosa insignificanza. Sto anche scoprendo che possono diventare più potenti d'ogni verità; e anche più evidenti, perché l'evidenza, semmai, è tutta dall'altra parte. E seppure nessuno ha mostrato d'intuire (e in che modo avrebbe potuto?) questa mia oscura passione di veder morire i giusti e gl'innocenti, l'evidenza vorrebbe lo stesso che fossi io il sospettato: sono stato l'ultimo io, né l'ho affatto nascosto, a vedere il Righi vivo, nell'atrio che dà sulle scale dove fu poi trovato ucciso. Negarlo, del resto, sarebbe stato almeno sciocco: si sa che una menzogna tanto più acquista credito quanto più risulta limitrofa o affine al suo contrario. E aggiunga il gusto del rischio sfiorato, questa strana mia esultanza di scoprirmi temerario. E infine anche l'orgoglio ha i suoi sotterfugi, allo stesso modo che la prudenza: e, francamente, mi seccherebbe se nes-

suno, proprio nessuno, fosse sfiorato da un principio almeno di sospetto nei miei riguardi. Per me sarebbe quasi restar defraudato di qualcosa: come se, dopo aver tanto dato alla perfezione d'un progetto, dovessi condannarmi a restare il solo ad apprezzarla. Ma intanto, qualora qualcuno s'azzardasse a chiamarmi in causa, mi basterebbe pronunziare sdegnosamente una sola di quelle magnanime, insignificanti parole per farne, emblema o vessillo, il contrassegno ostensibile della mia veridicità. E d'altra parte suonano bene, bisogna ammetterlo, talmente bene. Dietro di esse c'è tutto il candore e l'immunità del luogo comune, c'è l'indelebile giovinezza dei pregiudizi sui quali fondiamo per fornire di senso logico le nostre azioni, c'è soprattutto la prestigiosa impalcatura delle convenzioni cui s'abbraccia e si sostiene la cosiddetta legge morale. Occorrerebbe, intendo, rimettere in discussione l'idea stessa che ci siamo fatta dei sentimenti, dei grandi principi, del dover essere che ci fa — dicono — da guida, prima d'arrivare, ragionevolmente, a dubitare della mia incolpevolezza. E chi oserebbe tentarla, un'operazione di questo genere, quand'essa implica tale uno scacco ai privilegi della nostra ragione e al curioso talento, che non si sa come possediamo, di procedere, pensando, per astrazioni e per assoluti? E a che scopo, del resto? Crede lei veramente che al momento di stabilire, ove fossi scoperto, i reali moventi del mio delitto, ci troveremmo a disporre di qualcosa di più che della beffarda inadempienza d'altre astratte parole?

Appunto perciò ho cominciato a capire che si possono amare le parole: non perché in questo momento mi facciano, badi, da parapetto — il parapetto da cui contemplo il buffo corso di questa inchiesta —, ma perché ne ho scoperto l'ambigua connotazione e l'alone di mistero in cui coinvolgono le cose. E per tal via la bellezza. Ci rifletta, la prego: prenda ad esempio riconoscenza. Riconoscenza da riconoscere: banaluccio, non le pare? In fondo, si riconosce anche chi ci fa del male. Anzi, quelli soprattutto. Se si potesse veramente riuscire a dire fino in fondo con quale avidità e ingordigia di passione impieghiamo occhi e mente a riconoscere un nemico, avremmo fatto, presumo, un altro passetto in più in questa velleitaria nostra scienza dell'umano. Eppure è bastato un piccolo abuso semantico, diciamo l'improprietà d'un qualche eroe della buona fede (s'immagina lei di quanta ignoranza,

nonché di quanta patetica fiducia nell'uomo, dovette essere impastato colui che per la prima volta pronunziò, in basso latino, il termine *recognoscentia*?), per spostarne misteriosamente l'asse stesso di gravità e introdurre una categoria morale, un valore, un assoluto, di quelli che fanno da faro, o da miraggio, all'esistenza. Lei mi dirà che esigere un linguaggio affatto privo d'incertezze, e tutto preciso, e tutto dispiegato, presupporrebbe un universo interamente disvelato. Ma per questo ho scoperto d'amare le parole: per l'appunto, imprecise: il principio stesso del sublime e del religioso. Finché saremo certi che sussiste un'improprietà, finché saremo capaci d'introdurne una nuova, avvertiremo, in noi e fuori, un margine d'inconoscibile e ci prodigheremo a domandarci se esiste effettivamente un Dio. E questo è bello, non è vero? Imparzialmente, diciamo così; a parte il mistero che ha introdotto all'interno dell'affare Righi.

Naturalmente è stato possibile perché nessuno poté notare l'occhiata che ci scambiammo, io e il Righi, al processo: i dialoghi tra due sguardi sono avidi e brevi come l'amplesso di due corpi che si cercano al buio. Forse perciò se ne esce tanto peggio affamati quanto più ne siamo stati voraci o posseduti. Bene, il Righi era entrato e aveva testimoniato: sobriamente, dimmessamente, com'era nel suo stile, ma col tono di chi è convinto di possedere la verità — o magari ne aborrisce certe sordide apparenze e trova assai più edificante l'esercizio del mentire. O di chi assapora la gioia d'intervenire in un destino: perché dev'essererci anche questo nel piacere di mentire, che uno sfiora l'ebbrezza di modificare la realtà — o le sue apparenze — e sentirsi un Dio. O forse addirittura pensava che i giusti fossero in possesso d'una specie d'abilitazione a condannare e a salvare.

Aveva dunque testimoniato, e fino allora senza mai levar gli occhi nella mia direzione: come del resto esigeva il suo ruolo. Si può esercitarsi impunemente alla salvezza di qualcuno a patto, se non di credere alla sua innocenza, di farne mostra; a patto, intendo, di non ferirne o di non armarne la dignità. Per questo non c'è nulla di meglio che ignorarlo: proprio come se non si stesse discutendo d'una persona e si dovesse invece decidere della sorte d'una pianta. Ma qui appunto il Righi sbagliò: mi volle anche persona; non gli bastò avermi salvato, mi volle conscio e connivente, dimenticando che non

si sottrae senza rischi a una persona la sua libertà primaria, quella di restare indenne dal risucchio dell'altrui coscienza. E poi, si conosce in genere il prezzo d'un tributo di pietà, ma nessuno forse ha detto ancora che cosa significa esserne stati sopraffatti. Starmene, così come stavo, in cima al banco degli accusati, e sentir scorrere sotto di me il fiume vorace della compassione. È tollerabile finché dicono egli e non tu: in quei casi si ritirano i piedi un poco in su, a un pelo dall'acqua, ed è sufficiente per sentirsi in salvo, accerchiati sì, ma non travolti. Ci si compiace perfino, e perfino ci si commuove: qualcuno parla di quell'egli e s'ostina a trovarlo buono, e ascoltandolo un po' t'illudi che sul serio ne sia convinto, un po' ti senti toccato e t'arrendi, a un tratto buono, a un tremito di docilità che ti dà caldo lungo la schiena. Ma turbarti, non ti turbi, e neppure ti vergogni; e neppure ti senti chiamato in causa o frugato dentro. Lo sai bene che quell'egli non sei tu, non ti riguarda, è a malapena un'invenzione che non include la tua persona. Dignitoso, beninteso, e silenzioso e raccolto in te: ben sapendo che al limite il prestigio della reticenza è limitrofo, se non congenere, a quello dell'innocenza.

Così fino a quel momento non avevo in fondo altri problemi se non quello d'attagliare alla sua invenzione il mio contegno. Restavo libero, per il resto, di credere o non credere che il Righi fosse in malafede, mi leggesse o meno dentro. Poteva bastargli? Ma no, non gli bastava. Il Righi volle far di più, volle anche guardarmi, cercarmi con gli occhi, sorprendere dentro i miei, gratitudine o consenso (che posso saperne?), una rispondenza, una breve intesa, un principio di corresponsione. O forse volle convincersi d'aver operato bene, che quello era anzi *il* bene, la cosa che andava fatta. Ma per me fu come vedermi stanato dal guscio dove stavo, il caldo comodo guscio della mia indifferenza, e costretto all'improvviso a specchiarmi e riconoscermi. E seppure non ci fu in alcun modo nel suo sguardo la rapace, fastidiosa ingerenza della virtù, tanto meno l'alterigia di chi ti soppesa e volendo sa giudicarti, e nel mio, probabilmente, soltanto lo stupore di chi deve arrendersi all'umida presa d'un abbraccio impreveduto, era chiaro che da quel momento io cessavo d'essergli un estraneo, l'anonimo egli del quale si testimonia impersonalmente, e diventavo invece il tu chiamato in causa per quel che è, con tutto il carico d'orgogli di cui è pesante una persona. Non consentendomi

più d'ignorare fino a qual punto mi conosceva, il Righi mi prendeva al laccio, mi voleva a corresponsabile. Soprattutto, non mi permetteva più d'ignorare la sua pietà. E si sa che la pietà è il legame meno accettabile, il più imbarazzante, il più compromettente. A differenza che la generosità, è discreta, ma intransigente, non vuole forse nulla in cambio, ma esige qualcosa dalla tua coscienza. E poi, ogni altro affetto può anche lasciarti indenne, ma la pietà è un dominio, un possesso, ti intacca e ti divora, richiamandoti a certi esami solenni e silenziosi che assomigliano talmente alla messa a punto d'un destino.

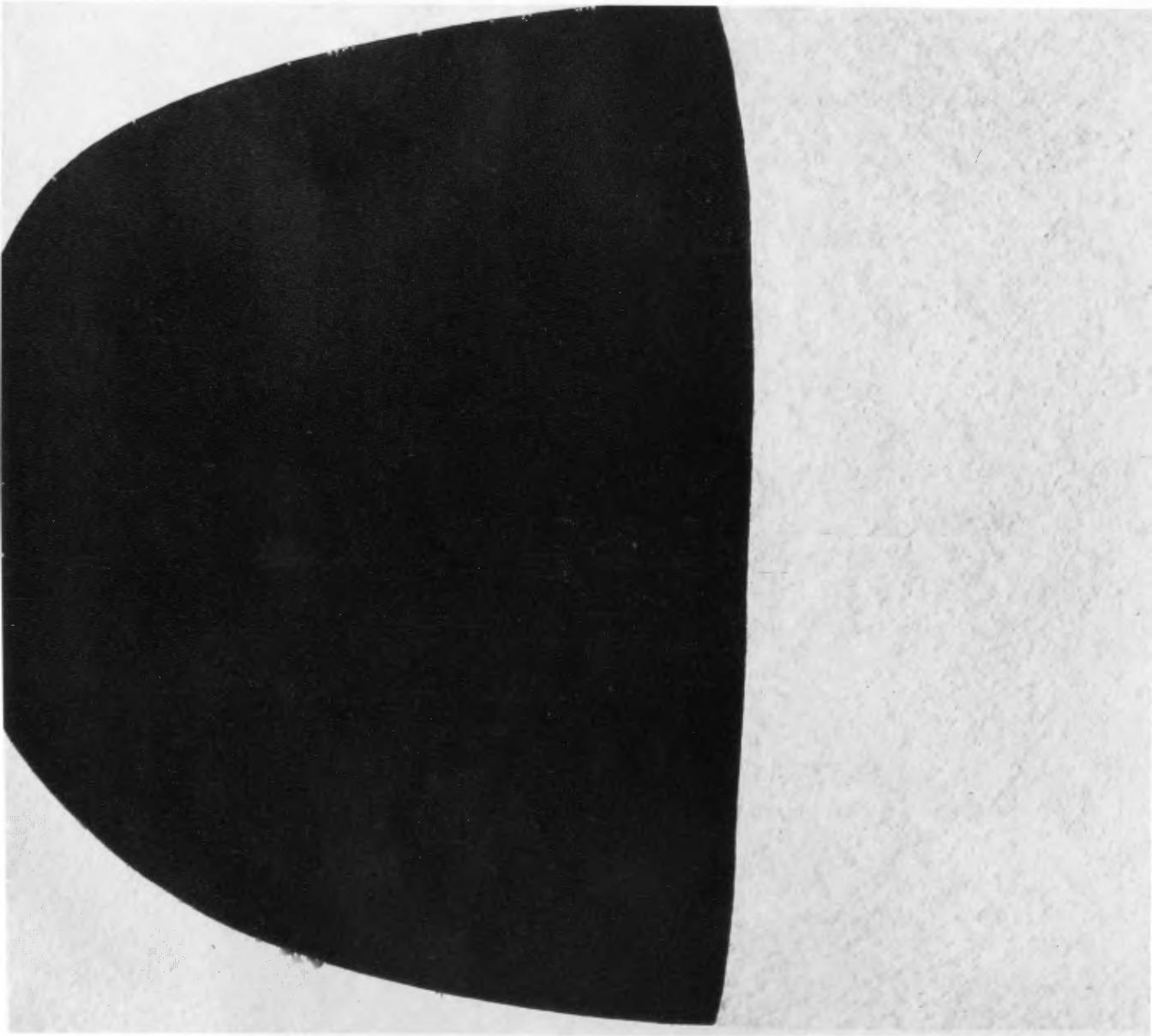
Per me fu anzitutto la meraviglia di scoprire che ci sono persone le quali al posto d'un volto sembrano avere solo uno stampo, o semplicemente una fisionomia, e il cui potere, e il cui prestigio, emana tutto dagli occhi, dalla presa di cui sono capaci due grandi occhi esigenti trafitti intollerabilmente da quella che chiamano bontà. E non so come, in quegli istanti mi parvero simili a certe nuvole alte che ci arrivano addosso vestite di lunghi cieli. E in un lampo mi resi conto che se non fossi stato in grado d'esibirgli, a quegli occhi, una risposta altrettanto appassionata o d'amore o d'orgoglio, li avrei visti abbassarsi mortificati o almeno delusi. Forse perciò lì per lì non pensai a stornarne i miei, felice del resto e quasi impavido d'assoggettarmi al loro prestigio: anche perché ci dev'essere, in qualche oscura piega di noi, alquanto di simile a una seconda coscienza — una falda d'acque fredde trasalibili a ogni luce — e a specchiarsi, o a lasciarsene solamente tentare, si prova la medesima attrattiva di vertigine che se uno si vedesse riflesso a capo in giù in fondo a un pozzo.

Ma non fu più di qualche attimo, perché capii d'arrossire. E capii anche che una circostanza così meschina, l'aver arrossito, rischiava d'invilire e corrompere un confronto che, per essere quale il Righi l'aveva sperato e certo voluto, doveva puntellarsi di reciproca dignità. Per questo unicamente mi sottrassi allo sguardo del Righi, e non pel disagio d'esserne stato fissato. Ma fu poi proprio il pensiero d'esser mancato alla sua attesa, consentendogli perfino di sospettarmi capace — umiltà o umiliazione o semplicemente pudore — della banale e posticcia ipocrisia del rimorso, ad armarmi di nuovo orgoglio, l'altro orgoglio che ci compete a difesa della sorniona invadenza della compassione. Rialzai dunque gli occhi, e ormai quasi a sfida. Ma pro-

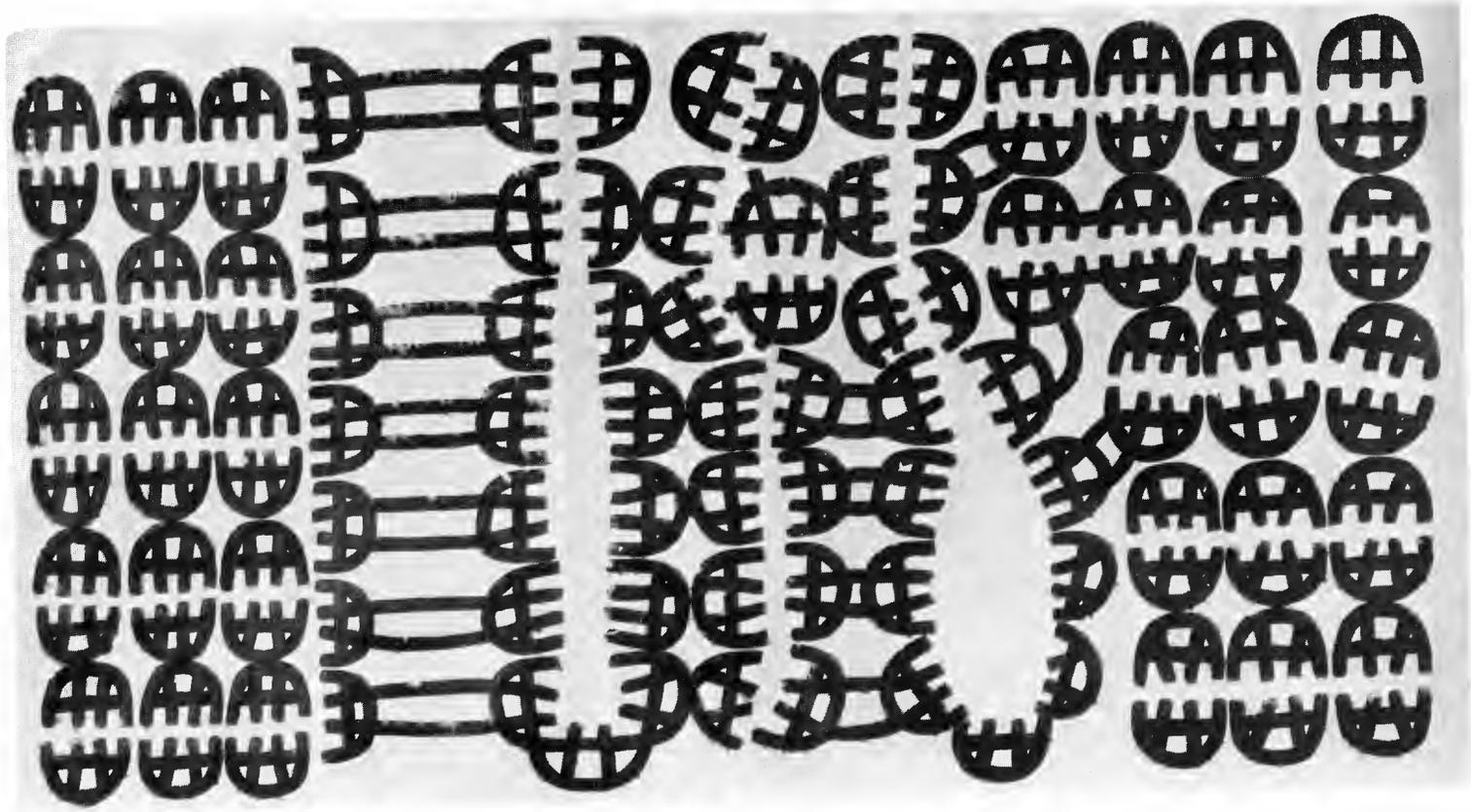
babilmente speravo anche — se debbo proprio confessarlo — d'avviare di nuovo il nostro colloquio, o almeno di scoprire in fondo ai suoi qualcosa che m'aiutasse a non sentirmi commiserato. Il Righi però aveva smesso di guardarmi, stava rispondendo a un'altra domanda, non udii nemmeno quale, ed io rimasi sottocchi a spiarlo, l'estraneo che m'aveva snidato dalla tana dove stavo e forzato a riconoscermi perdonato sì, ma non innocente.

Ho sempre pensato che i buoni dovrebbero avere mani di latte: mani soffici e implumi, mani ancora caste e indenni dalla spietata tirannia del dolore. Soltanto così s'arriva a guardarle con tenerezza, e finanche si desidera di lasciarsene sfiorare. Ne ho viste appoggiate come fiori ai davanzali, tremando al desiderio d'arrivare a strapparle. Su di esse ho riversato la mia passione dell'innocenza: ma forse è vero che non vi sono passioni innocenti. Le sue erano mani povere, mani anonime e ossute, profuse già, si sarebbe detto, dell'inerte pallore di quelle che i malati fanno fatica a riconoscere allorché le vedono giacere accanto a sé, sui loro letti. Le teneva, mentre parlava, abbandonate sulle ginocchia, concentrandosi a osservarle quasi ne stesse provando pena e stupisse di scoprirvi alcunché di logoro e mortale. Credetti allora anche di comprendere da che cosa provenissero, da quali trepide scaturigini, le inflessioni della sua voce, e come forse la sua stessa attitudine a indulgere ed amare nascesse in realtà da una sorta di relazione anticipata con la morte. Fu perciò che mi domandai, allora, penso, per la prima volta, quale effetto m'avrebbe fatto veder morire un giusto.

Lei sa come sono fatti i nostri cortili: non hanno cielo. Hanno antenne simili a griglie e brevi gronde su cui sporgono luridi fumi e nuvolaglie di passaggio. Ci sono però le finestre, e sono i nostri piccoli cieli, i caldi spazi sui quali ci si affaccia a saziarsi di vita altrui. A me, fino a prima del processo, parevano questo appunto: di notte perfino, quando più carica sentivo d'esilio la mia solitudine. Eppure mi bastava spiare da dietro i vetri i minuscoli grani di luce insinuanti tra le imposte per ritrarne il medesimo sollievo di tenerezza che si prova al pensiero che la luce delle stelle, pur muovendo da così lontano, ci abbia raggiunti senza smarrirsi. Di giorno poi era l'altra gioia di sgusciar fuori dalla mia solitudine senza sentirmi più clandestino. In apparenza tranquillo — appoggiavo i gomiti al davanzale oppure la fronte contro



1 - Alberto Burri: *Bianco plastica* (1968)



i vetri, ma con dignità, nell'atteggiamento di chi si distrae o si riposa —, in realtà trepidando in preda a una sorta di vertigine del possesso — perché anche l'occhio ha i suoi tentacoli ed è capace di lunghi amplessi.

Non sorrida, la prego, e non s'affretti a giudicarmi. Ha mai considerato che curiosa espressione possa suonare, a ben riflettervi, vivere sotto lo stesso tetto? Trasalire a un grido che trapela deformato dalle pareti senza conoscere, del tuo vicino, sia pure il volto, sia pure il nome? E che cosa al contrario possa veramente significare, dopo il prolisso strazio d'un'attesa, riuscire a penetrare nell'intimità d'una stanza, decifrare abitudini, segreti, destini, soffermarsi a osservare, per pura fame d'anime, l'innocenza dei volti che non sanno d'essere osservati, sorprendere se appena un sorriso si smaglia dalla lunga pazienza d'essere vivi? Per me, si capisce, oltre tutto era un modo di sentirmi meno accerchiato, o meno solo; ma era, più ancora, un modo di salvarmi da questo tenace mio bisogno di latitanza, questo tremore che ho sempre provato sentendomi addosso lo sguardo altrui o i corpi altrui troppo caldi e vicini. E poi, c'erano i vecchi oziosi di là dai vetri, raccolti sulle loro poltrone nella stessa inerme pace degli oggetti divenuti inutili o delle cose abbandonate; e c'erano i bambini intenti ai loro giuochi. Ed io mi perdevo alle volte a confrontare la curiosa facoltà d'apparire fragili e indifesi che hanno in comune i bimbi e i vecchi. Li avevo gli uni e gli altri: il vecchio, ad esempio, che restava per ore immobile alla finestra del terzo piano ad esporre alla luce l'ossuta ragna del suo viso, e il ragazzo del primo, il ragazzo il quale — dicono — mi seguì (lo dissero anche al mio processo, dissero proprio così) e che fu poi trovato morto, il bianco ragazzo dagli occhi riversi in una glauca disperazione.

Tutto ciò, tuttavia, finché non ci fu il Righi: finché, intendo, non fui costretto a tener conto della sua esistenza. Prima del processo, a quel che ricordo, era appena uno tra gli altri: la sua discrezione, la sua ritrosia, l'anonimato stesso del suo volto, l'insignificanza delle sue abitudini ne facevano tutt'al più il generico vicino della cui presenza ci si limita a prender nota soltanto perché il caso l'ha incluso nel nostro orizzonte. E benché il suo appartamento fosse proprio in faccia al mio, mai che io avessi sospettato in lui un testimone, mai che ne avvertissi un limite alla mia libertà. Ma adesso?

Ci pensi, la prego: avere accanto uno che sa; avere, peggio, faccia a faccia, chi t'ha visto arrossire. Me ne veniva una specie di spossatezza e quasi d'inetitudine; e la certezza di non potere più misurarmi alla pari con lui mi faceva sentire pavido, soverchiato, soggetto. Soprattutto m'ingombrova, la sua presenza, il mio cielo: e si sa che un cielo è fatto di sole trasparenze. Se m'ero illuso di tornare assolto e libero alla mia specola a nutrirmi come prima di taciturne risposdenze e scavarmi nell'altrui vita uno spiraglio — o un orizzonte — di cui distrarre le mie tristezze di clandestino dell'esistenza, saperlo ora lì, e se non vigile, pensante, mi precludeva ogni espansione al di fuori di me stesso, esponendomi ormai senza più alcun riparo alle luride recidive della mia solitudine.

Eppure, non è che il Righi avesse l'aria di sorvegliarmi. L'avesse fatto, potevo almeno odiarlo: ridurmi subito, dico, potevo a una di quelle vocazioni estreme che non suscitano alternative o disordine nei sentimenti. Invece fin dal principio il Righi m'ignorò, rimase — come dire? — d'un riserbo ineccepibile. Le stesse rare volte che appariva alla sua finestra (io ero lì, a mezzo metro dal mio vetro, percettibile ombra già pronta a trasalire), il suo volto restava assente, il chiuso volto della discrezione, tutt'al più si contraeva in una specie di sorriso, quasi indugiasse su una sua gioia interna o fosse sorpreso di troppa luce. Dopo un po' era di nuovo scomparso. Ed io che m'ero teso a percepirne un indizio, il menomo segno sul quale innescare l'ansietà della mia attesa, ricascavo su me stesso umiliato e reietto. Peggio fu, se possibile, la prima volta che c'incontrammo. M'ero ritratto, vedendolo arrivare, sotto l'arco del nostro portone, e non certo, si capisce, a precludergli il passaggio, quanto a spingerlo a ravvisarmi: diviso frattanto tra una ruvida riluttanza — il mio solito bisogno d'arroccarmi in me e farmi barriera del mio disamore — e la certezza che, se appena avesse levati gli occhi su di me, me ne sarei rimasto di nuovo a trepidare sotto il suo sguardo come erba sotto il vento.

Bene, mi dica ora: non è convinto in qualche modo anche lei che ogni esistenza includa in fondo più destini? E che alle irresolute radici del nostro animo ogni opzione sia possibile, e perfino ogni rigoglio, purché un diniego non lo mortifichi o uno scacco non lo deluda? Il Righi invece non mi guardò.

A malapena sorrise astratto, del fuggevole sorriso di chi accenna a chiedere scusa, mentre sgusciava rapido tra me e lo stipite: e non vigile o pavido o retrattile, ma semplicemente mite e assente.

Vale la pena, a questo punto, di stare a descriverle che cosa provai? Essermi atteso che pretendesse qualcosa da me e scoprire che non voleva, propriamente, niente. Avere intravisto qualcuno a fissarmi da una sorta di lustra lontananza stellare, aver pensato che mi volesse, se non amico, compagno, e ritrovarmi di nuovo solo, ma pavido, ma derelitto, ma, peggio, in preda a un esoso sentimento d'insolvenza. Fatto sta che da quel giorno incominciai veramente a spiarlo: recalcitrando, naturalmente; e beffandomi di me stesso; e irritandomi per quella specie di diritto di prelazione che gli lasciavo esercitare sulla mia vita mentale. Ma intanto lo studiavo: le sue spalle dimesse, un minuscolo fagotto d'uomo, le sue mani povere, maldestre al gesto: le rannicchiava l'una contro l'altra, quasi dovesse vergognarsene o temesse del risalto che acquistavano a mostrarle. E il suo volto, per quanto lo scrutassi, restava greve e non penetrabile, simile in ciò a certi oggetti che sembrano sterili alla luce, se qualcosa da dentro non li illumina. O ai volti da cui incomincia a ritrarsi la vita. M'applicavo a fissarlo, oscuramente esultando: come gioissi al riscoprire in lui qualcosa di mortale. E tuttavia mi pareva alle volte di riconoscerlo; di rintracciarvi anzi perfino alcunché d'amato e familiare: come accade per certi volti che si sono conosciuti bambini, se appena si riesce per un istante a cancellarne i segni impressivi dagli anni. Mi capitava soprattutto di sera, allorché la luce, diffusa dall'interno, dilatava le sue stanze e le scaldava d'intimità. Il Righi era rientrato da poco, e adesso andava e veniva, indossava la sua vestaglia, accendeva la radio, chiacchierava con la moglie. A tratti sorrideva a se stesso, d'un suo riso felice. Dal mio buio, nel frattempo, io tacevo e osservavo: colpito di come un gesto si carichi di significato non appena ne traspare l'indizio d'un'abitudine, e di quel singolare modo di farsi espressive che hanno, a chi guarda, le parole non udite. Ma era poi proprio il sorgere inatteso di quel riso, con gl'intatti fondali di gioia che mi rivelava, e quel tanto di nativo che sembra esserci nella gioia e quasi ne fa la dimora della perpetua nostra infanzia, a suscitarmi, sotto lo stampo consueto del suo viso, l'altro viso del quale andavo cercando

una traccia. Ma erano solo brevi istanti, presto l'avevo di nuovo perduto: al modo stesso d'un messaggio percepito nel buio, e che subito dopo non si sa più da dove provenga.

Imparai anche a seguirlo. Avevo notato che al pomeriggio tardava a rientrare e presi l'abitudine d'andare ad appostarmi nei pressi del suo ufficio. Nemmeno so per quale ragione incominciassi veramente a farlo: senza di lui, in realtà, avrei dovuto sentirmi più libero, finalmente affrancato, padrone di me stesso. Tornare, avrei potuto, alle passioni mie d'un tempo: tranquillo, senza più inceppi, senza sospetto di testimoni. Eppure difficilmente resistevo all'impazienza — quasi una smania di privazione — di quando il Righi era lontano. Assurdo, le pare?, questo sentirmi derelitto — un cuore, ecco, di sabbia — all'idea che fosse assente; ma più assurda la mia paura che potesse non pensarmi, il geloso mio bisogno di restare incluso nella sua esistenza.

Mi muovevo sempre in anticipo, perché alle attese non resisto e sempre ho l'assillo che lì, dove debbo recarmi, qualcosa mi venga sottratto, il tempo, il senso degli altri, ch'io non posso penetrare perché intanto sono qui io, sigillato entro il mio. O forse è proprio vero che si vive sempre altrove. E spesso mi sono disperato a pensare a quanti segni, in questo immenso coesistere nostro d'anime, vanno muti o dispersi perché non percepiti. Forse perciò le strade delle città mi sono sempre parse piene di mostri: esseri immani e distanti, preclusi a ogni espansione, esseri immemori che da ogni incontro può nascere un'offerta e ogni appello cui ci si nega è qualcosa che va perduto. Per me camminarvi accanto è come passare tra mille rifiuti. Ed è per questo che, quanto posso con l'animo, li detesto; è per questo che preferisco procedere lungo i muri in fretta, a viso basso, precluso e perverso, ma sognando tuttavia una mano da serrare.

Bene: infine ero arrivato e potevo respirare. Mi cercavo il mio andito e cominciai ad aspettare; così anche ho aspettato, dal buio e furtivo, coloro (non rida, la prego) che ho amato. Inquadravo con l'occhio il grande arco del portone sotto il quale tra breve il Righi sarebbe passato, ed ero tranquillo. Tranquillo e — debbo dirlo — curiosamente rassicurato all'idea che al ritorno saremmo stati in due. Il ritorno. Sapesse... Lo chiamo così il vagabondaggio che ci riportava passo a passo verso casa, lui che non mostrava d'ac-

corgersi di me, eppure dava l'impressione a ogni tratto di rallentare, quasi avesse paura di farmi perdere le sue tracce, io coinvolto e come arreso a quella strana complicità. Alla fine rientravo smemorato, ma pure deluso: anche perché si vorrebbe, in fin dei conti, non crede?, arrivare a scoprire un'infedeltà, un vizio segreto, o, se non questo, una tara almeno che ce l'assomigli, in chi sembra avere avuto, a differenza di noi, ogni cosa in appannaggio, perfino, forse, la gioia.

Tra l'altro mi sono convinto che per intuire qualcosa d'un uomo bisogna aver conosciuto le strade che frequenta. Il Righi amava i quartieri poveri, quelle magre periferie dove il vento solleva sibili simili a prolissi gridi d'uccelli e i tram fanno lunghe soste e ripartono vuoti, quasi fossero arrivati lì soltanto a riposare; dove i vecchi siedono sugli usci con le braccia abbandonate e il sole ozioso, incerto, perplessso lungo i muri pare sempre alla ricerca di mani da scaldare. Lì attraversava lentamente, dimentico, si sarebbe detto, perduto in lunghi indugi e curiose diversioni; sostando a contemplare certe vetrine polverose dov'era esposta in vendita strana merce disusata, o lasciandosi attirare da una facciata, da un manifesto, da un suono di radio che veniva da un balcone, dai ragazzi raccolti insieme per quei giuochi fatti di niente con cui i ragazzi poveri esplorano la gioia. Lo seguivo a distanza, stordito dal sole; e stornando, sì, d'istinto lo sguardo dalle persone, ma arrestandomi anch'io di fronte alla vetrina e al piccolo bar dove il Righi aveva sostato, scrutando il balcone, la facciata, la scritta, il breve orto tra due muri che anche lui aveva osservato: con smania, con una sorta di bramosia di farmi partecipe, come se pel solo fatto che lui vi aveva posato gli occhi dovessero essere rimasti costellati di segni. Credevo a tratti anche di capirlo: doveva appartenere, a conti fatti, alla bizzarra razza di coloro che s'ostinano a smuovere la terra con la speranza, non si sa in che modo, di vedervi seminato il cielo. Involontariamente ne sorridevo, io straniero all'uno e all'altra, ma come un profugo che s'assilla di riottose nostalgie.

Scopersi anche che lo riconoscevano: i vecchi avvivandosi al vederlo passare, quasi bastasse la sua presenza a renderli espansivi, e i ragazzi continuando a giocare senza intimidirsene, anzi esplodendo in un più d'eccitazione, come fanno i ragazzi, che diventano più estrosi appena si sentono osservati

con amore. Lo invidiavo, confrontandolo a me e al mio bisogno di farmi comunque clandestino; a me, che non potevo sogguardare qualcuno senza suscitare, così mi pareva, o sospetto o tremore. Lo invidiavo: ma con un sovraccarico di coscienza infelice e l'impressione di passare, senza riuscire a identificarle, frammezzo a perdute occasioni di gioia.

Amava anche certe chiese dimesse, di luce svelta, quelle chiese di quartiere che non hanno complicità di penombre e dove sembrano a loro agio soltanto le verità povere. Vi penetravo, sulle sue tracce, senza sospetti, docilmente: senza sentirmi, voglio dire, né violato, né sedotto da quei morbidi inviti a scrutare tra i cupi — è così che si dice? — fondali del mio animo, che in me suscitano sempre paura o diniego, solo voglia e vertigine di supreme effrazioni. E mentre lui se ne stava seduto sereno su una panca — a riposare, si sarebbe detto —, io, serrato nel mio angolo, a un passo dalla porta, furtivo sperimentavo, senza opporvi resistenze, la strana felicità di scoprimi disarmato. Curioso nel frattempo di quell'uomo insignificante che pure pareva avere tutto dalla sua, compresa la speranza; curioso anche di me e del mio sentirmi docile, e disposto a confrontarmi, e voglioso d'assomigliargli. E poi, c'è sempre un momento in cui si vorrebbe che ci fosse veramente un Dio da smentire: un momento, questo intendo, in cui ci si stanca, o ci si dispera, di pronunziarne solo l'assenza. A poco a poco arrivai perfino a sfiorare il bisogno d'intenerirmi di me stesso: dolciastro anche, non lo nego, di quel gusto un po' sfatto che hanno le false — o rintuzzate — velleità d'innocenza. O forse in me ogni innocenza nasce già contaminata. Come vede, imparavo finanche a esaminarmi. Ma appunto: a conti fatti eravamo di nuovo lì, alle sornione connivenze che ogni volta ho avvertito tra i recessi d'una chiesa. E poi, in fondo, perché credere? In effetti, perché? O anche lei è per caso di coloro che ritengono che a fissare di continuo il cielo ci spuntino le ali? Bene: infine ero di nuovo impavido al rifiuto e beffardo a pensare a me stesso come a una perduta occasione di grazia. Ecco tutto.

Ecco tutto. In realtà cominciai di lì la mia ripulsa. Chi era in fin dei conti costui che s'ostinava a ignorarmi, eppure m'assillava con la sua bruciante discrezione? Costui che, volente o no, m'attirava silenziosamente a seguirlo, quando è così bello cercarsi il cammino da soli, soprattutto allorché non si

sa dove andare? Oltre tutto — non le pare? — da ogni cosa ci si difende, ma non da questi miti procaccianti di virtù che portano in giro per le strade il loro sorriso come una favola e danno l'impressione, nella loro umiltà, di sentirsi indispensabili alla tenuta del mondo. E poi, io avevo fino allora pensato che noi siamo sempre tutto ciò che potemmo essere, ivi conclusi i nostri vizi, le nostre tare, le nostre colpe. Avevo anche pensato che, ammesso che di colpe, un passato è appena uno stagno di colpe divenute in cui ci si può specchiare tranquilli e irredimibili. Costui mi faceva scoprire che si può farsi diversi: e la nostalgia, e la gelosia, di non riuscirvi. E di nuovo era il mio brusco sentimento d'insolvenza, e quasi l'impressione d'esser chiamato a una verifica. Ma il rischio, la forza, la voluttà stessa della colpa è d'avere la propria dimora là dove manchi l'occhio altrui, dove non entri, dico, alla verifica altra coscienza se non la nostra. È il tempo geloso del confronto con noi stessi, la vera rivalsa della nostra libertà. Ma lui presente, lui lì, lui vivo e consapevole, lui vegliante in qualche parte a covare entro di sé, tra le pieghe dei suoi pensieri, il pensiero anche di me? Mi dica: potevo io continuare a sentirmi libero? Lo ero: ma come chi, attirato fuori dal suo riparo, si scopre pavido e smarrito sotto il ripido occhio del cielo.

Non so se lei è mai arrivato a desiderare la facoltà di far sì che qualcosa non sia: di poterla, intendo, abolire con un atto del pensiero, per pura volontà o virtù di diniego. Allo stesso modo da ragazzo, forsennato d'insonnia al trasudare d'una luce nella grande baia delle mie notti, sognavo di potere che luce non fosse: straziandomi come per una derisoria impotenza, o uno scacco finale inflitto alla nostra natura, all'idea che il nostro pensiero sia, senza alcun rimedio, tutto spostato, per dir così, al positivo, e dei milioni di cose che riesce a includere e concepire non riesca a fare in modo che una sola non sia. E alle volte, rammento anche, le rare torbide volte che mi sono sforzato di credere in un Dio, è stato considerando che dev'esserci pur qualcuno in grado di decidere che cosa non dev'essere.

È stato ciò appunto a mancarmi, col Righi. Avessi potuto, di sicuro avrei soppresso non lui, bensì unicamente la nozione di me in lui: come, giusto, se per lui io non fossi mai stato o, più semplicemente, mai l'avessi incontrato. Sarebbe stato salvo, tale almeno l'avrei voluto. E non so dirle

quante notti, sprofondato nel buio — il buio che ci disalvea e attira alle idee folli — ho trascorso a bramare un potere, o un esorcismo, che mi consentisse d'estirpare dal suo il pensiero, che vi portava incluso dentro, di me. Questo appena! Mi sarebbe bastato. Io di qua, lui di là, io l'ingiusto, lui il giusto, io felice, io affrancato, io un niente per lui, e lui vivo, vivo e intatto con la sua bontà disarmata e il restante universo dei suoi affetti e dei suoi pensieri, se solo mi fosse stato consentito di spiacciare, ecco, così, leggermente, tra due dita, quel misero grappolo appena di cellule nel quale ero io coinvolto e custodito. Mi riscuotevo al raccapriccio — non ho mai amato il sangue —, disperato a considerare la mia funesta impossibilità. Spesso allora mi levavo, m'accostavo alla finestra, perfino la spalancavo, appoggiandomi al davanzale. La sua a quell'ora era ormai affatto buia, il cortile era silenzioso, non un respiro ne trapelava. E su tutto gravava villosa la grande notte delle città, col sentore che danno di ristagno e di morte quando s'abbattono su se stesse sfiancate dalla stanchezza. Riderà se le dico che sognavo l'apocalisse? Che per mettere a tacere un solo testimone avrei voluto fare il silenzio sul mondo?

A tal punto, l'avrà compreso, non avevo alternative se non di rassegnarmi al fattibile e possibile; nessun'altra risorsa o diversione dalla follia (perché l'ho temuta e sfiorata, non creda) se non quella di costringere il Righi a non pensare. E lei sa che non c'è modo d'annientare una coscienza senza dover sopprimere in pari tempo tutto un uomo. Da quel momento in poi l'idea di veder morire il Righi mi divenne una scommessa fatale e cattivante. Mai per odio, badi bene, mai per odio o per rancore: e l'odio del resto ha l'onda lunga e corre intrepido alle sue risacche. Per me al contrario era tutto un seguito di soprassalti e di ristorni, di velleità bruciate sul nascere, di furori rientrati; e a ogni tratto, di volta in volta, la brusca stretta della compassione o l'orrore dell'evento, l'irreversibile evento che dopo — ne ero sicuro — avrei voluto che non fosse. E di riscontro il miraggio che dopo, soltanto dopo, mi sarei recuperato alla mia libertà.

Più calmo ero invece nei momenti nei quali m'applicavo a ideare e definire il mio piano: stupito, via via che ne mettevo a punto i particolari, di quanto poco ci vuole a sopprimere un uomo, oscuramente provocato e in astratto tentato dalla stessa attrattiva della sua facilità, quell'impazienza, quella

febbre di metterci alla prova cui pare già istigarci l'agevolezza d'un progetto; e la sua perfezione. Perché era perfetto: come fosse intessuto soltanto di perentorie convergenze e di necessità allettanti e fatali. In breve, sperimentavo l'esultanza che si prova, quanto più immotivata, nella messa a punto del possibile. E non starò a dirle quante volte ho rifatto i miei calcoli, salito e sceso quelle scale alla verifica del tempo, ripetuto a me stesso il giuoco delle previsioni. Nemmeno starò a dirle della tenacia appassionata con la quale mi sono addestrato a ogni menomo mio atto. Si vorrebbe, alle volte, poter compiere un delitto in pura gratuità di gesti, e contro nessuno, e contro nulla. Fosse stato così, venti volte l'avrei compiuto. Venti volte, del resto, me ne sono straziato oppure, al contrario, ne ho tripudiato. E ciascuna transigevo con me stesso: a domani... Ed erano questi, nel sollievo, gli istanti migliori. Ma viene poi sempre il momento in cui alla gioia di veder attuabile e pronto un evento subentra il bisogno di vederlo compiuto. Viene anche il momento in cui ci si stanca di giocar di malafede con se stessi e ci si scopre, senza più timori, decisi e irremissibili. Più in breve, mi resi conto che solo portandolo a compimento avrei infine potuto avere la coscienza tranquilla. E si sa che cos'è una coscienza tranquilla: se non un paradiso, un inferno ordinato.

Come vede, il mio delitto era già tutto consumato, circostanze, adempimenti, evenienze e conseguenze, già anteriormente al fatto d'averlo commesso. In preventivo c'era perfino una parcella di pietà. E di rimorso, ovviamente. Il resto, lo indovini. O meglio, come può? I rapporti e i referti, è vero, sono lì, abbastanza circostanziati e in complesso fedeli. Banalucci, purtroppo: si doveva far meglio. Comunque, sulla loro scorta si può anche arrivare a comprendere in che modo afferrai il Righi di spalle, sul pianerottolo, in che modo lo soffocai. Quasi al buio, naturalmente. Ma il tono del suo rantolo? E l'annaspire delle sue braccia? E le sue mani enormi, di feticcio? E poi, nessuno ha detto della pesantezza del suo corpo, allorché cessò di vivere, ricascante contro il mio. E neppure della incredibile levità del tonfo che diede invece cadendo: un mucchietto d'ossa. Il punto però non è questo: anche l'orrore, anche il panico, in un delitto, non fanno storia, rientrano senza troppi scarti nella meccanica del prevedibile. Quel che invece a nessun prezzo riuscirebbe a indovinare è ciò che provai un minuto prima, nell'atrio. Si può, in un progetto,

avere ipotizzato tutto, e tutto già vissuto, o almeno presagito, ma non l'irriducibile eccedenza dell'evento e il disordine, la dismisura che introduce nei sentimenti. M'ero appostato, come già una volta, proprio dietro il portone, e aspettavo; ed ero calmo, calmo e freddo così, da non pensare o da riuscire a pensare a tutt'altro. E appunto, via via che l'attesa si prolungava ed io sorvegliavo di scorcio il breve tratto di strada e il lampione sotto il quale tra poco il Righi sarebbe passato, cedevo al risucchio d'un mio ricordo di ragazzo, quello del viale che percorrevo da solo certe sere, tutto buio se non fosse stato per la presenza d'un fanale. E tuttavia, man mano che procedevo notturno nell'ombra e vedevo avanzare verso di me il cono di luce che se ne spandeva, sentivo crescere una specie di tensione immotivata: qualcosa di simile alla paura di restarvi ingabbiato, l'assurda impressione che, appena l'avessi raggiunto, mi ci sarei avidamente rannicchiato senza più trovare la forza d'affrontare di nuovo il buio. E non so quante volte ho desiderato d'avere un sasso da scagliargli contro, quante altre l'aggiravo muovendo rasente ai muri, in fretta, a occhi bassi, ravvolto e precluso.

Di tutto ciò mi rammentai, nuovamente trepidandone; e intuendo per la prima volta, in confusa vertigine, perché mai, per quale tristezza, di tutto quel che mi provo ad amare coltivo solo l'ombra e l'assenza. Fu senza dubbio per tale ragione che il veder penetrare il Righi nella nicchia di luce formata dal lampione ebbe a un tratto il sapore d'un ricordo ribaltato; ma di pena, soprattutto, quasi riversassi su di lui, da chi sa quali distorte mie radici d'amore, la lunga pietà di me stesso ragazzo, l'antica pietà di sentirmi solo e perverso. Mentalmente supplicai che potesse arrestarsi; che restasse rannicchiato nell'involucro di quella luce. Avvertendo disperatamente che, qualora non l'avesse fatto, sarei tornato per sempre a procedere lungo i muri, ma più solo, ma più perverso, ma covando ormai invano l'attesa d'un compagno almeno di strada sul quale riversare il mio amore frustrato. Mi spostai anche dal mio buio, nella speranza che mi notasse. Lui però nemmeno mi scorse e continuò ad avanzare sorridendo insopportabilmente, ma assorto in sé, ma assente, ma simile già, in controluce, a un'ombra.

RONSARD O IL VISIBILE ATTRAVERSO LA PAROLA

di

Piero Bigongiari

I.

È uscito verso la fine dell'anno appena trascorso un prezioso libro, nelle Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, cioè il *Ronsard fra gli astri della Pléiade*, con prefazione, traduzione, note e bibliografia a cura di Maria Luisa Spaziani, cioè, senza mezzi termini, della attuale nostra maggiore poetessa. Un libro prezioso per le traduzioni memorabili, per la precisione inventiva con cui esse non solo stanno a fronte del testo originale riportato ma intimamente lo affrontano. E nell'introduzione, con quel suo gemmeo stile stringato, la Spaziani ci racconta la storia della Pléiade, cioè di quel movimento poetico che dal 1544 prese tumultuosamente la testa dell'avventura poetica in Francia e che doveva lasciare così larga impronta nella storia della poesia rinascimentale dell'Occidente. È Pierre de Ronsard che assume la guida del movimento rinnovatore dopo che « i Grands Rhétoriqueurs nella primavera intellettuale della corte di Malines, scaldati dall'intelligente sorriso di Margherita d'Austria », come dice la Spaziani, avevano esaurito la loro lezione, ed era succeduta la cosiddetta scuola di Lione la cui importanza proprio nel nostro secolo ha suscitato studi fervidissimi e di punta. Maurice Scève e Louise Labé sono poeti che hanno avuto anche in Italia l'attenzione che meritano: è del '71 per esempio il saggio sulla *Délie* di Scève, intitolato *L'anagramme du désir*, di Jacqueline Risset, edito da Mario Bulzoni, buon ultimo di una serie di studi e di traduzioni, ad opera di poeti e studiosi, vertenti intorno al-

l'École lyonnaise. Margherita di Navarra, la sorella di Francesco I, la principessa ammirata da Clément Marot che ne esaltò « il corpo femminile, il cuore virile e la testa d'angelo », fu colei che nel fervore manieristico dell'École de Fontainebleau protesse intrepida quel filone platonico a cui la Scuola di Lione s'abbeverava in pieno Cinquecento: fu colei che da una parte apprezzava un poeta come Scève, dall'altra si dimostrava la sorella fedelissima di un sovrano come Francesco I che andava alternando alle sue sfortune storiche, culminate nella battaglia perduta di Pavia nel 1525 e nella successiva prigionia a Madrid, le sue fortune di suscitatore di entusiasmi artistici, i suoi sforzi sublimi, e riusciti, di fare della Francia un'« Italia francese », il Parnaso d'Europa, innestandovi quei rigogli artistici fiorenti nella penisola. La Scuola di Fontainebleau è merito di questo grande e sfortunato sovrano, che importò dall'Italia i migliori ingegni artistici, da Leonardo e Andrea del Sarto al Rosso e al Primaticcio. Ed è inutile ricordare a chi ci legge la recentissima grande mostra al Grand Palais di Parigi, dove la Scuola di Fontainebleau trionfa come la vittoria dello spirito creatore italiano che introdusse in Francia le sottigliezze del manierismo, dando il via a una produzione che nei suoi seguaci mai più raggiunse l'altezza ideale, il fervore sottile di cui i promotori italiani si erano fatti tramite, ma che lasciò nell'animo francese impresso, come su una cera calda, il sigillo dell'eleganza razionale del protoclassicismo, di quel secolo, il Cinquecento, che secondo la formula di Michelet ripresa da Lucien Febvre va « da Colombo a Galileo ». Noi qui parliamo del protoclassicismo vicino a Colombo, di un classicismo ancora odisseico, d'una sensitività platonica che adegua la linea allo pneuma vitale, non del classicismo vicino a Galileo, dove la ragione diveniva tanto più nostalgica quanto più si affilava avvicinandosi ai saggi di naturali esperienze della nuova scienza in formazione e proprio alla crisi del manierismo, laddove esso sfocia nel barocco come nella propria contraddizione a lungo covata nel proprio stesso seno.

Ebbene la Pléiade, e Ronsard il suo capo riconosciuto, riconobbero che solo attraverso una trasfusione dello spirito virgiliano e oraziano, e solo attraverso la lezione del Petrarca, cioè della più altamente platonica poesia lirica in lingua italiana, « la terza grande lingua classica dopo la greca e la

latina», poteva essere raggiunto quel pensiero degli antichi che ossessionava come l'ideale stesso da affermare in pieno clima rinascimentale, opponendolo alle crudezze materiche, e dunque anche linguistiche, medievali. Il grecista e latinista Jean Dorat fu colui che iniziò tutta una generazione a questo culto antico della pura bellezza formale come, appunto, aderente allo pneuma, come bellezza respirante. Il classicismo francese ben deve a Dorat più che la spinta per il suo grande cammino successivo, piuttosto che i suoi versi che, mentre hanno portato Dorat nel novero dei poeti della Pléiade, dimostrano che i meriti veri di Dorat risiedono altrove che nelle sue qualità poetiche. Furono i giovani discepoli, Pierre de Ronsard e Jean-Antoine de Baïf, quest'ultimo giovanissimo, ad accendersi al fuoco di questa lezione ricavata dai classici. Fu Dorat non altro che la « feconda mammella » che doveva agire, come dice la Spaziani, « sulla sete dei giovani adepti », sulla « cellula primigenia del gruppo, ma fu anche l'elemento catalizzatore di fermenti che trascenderanno e lui e i suoi autori e tutta la sua filologia ».

Il successivo periodo prende nome dagli anni ferventi del Collège de Coqueret, dove Ronsard si rinchiude dal novembre 1547, nel Quartiere Latino: « sulla “ sacra montagna ” di Sainte-Geneviève che tutta risplenderà per almeno un decennio della luce del maestro », sono ancora parole della Spaziani, e il maestro è tuttora Dorat, mentre appaiono intorno a lui alcuni degli « astri » che costituiranno appunto la costellazione della Pléiade, quali Joachim du Bellay, non per nulla definito il deuteragonista del gran gioco poetico, e Olivier de Magny e altri che non ebbero la ventura di essere iscritti da Ronsard tra « i magnifici sette ». Appariranno difatti successivamente Étienne Jodelle, Remy Belleau, Pontus de Tyard. L'antica « Brigade », la « bande solennelle du Saint-Parnasse », come si chiamava ai tempi di Coqueret, aveva raggiunto il suo fiore: e aveva ormai anche, dal '49, il suo manifesto letterario, redatto appunto da du Bellay, quella *Deffence et illustration de la langue françoise* in cui si affermava, insieme alla dignità del volgare, il valore preminente della poesia e la superiorità dei generi antichi su quelli del Medioevo, un vero e proprio manifesto antiromantico avanti lettera, per mano del più romantico manierista dell'intera Pléiade.

Tutto questo insieme di canoni poetici può far pensare a una fase ancora umanistica del pensiero poetico transalpino incentrato nella Pléiade. La verità è un'altra, e la Spaziani la coglie bene: « Il purgatorio di Ronsard è stato lungo, due secoli di critiche, riserve, invettive, dopo il famoso verdetto di Boileau: *enfin Malherbe vint...* Doveva essere un ventitreenne studente in medicina a trarlo dall'oblio nel 1826, Sainte-Beuve, allettato dalla prospettiva di un premio letterario. Il suo *Tableau de la poésie française au XV^e siècle* non ripara soltanto un torto flagrante ma apre un interesse per gli studi rinascimentali che da allora non è più venuto meno. Complesso è decidere se davvero, o fino a che punto, Ronsard fosse fratello dei Romantici e in certa misura anche nostro. Ad apertura di pagina delle sue raccolte maggiori — non di questo esile libro che sceglie di preferenza i testi più “ puri ”, ossia i sonetti amorosi — veniamo aggrediti dalle maiuscole allegoriche, dai grandi e piccoli nomi dell'antichità (poeti, dèi, re, guerrieri) e da una marea di Naiadi e Ondine, Satiri e Lemuri, Oreadi e Ninfe. Lo sfumato, per non dire l'ineffabile, non è certo il suo forte, e nell'uso dell'immagine o della metafora tutto deve sintatticamente, logicamente e plasticamente quadrare. La favola non vuole essere fine a se stessa ma rivelare i segreti della natura, celebrare la gloria terrena, istruire nella virtù: *Les Muses ne veulent loger en une âme si elle n'est bonne, sainte et vertueuse*, dice ancora nell'*Abbrégé de l'art poétique*. Il suo amore per i greci e i latini è ancora, tutto sommato, quello del tardo Medioevo e del primo Umanesimo. Il suo umile omaggio verso i potenti lo ricaccia nell'aria gotica, ne fa il discendente di quei *sergents fieffés* dei suoi antenati, guardiacaccia e guardiaforeste di Gastine e vassalli dei conti Vendôme. Ma dove Ronsard non è gotico e può legittimamente rinascere con l'anima moderna è nel suo sentimento della natura che con lui si fa interiore paesaggio spirituale, essenza antropomorfa ben lontana dai fondali dipinti d'alberi e fontane che appaiono nei suoi predecessori e forse soltanto in Charles d'Orléans bucano talvolta la tela con qualche zampillo d'acqua non lustrale. E dicendo natura diciamo, naturalmente, amore. Già il suo petrarcheggiare mostrava tutti i segni dell'evoluzione che la Donna o Domina o Madonna era andata subendo nel tempo e in lui. Quando dimentica o smette di petrarcheggiare, ecco che sentiamo finalmente nel verso la nascita di quel

tono spoglio, diretto e vero che è la grande conquista della poesia moderna »⁽¹⁾.

Per quanto riguarda l'Italia, un capitolo è da aggiungere a questa rinnovata attenzione a Ronsard e in genere ai poeti della Pléiade. È stato proprio l'ermetismo, alla fine degli anni Trenta, a rinnovare l'attenzione a Ronsard e a du Bellay, dopo la rivalutazione fattane da Sainte-Beuve: un ermetismo intento a rinnovare in termini di discorso quanto la poesia pura aveva ridotto nei termini della poetica della parola, della seconda (e riduttiva) poetica della parola, quella cioè quasimodiana, rispetto alla prima, originaria (e accrescitiva) poetica della parola, quella ormai antica ungarettiana dell'*Allegria*. Sono stati i poeti fiorentini della terza generazione a tradurre in sonetti italiani alcuni degli stupendi sonetti ronsardiani, quel fraseggiato lungo in cui il poeta pare intrattenersi con la propria anima parlante nel momento stesso che essa si accomiata, ed è come l'ombra stessa che la persona poetica lascia, bruna, sul suo cammino tra le celebri piante dei giardini delle Muse, negli eliotiani « boschi sacri » aggrediti con giovanile baldanza ma dove poi il poeta andando *lento pede* si scopre con malinconia uomo: elemento di quella natura tutta intrisa delle proprie vicende, sottomessa ai propri cicli. E l'idea, più che dileguare, allora vaneggia, presa in questo giro immortale che già s'inventa la nostalgia del proprio umbratile ritorno. È il Ronsard riaccostato a Della Casa e in genere, nel *ralenti* del discorso tutto permeato dei propri meandri, dove si riflette un impeto lirico non amputato del suo irraggiare dal proprio lento, oscuro coagulo discorsivo, ai nostri petrarchisti cinquecenteschi, ma intesi in un nuovo modo di lettura che in quegli anni immediatamente prebellici ebbe la forza di manifestarsi dopo la condanna desanctisiana e crociana. La nuova poesia italiana riscopriva i manieristi attraverso il neoclassicismo foscoliano, cioè proprio passando a una valutazione nuova di quel neoclassicismo rivoluzionario rispetto alla fin allora dominante lezione del neoclassicismo conservatore attestata dalla poesia carducciana, predominante nel gusto accademico italiano. Fu quella ripresa di interesse verso il grande manierismo poetico europeo, se non ci inganniamo, sintomatica in quanto anticipò la nuova valutazione a cui stiamo assistendo, sul piano sto-

⁽¹⁾ MARIA LUISA SPAZIANI, *Ronsard fra gli astri della Pléiade*, cit., pp. XIX - XX.

rico, di tutte le manifestazioni artistiche del manierismo, dalla poesia, per cui si intesero i valori del « romanzo fermo » insito e oscuramente lampeggiante nelle metafore discorsive del grande petrarchismo europeo, alla pittura, di cui la mostra dell'École di Fontainebleau a Parigi è per ora l'ultimo atto.

II.

Il « gong » di Maria Luisa chiama a raccolta la Pléiade con suono nitidissimo. Ma i bronzi si ripercuotono e vibrano a lungo oltre la percossa, empiendo l'aria dell'ascolto d'un ronzio, come ho detto, sì nitido, ma anche preoccupante per una durata sonora che è insieme tersa e cupa. Tersa perché la trasparenza cristallina mostra cupo il fondo per non altro che per la sua stessa profondità. Un giuoco ottico-fonico intrigantissimo: attraverso il dissimulato fonosimbolismo della Pléiade, e dissimulato in un *ralenti* che suggerisce atti di presenza da ogni minimo passo del « vers héroïque », dell'alessandrino, ecco rivelarsi un'azione nascente che, mentre appare ancora un giuoco cortese prolungato, è già la messa in opera, in tutto tondo, come visibile, della rivoluzionaria coscienza ludica di chi ha perso la sicurezza della propria centricità, la coscienza insomma di ciò che è tragico nel lirismo, ossia di ciò che è rappresentabile, scenico, nell'anima moderna che, pur accettata dal Petrarca la circolarità del *Canzoniere*, la rompe, dissigillandone la perfetta figura geometrica, verso una dinamica aperta all'infinito, non più rifluente in se stessa. La recitazione virtuale rompe il soliloquio, di modo che questa poesia sfugge alla propria perfezione, così come all'iniziale *aurea mediocritas* oraziana e alla conclusiva teocritea, proprio per l'apertura infinita della *fabula* su una *skené* che da interiore si fa sulla soglia della propria esteriorità: ed è che il visibile collude con l'atto sociale stesso del sentire umano inteso come atto in comune di contro a un cosmo che si va dilatando e in cui si sente il crac dello stacco del sentire umano come di una noce dal suo mallo. La *societas* viene impegnata primamente proprio come spettacolo: verso il centro deputato dell'azione convergono sia l'attore sia lo spettatore, che si fronteggiano verso questo centro che sostituisce, sempre più, in termini ludici, quell'antropocentrismo dell'universo che il Rinascimento andava rapidamente perdendo ma che tentava di riaffermarsi nell'assolutismo delle Corti. L'uomo ludico si sostituisce

tuisce un po' per volta all'uomo portante ed esemplare, all'uomo leonardiano con le braccia aperte fino ai confini circolari della perfetta figura dell'universo, insomma all'uomo modulare.

Il passaggio dal Microcosmo di Scève al Macrocosmo *in fieri* di Ronsard non potrebbe essere segnato da un più preciso cronista delle avventure del linguaggio poetico francese dalla prima alla seconda metà del secolo XVI. Le perfette riuscite della presente traduzione, come nelle seriazioni fonosimboliche regressive « souspire » « sopire » « tant j'ay grand peur qu'on vueille secourir / le doux tourment pour lequel je souspire » « Temo l'arrivo di un soccorritore / che voglia il dolce male in me sopire », non fanno che segnalare che l'ora platonica della metafora mentale è suonata, perché la metafora diviene spostamento integrale dell'azione nel mezzo stesso, reso visibile e percepibile, del linguaggio, avvicinandosi all'interpretazione lacaniana della metonimia, che sposta per contiguità mettendo in evidenza la funzione essenziale dell'assenza all'interno della catena significante. Il che significa non soltanto la continuità e la consequenzialità, per contiguità, dell'azione come atto linguistico direttamente scoccante dalle sue tese corde referenziali, ma che, lo spostamento avvenendo tutto all'interno della catena significante, la freccia del significante « qui vibre, vole, et qui ne vole pas », vibra, vola, e non vola tutta dentro cotesto spostamento, senz'altra intermittenza che la propria assenza interna, la quale infine altro non è che la condizione del proprio moto verso il significato. Cioè il linguaggio poetico affronta il regno stesso del concreto visibile coi mezzi più affinati e più propri perché è arrivato a prendere coscienza della propria irrompente attualità. Il linguaggio come creatore continuo di atti in luogo di un linguaggio metaforicamente oscuro perché ancora meramente virtuale se, ancora secondo Lacan, la metafora è una condensazione che provoca un effetto dirompente sulla catena significante, e dunque « produce un effetto di absurdità: dimostrando che il senso nasce “prima del soggetto” »⁽²⁾. Ma allora l'atto linguistico, mentre chiarisce l'oscurità del proprio essere metaforico, sviluppa un processo realistico, quello di mettere in scena l'oscuro complesso del sentire umano come appar-

⁽²⁾ FRANÇOIS WAHL, *Segno*, in OSWALD DUCROT e TZVETAN TODOROV, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio* (trad. it.), Milano, ISEDI, 1972, p. 380.

tenente a una continua intermittenza: ne svela le oscure fonti e i più oscuri esiti; chiaro è solo il presentificarsi dell'atto tra i poli invisibili entro cui esso scocca, continuamente discontinuo rispetto a se stesso.

I poeti della Pléiade sono i poeti-personaggi che cantano in atto la loro vita amorosa, il loro amoroso sentire; sfuggono alla riflessione, all'oblio, all'assenza petrarchesca, perché pur del Petrarca allievi primi, in verità essi cantano l'ingresso nel proprio linguaggio di quanto nel linguaggio petrarchesco è già divenuto un « fugato » e si è, lì pertanto, risolto in emblema figurale. Questi poeti cantano l'avvento del sentimento, ne toccano, e perché no?, ne descrivono, il percorso entro quel loro linguaggio ondulato e felino che essi paiono carezzare come si accarezza la groppa del gatto che cammina pigro sulla tavola davanti a noi, con gli occhi semichiusi. Il ron-ron che emana da questa poesia non è certo il famoso ron-ron flaubertiano dello stile superiore all'opera, del godimento « stilistico » dell'autore, è bensì questa sottolineatura felice che la parola fonicamente porge alla durata scenica di questi sentimenti, mentre essi evoluiscono appunto felini davanti a noi, così carezzati, morbidi, pigri, con gli occhi semiaperti. Svegliati da un sonno, svegliati da un sogno, questi sentimenti dichiarati, proprio nel dichiararsi riscoprono e prolungano quel loro stato onirico di sogno: stendono le proprie membra rattappite dall'azione onirica, dall'assenza di ogni atto effettivo, si preparano al balzo. La parola serve ai poeti della Pléiade a prolungare nel dicibile e nell'agibile dell'atto quello stato di diffusa felicità o infelicità, quell'alone insomma che involge un sentimento quando esso diviene sociale, percepibile, vorrei dire, in termini comunitari. È la socializzazione del sentimento amoroso che essi cantano, quel fare esso parte di uno spazio sociale quanto più in verità investe gli spazi impervi e inesplorati e impuri, e tuttora stupefatti, dell'anima. E dunque è proprio questa zona impura e ardente, pigra e scatenata dell'anima che si oggettiva davanti ai nostri occhi mentre sembra che sia impegnata la dolce o amara, la costosa ma ineludibile disputa d'amore. Cioè la socialità di questo Cinquecento è tale, e tanto più visivamente, cioè teatralmente acuita, quanto più la disturna, il colloquio d'amore, il consiglio alla propria anima senziente sembrano avviarsi al gran giuoco interiore, al giuoco dell'equilibrio supremo tra felicità e dolore, e in ultima istanza, sep-

pure in ambito post-cortese, al giuoco dell'equilibrio tra amore e morte: un amore di cui morire lungamente (è la lunga morte d'amore), una morte da vivere in tutta la sua percettività amorosa. Perché proprio lo squilibrio — e lo squilibrio supremo tra amore e morte — è coscienza; mentre nell'equilibrio passa affilato e tagliente l'atto, che è il momento attuale, imprescrittibile della coscienza che uno *non ha*, non può altrimenti avere, di sé e del proprio agire. Laddove nella coscienza dello squilibrio si rimescola e s'intorbida la memoria: e il limo del rimpianto, dell'accaduto o di quello che non è accaduto ma avrebbe potuto accadere, vi rimane in sospensione. La coscienza in questi poeti della Pléiade è sempre torbida, impura, atmosferica, temporale; mentre l'atto — e l'atto ultimo, l'atto-parola, cioè la parola nella sua suprema, tattile attualità — è sempre nitido, trascorrente, magari inspiegabile, davanti all'occhio magato che lo percepisce come se evoluisse ancora nell'aria pulita del sogno. Ed è che l'atto non sa quel che fa; questa sua pragmaticità lo assolve da ogni prima e da ogni dopo: esso è il punto tumultuoso ma evidentissimo nella sua consequenzialità e logicità tra un prima che, in quanto ricordo, è già un mistero e un poi che in quanto mistero già si avvia a divenire memorabile, o almeno già impegna la propria memorabilità. Dunque l'atto gode di questa sua apparenza felice, e mette in rapporto due momenti del mistero umano altrimenti non comunicanti. Costituito della memorabilità verbale del ricordo, pure l'atto seguita come un sogno ad annunciare la verità: dall'atto sgorga quella presenza che impegna tutta la dicibilità, anzi tutta la parlabilità, del poeta che in tal modo avverte il fuoruscire da sé, quasi il generarsi doloroso, del proprio personaggio. Il senso di doglia scenica di questa poesia è evidentissimo, al di là dei suoi pretesti cortesi, che servono al poeta a prendere atto della sua personalità ludica *in fieri*.

Perché, se da un lato questi poeti hanno un grande progenitore: il Petrarca appunto; dall'altro essi preannunciano un grande evento: l'azione elisabettiana, la visibilità onirica dell'uomo in tutti i suoi aspetti, anche i più nascosti e contraddittori, insomma l'avvento del teatro shakespeariano, con quel tanto di analisi proprio favorito dalla scenicità, cioè dal tutto tondo, del sentire umano. L'uomo si rivolta lentamente su se stesso, secondo un perno ideale che i poeti della Pléiade stanno fissando *in interiore homine* grazie alla

loro ancora perfetta centricità rinascimentale. Shakespeare non farà che mostrare in atto l'altra faccia di quella luna che è l'uomo nel suo girare intorno al proprio perno ideale. I poeti della Pléiade già hanno fissato questo perno, già il poeta-personaggio ha acquistato questa mobilità intorno al proprio centro; ma ancora l'altra faccia della luna non è visibile, nel senso che l'evoluzione del poeta-personaggio dinanzi allo spettatore-personaggio mantiene i propri movimenti sincroni rispetto al punto di vista relativo. Il personaggio cioè non s'è ancora staccato dal poeta. In altre parole, il poeta non ha ancora perduto l'idea dell'esemplarità della propria funzione, non s'è ancora mescolato alla platea dinanzi all'ultimo e più grande spettacolo: quello dell'uomo che evoluisce da null'altro condizionato che dalla propria totale visibilità, per trecentosessanta gradi, nello stupore acquisito della totale cosmicità sociale del proprio sentire, cioè del proprio essere se stesso. Il personaggio shakespeariano è il personaggio che non si avverte, che non avverte se stesso; il personaggio poetico cinquecentesco della Pléiade avverte a un certo punto un lato oscuro, una piaga, sia pure rimarginata, quella del proprio fattore: cioè il lato del poeta-personaggio, che non dà la libertà ultima all'atto d'amore di essere totalmente se stesso. Lì l'atto rivela ancora la propria potenzialità, che ne diminuisce l'autonomia. Ma, intendiamoci, anche questa avvertenza è drammatica, positivamente drammatica: avvertire la piaga, toccare la propria piaga, agitarsi nella propria placenta da cui non ci si è totalmente liberati, scatena l'esemplarità del personaggio che avverte la propria prigionia — per un punto — nella gabbia dorata della creazione umana. Per quell'ombelico resecato seguita a passare e forse si versa ancora nel moto il latte divino per questo personaggio che a un tratto percepisce ancora la propria fetale condizione di dipendenza o non ancora tutta resecata o da così poco tempo che latte e sangue tentano ancora di ricongiungersi nel gran luogo deputato dello spettacolo che è la separazione di Dio dall'uomo, come del creatore dalla sua creatura. Dopo di che, l'uomo si è mosso da quest'ultima *couche* fetale, ed è venuto l'uomo shakespeariano, capace di tutto, voglio dire capace di girare su se stesso con moto indolore rispetto ai propri trecentosessanta gradi di orizzonte. Con moto indolore dinanzi alla propria integralità visibile in ogni suo minimo grado. Ogni modo del sentire dell'uomo non consiste in altro

che in questo passaggio relativo di sfere umane l'una gravitante rispetto all'altra, e dunque l'una condizionante l'altra, persino talvolta a sua insaputa. Ed è nella grande coscienza del visibile che si riflette come dolore o felicità, in tutta la gamma, questo che non è che il puro essere oggettivo del creato umano. Si riflette cioè in un luogo, in un mezzo, che è di tutti e di nessuno. Paiono, il dolore o la felicità, nemmeno più appartenere a questo o a quel personaggio, ma solo che a questo o a quel personaggio sia possibile provarli in quello spazio di tutti e di nessuno che è il visibile: di tutti e di nessuno, come lo specchio impassibile di una coscienza al contempo individuale e cosmica; di tutti e di nessuno come il luogo di transito di quello che è più gelosamente proprio, che solo però transitando in questo luogo di tutti e di nessuno si appropria delle qualità che, più segrete, ne costituiscono l'autentico e riconoscibile consistere.

Quanto più è di tutti, tanto più un sentimento può individualizzarsi all'estremo. Shakespeare l'ha capito. Ronsard e i suoi amici del sistema Pléiade l'hanno intuito e non hanno avuto paura di esporre alla vista anche le contrazioni più segrete che lo spettacolo dell'essere provocava sulla pelle tenera ricostituita sulla piaga, fino a romperla e a farla sanguinare ancora poeticamente. Il sorgere del personaggio era ancora costituito dal sangue del poeta, in una mirabile confusione che costituisce insieme il limite e il fascino di queste figure prime del Cinquecento francese. E può sembrare strano a dirsi, ma è necessario concludere che proprio la *fabula* d'amore a cui credevano, non è stata da essi creduta fino in fondo, sicché una goccia di angostura del *petit jeu* si mescola nel *grand jeu* scenico da essi impegnato. Il rifugio dell'io era sempre pronto, come un'uscita di sicurezza, se avesse preso fuoco il teatro dove essi tentavano di mettere in scena il balletto d'amore. Ed è come se avessero lasciato più o meno inconsciamente improntarsi sulla terra molle le tracce del loro passaggio durante il loro inoltrarsi nei boschi sacri, per sfiducia inconfessata di raggiungere i delubri ultimi, i segreti *rendez-vous* dell'essere; al momento opportuno avrebbero anche potuto ricalcare i propri passi in tempo inverso, senza che nessuna Arianna in tal caso li attendesse col gomitolino ridipanato all'uscita del labirinto: essi, i non eroi cortigiani, che divinizzavano per compenso i loro regali protettori.

Ora la traduzione di Maria Luisa, direi per una misteriosa prefigurazione critica nella sua dizione, semplice ma che si svolge strettamente intralciata, dunque con una resistenza assicurata alla tensione, con quella lunga nostalgia fisica che la parola lascia, aurea scia, nella pienezza della norma discorsiva, scia del significante, con tutto il suo fisico fremito, per entro il significato, tiene conto proprio di questa scenicità che dall'interno, da un interno già pienamente inteso nella sua corporeità, sta per uscire all'esteriore, e dunque spinge il testo verso la sua implicita parlabilità, con riuscite bellissime. Il linguaggio di Ronsard è una mandorla sbucciata a mezzo: mentre da una parte, *ab origine*, è ancora liricamente contratto nella sua autunnale selvosità, ecco che dell'altra, *in exitu*, esso è bianchissimo, accecante, abbaglia già implicato in un'azione che esso esplica *motu proprio*, uscendo dal « bosco sacro » del proprio platonismo contemplativo. È la visione, con tutto quel che di psicologicamente inafferrabile e indicibile contiene, che diviene la materia stessa del visibile in atto. Ed è bellissimo come il rivoltarsi di questa materia su se stessa odora ancora di « bosco sacro », di « *ingens sylva* » del sentire umano inteso ancora come orrore del vuoto, mentre appunto aggredisce quell'altro vuoto, quel nuovo spazio, che gli è necessario per evolvere in tutta la sua interezza. Sicché una tal materia, ecco che coinvolge in un ambito cortigiano, e comunque culto e convenzionato, proprio questo suo antichissimo, occulto orrore, questa sua selvatica fragranza, con esiti d'una forte nostalgia già poussiniana che la traduzione mette in luce appunto forzando lo sbucciarsi di questa mandorla linguistica in tutto il suo spettrale biancore. Perché, sì, agiscono gli spettri dell'essere davanti allo spettatore di un segreto e inviolabile e violato. È qui già l'« elisabettismo » *in nuce* della Pléiade: questo dirsi con agio di un disagio occulto, questo *maquis* dell'anima che fa le sue sortite come fosse sorpresa, nel suo supremo culto interiore, in una radura improvvisa, in un luogo deputato dove la sua sorpresa è captata repentinamente, in ogni moto che quanto più tenta di schivarsi tanto più si espone allo spettacolo, prima che l'anima possa di nuovo inselvarsi, ninfa inseguita di corsa da una voglia faunesca. Provate a leggere, nella traduzione di Maria Luisa, un sonetto famosissimo, *Quand vous serez bien vieille, au soir à la*

chandelle, in cui il valore giambico di fondo del doppio settenario risuona con quella ineluttabilità con cui rintoccano i celebri *chocs funèbres* baudelairiani.

L'elegia di Tibullo o l'idillio di Ausonio, mentre sottendono questo famosissimo XLIII dei *Sonnets pour Hélène*, sono sintomi della grande vena occidentale che profuisce attraverso l'idillio nei valori drammatici di fondo. « Situazioni, affezioni, avventure storiche dell'animo » è la definizione leopardiana dell'idillio, del canto cioè che descrive quello che si vede, del visibile, con un'ottica resa efferata da un sentire acuito all'estremo; per cui il visibile diviene il sensibile, quello che l'uomo, il senziente sollecitato drammaticamente a fondo di se stesso, può testimoniare di questo suo impulso reso infinito proprio con quanto lo attornia, se, come io credo, l'infinito si allontana finito dall'uomo. È difatti attraverso l'idillio che Leopardi scopre il senso dell'infinito: è attraverso suoni e silenzi circostanti che la circostanza serve come pedina di lancio per la lontana circostanza celeste e per la cosmicità stessa di quanto è familiare, vicino, sommerso, così misteriosamente tangibile. Ebbene è attraverso questo visibile che attornia l'uomo col calore della propria presenza, e che anche lo provoca con gli stimoli socialmente o più repressi o più scatenati, è attraverso questo idillio tragico che il dramma elisabettiano raggiunge la propria acme. E concludendo: voi sapete che il teatro elisabettiano vive in scene dove l'ambiente e gli oggetti sono puramente immaginari, meramente presupposti fino a poterli dichiarare presenti ed agibili (potenza della parola, della parte visibile della parola) con una scritta o un simbolo qualsiasi, ma questo perché il visibile discende dall'animo e popola di oggetti una scena vuota di tutto fuorché di questa ricchissima vena interiore còlta nel momento che monta, esonda e si esteriorizza e magicamente crea e deposita oggetti. E lo spazio è deputato sì ad accoglierli proprio perché è uno spazio interiore che si fa esteriore e visibile e popolato via via che l'attore lo popola e lo rievoca con gli oggetti della propria anima mentre questi divengono visibili come lo stesso concreto scenico con cui il dramma fa tutt'uno. Ebbene questo « fantôme sans os » che « sous la terre » troverà la sua quiete « par les ombres myrteux » esaspera la stessa scena vuota che additeranno tra poco gli elisabettiani, con quel gesto di suprema familiarità che unirà i vivi e i morti in un'unica contrada, retta da un'unica legge, quella della comunicazione reci-

proca attraverso la parola, che unisce sotto lo stesso segno dell'infinità del sentire umano tutto l'esistente, se dentro vi batte inesemplare il cuore dell'uomo: la morte e la vita, il passato e il futuro fanno atto di presenza attraverso questa parola, perpetuamente attuale in quanto esce perpetuamente dalla propria potenzialità in un atto che ne conserva la propulsione dinamica mentre s'inventa come luogo, come *milieu* e palpito di quel *milieu*, palpito visibile tra poli invisibili perché divaricati all'estremo, all'estremo stesso della polarità che il presente provoca col suo essere così vero, così familiare, così riconoscibile, così totalmente ineliminabile, così totalmente dotato dell'*ethos* della propria presenza. « Les roses de la vie », e anche quel rinascimentale non credere al domani, quasi laurenziano, sono, piuttosto che elementi di un edonismo e di uno scetticismo dichiarati e cortigiani, dichiarazioni di fiducia nella suprema, ed etica, captabilità del visibile mentre esso si accinge, tra poco, a sfuggire al suo ordine costituito, con la fuga delle apparenze, a far più grande l'uomo in via di uscire dal Microcosmo a pianta centrale. Il Macrocosmo di Ronsard, e degli altri della Pléiade, è ancora a pianta centrale, ma già il limite del visibile più non tiene lo stesso visibile, che si accumula e preme ai propri orli, in una specie di potenziamento drammatico della propria linearità formale. Presto esso esploderà del tutto col grande Shakespeare.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

nota introduttiva di
Umberto Albini

Per Kosztolányi, il poeta ungherese nato nel 1885 nell'Ungheria meridionale e morto nel 1936 a Budapest dopo un'intensa attività di critico, di giornalista, di scrittore, l'etichetta è in apparenza facile. Due termini sembrano sufficienti per una scheda di identificazione: impressionista, decadente. Se si tenta però di richiamare dei modelli precisi, di istituire raffronti, di allineare somiglianze sicure, ci si accorge che il cartellino indicatore era improprio, approssimativo, grossolano. Ed è logico, perché catalogare è concesso quando la produzione di un autore è modesta: oltre un certo livello, piantare i paletti di confine è quasi ridicolo.

Certo, la definizione di comodo viene suggerita sia dalle tendenze dell'epoca in cui ha operato Kosztolányi, come stella di prima grandezza nel cerchio degli scrittori occidentalisti, riuniti intorno alla rivista « Nyugat » (occidente) sia dalla sua stessa adesione teorica alla formula dell'arte pura. « L'opera poetica deve avere di mira unicamente di essere bella, la poesia è prima di tutto incantesimo ».

Ma la qualifica di *homo aestheticus*, tanto elogiativa un tempo come incriminatoria oggi, si rivela in tutta la sua inesattezza quando leggiamo i testi di Kosztolányi. Nessuno può negargli estremo gusto, magica grazia, intelligenza di arabeschi: ma nessuno può taciarlo di indifferenza morale, scorgere nei suoi quadri la mera mediocrità del quotidiano, ritratta con malata acutezza di percezione. L'etereo miracoloso, il tenue sfumatissimo, il banale opalescente di lucori sono cornice; è significativo che il poeta prediletto da Kosztolányi fosse Shakespeare, da lui tradotto con piglio agile e robusto. Dietro all'apparente disinteresse ideologico, al gioco di forme delicate, al preziosismo ovattato, c'è ossessione e chiarezza spietata di giudizio; dietro la contemplazione astratta, c'è la precisa, angosciata rappresentazione di un mondo refrattario all'ordine razionale.

I crepuscolari, i decadenti sono per lo più malinconicamente esigui; l'autunno di Kosztolányi è vigorosamente triste. Il fascino degli impressionisti consiste soprattutto nel risvegliare sensazioni, nel cogliere momenti: Kosztolányi rideva angosciato, non risolti interrogativi; mentre parla di sé, parla di tutti.

Purtroppo, manca a tutt'oggi, in Italia, un ricco profilo, un saggio critico esauriente su Kosztolányi: tanto più curiosa questa lacuna, in quanto all'Italia Kosztolányi fu sempre vivamente legato. Anzi, costituì uno degli interpreti più sensibili e intelligenti, in ambito magiaro, della letteratura italiana: si devono a lui eccellenti versioni dei più diversi poeti, da Foscolo a Gozzano, da Carducci a D'Annunzio a Marinetti. Kosztolányi, tra l'altro, intuì e sostenne a spada tratta, in un periodo in cui le discussioni erano accese, il genio teatrale di Pirandello.

Sino a pochi anni fa, delle poesie di Kosztolányi ci si poteva fare un'idea dalle rapide (necessariamente) scelte a lui dedicate nelle Antologie di poesia ungherese, dalla prima, gli *Accordi magiari* di G. Sirola (Trieste, 1928) alla più recente, la *Lirica ungherese del '900* di P. Santarcangeli (Parma, 1962). Oggi si hanno due ampie, ricche raccolte, curata l'una, con affettuosità, da L. Reho per l'editore De Robertis (Putignano, 1970), l'altra, con maggiore rigore filologico, da G. Capacchi per Guanda (Parma, 1970).

Pressoché ignota è, invece, l'attività di Kosztolányi come prosatore: che io sappia, sono stati tradotti solo due romanzi, *Nerone, il poeta sanguinario*, quadro anche della Roma del I secolo d.C. (Milano, 1933) e *Anna Édes*, una sorta di giallo social-psicologico (Milano, 1937), nell'epoca in cui si era scoperto, in Italia, commercialmente, il filone letterario ungherese.

Le versioni qui riportate sono state condotte sull'edizione K. D. Összegyűjtött versei, I, II, Budapest, 1962.

POESIE

di

Kosztolányi Dezső

Traduzione di

Umberto Albini

ORAZIONE FUNEBRE

*Vedete, amici, è morto all'improvviso
e ci ha lasciato qui, soli. Ci ha tradito.
Lo conoscevamo bene: non era grande né famoso,
era solo un cuore accanto ai nostri.*

*E ora non c'è più:
è terra.*

*Abimè, si è infranta
l'arca del tesoro.*

Meditate su questo, tutti.

Tale è l'uomo, esemplare unico.

*Altri come lui non è vissuto e non vive neppure adesso
e come sull'albero mai crescono due foglie uguali,
nel tempo infinito mai ci sarà chi gli assomigli.*

*Guardate quella testa, quei cari occhi
vacui oramai, guardate quelle mani
perdute tra nebbie indicibili,
impietrite,
reliquia*

*su cui è inciso in geroglifici
l'antico segreto di una vita preziosa, irripetibile.*

*Era uno qualunque. Ma era luce, calore.
E si sapeva tutti, era noto che esisteva, lui.
E il suo modo di preferire questo o quel cibo,
e come parlavano le labbra che ora suggella il silenzio
e risuonava al nostro orecchio la sua voce,
campana di una chiesa sommersa nelle acque,
giù nel profondo, e come ancora poco fa diceva
« Figlio mio, gradirei un po' di formaggio »
o beveva il vino, e felice
fissava il fumo della sigaretta da pochi soldi,
stringendola fra le dita,
e si muoveva, telefonava, intesseva sogni
come fili colorati:
sulla sua fronte risplendeva il segno
che lo rendeva, tra milioni, unico.*

*Puoi cercarlo, ma invano, non lo ritrovi
né qui né a Città del Capo, né in Asia,
non nel passato o nel ricco futuro:
chiunque potrà nascere: lui, no.
Mai più si riaccenderà
quel suo sorriso pallido-bizzarro.
È troppo povera fata la nostra mutevole sorte
per rinnovare quel miracolo.*

*Amici, è proprio così,
come per l'eroe della favola.
La vita di colpo pensò a lui
e cominciammo a raccontare: « c'era una volta ».
Poi gli si è abbattuto, atroce, schiacciandolo, il firmamento
e noi proprio questo raccontiamo piangendo: « non c'era ».*

*Così giace, lui che ha combattuto cercando il bene,
muta, rigida statua di se stesso.
Non lo potranno risvegliare né lacrima né parola né filtro.
C'era una volta, tempo fa, nel mondo.*

TRENTADUE ANNI

*Adesso, gli anni sono trentadue.
È estate,
e forse è proprio questo
ciò che avevo aspettato.
Il sole batte sul mio volto sano
e abbronzato, con luce d'oro.
Adagio
vado sotto il pergolato,
con un vestito bianco.
Nella mia pipa tabacco giallognolo,
celeste pallido è il suo fumo.
Mia moglie, sotto gli alberi,
dorme serena su una sedia a sdraio.
Sulla soglia mio figlio. Azzurra fiamma
gli occhi, una grande testa bionda.
Dalla bocca assonnata il latte tiepido,
solleticando, cola morbido.
Selvaggio è il pomeriggio, arde la terra.
Fiori ubriachi e ronzare di vespe.

Se agonizzassi, ecco, sussurrerei.
Era estate,
ed altrove si schierava,
ahi, la felicità.*

*Batteva il sole sul mio volto sano
e abbronzato, con luce d'oro.*

Adagio

*andavo sotto il pergolato,
con un vestito bianco.*

*Nella mia pipa tabacco giallognolo,
era celeste, pallido il suo fumo.*

*Mia moglie, sotto gli alberi, dormiva
serena su una sedia a sdraio.*

*Sulla soglia mio figlio. Azzurra fiamma
gli occhi, una grande testa bionda.*

*Dalla bocca assennata il latte tiepido,
solleticando, morbido colava.*

Era un selvaggio pomeriggio, ardente.

Fiori ubriachi e ronzare di vespe.

A MIA MOGLIE

*Per me, sei come l'aria che respiro,
a cui sono abituato. Sei dovunque
guardo, presso l'armadio, nei cassetti,
nel mio cervello, e di te non mi accorgo.*

*Ma l'altra sera, quando sei entrata
nella mia stanza e hai detto non so che,
di colpo mi son reso conto, dopo
tanti anni, che sei qui. Senza badare
al tuo discorso, ti guardavo attonito.*

*E a occhi chiusi, in silenzio, ripetevo
fra me e me: il mio respiro è lei,
a lei sono abituato, come all'aria.*

È MORTO OGGI

*È morto oggi,
soltanto un'ora fa,
ed è per me così antico
come Alessandro o Serse e i suoi soldati.
Silenzio nel suo orecchio,
sulla sua bocca polvere e silenzio.
Se di lui si rammentano
in stanze antiche antichi amici,
col capo greve come il piombo, cerco
di richiamarne la memoria.
Ma, estraneo, più non lo capisco.
Il mio stupore è simulato.
Lo ricopro col drappo dell'oblio,
un lungo drappo, coll'indifferenza
lacerata, col silenzio,
perché oramai non lo raggiungo più,
ed è lontano
come Alessandro o Serse e i suoi soldati.*

DINANZI A SETTEMBRE

*Il lungo immoto silenzioso autunno
è lì, in mezzo ai suoi ricchi giochi estivi,
disfatto Dario, in un mantello d'oro:
non spera più di vincere di nuovo.*

*Purpuree frutta ardono tutto intorno,
di cavarsene il gusto non si aspetta:
vento, silenzio, un freddo verde cielo
gli sussurrano: « basta » nell'orecchio;
egli annuisce, perché sa da tempo
che una è la vita, il principio e la fine.*

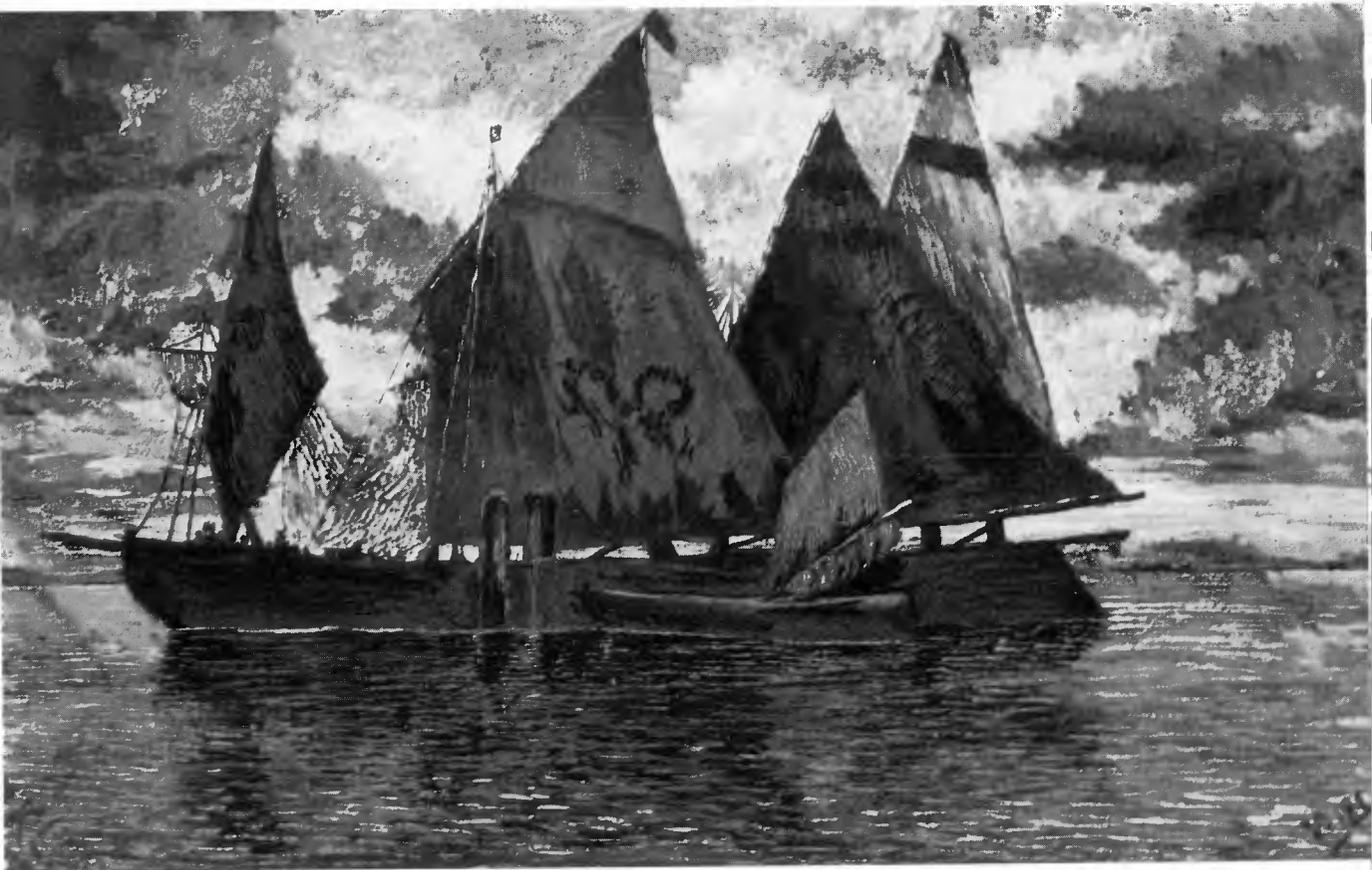
*Neanche a me duole di dovere perdere
quello che è bello. Indosso la corazza
della saggezza, aurea e pesante, ed ogni
mia parola è sorriso e indifferenza.*

QUARANT'ANNI

*Una notte, passati i quarant'anni,
ti sveglierai di colpo, e non potrai
riprender sonno. Guarderai la stanza
nel buio, meditando lentamente
su questo e quello. Steso, ad occhi aperti,
come starai nella bara. Si volge,
per altra via, oramai, la tua esistenza.
Ti meravigli di essere vissuto
fra terra e stelle. Ricordi i nonnulla,
ti ci gingilli. Ti ci annoi, li lasci
cadere. Senti dei rumori, fuori.
Li riconosci tutti, quei rumori.
Non sei ancora triste. Solo saggio
e attento. Quasi calmo. Poi sospiri.
Ti giri verso il muro e riaddormenti.*

I MIEI CAPELLI

*Giovanile vessillo, miei capelli
neri, come stendardo su fortezze
assediate, spavaldo alto sveltavi
agli astri, luminoso, più superbo
degli astri. Ed ora? Inargentato pendi
sulla gran fronte, mollemente, e sotto
sorridente la mia bocca, che sa e intende,
come acri labbra di soldati in fuga.*



3 - Paul Klee: *Venezia, riproduzione di un quadro di Fischer, piuttosto libera* (1895)



4 - Paul Klee: *Spazio interno con orologio* (1915)

CON GLI OCCHI BENDATI

*Come uno a cui i briganti hanno bendato gli occhi
e lo hanno portato via di notte, in auto,
nella stanza d'orrore,
dinanzi al tribunale speciale,
dove le domande le fanno assassini, a lume di candela,
e poi, bendati gli occhi di nuovo,
lo hanno trascinato via nella notte,
per un'avventura di dolore,
verso il suo destino
di grida allucinate,
così anch'io sono venuto in questo mondo assurdo,
con gli occhi bendati,
e così me ne vado,
con gli occhi bendati,
ignorando dove, da dove,
solo cercando di strappare dagli occhi stanchi,
cercando di strappare la benda. Ma nell'istante supremo
quando sarò e non sarò, mi toglierai la benda, allora,
Dio?*

SENTIMENTO

*Se c'è una donna che più di te stesso
ami, e sei pronto a darle anche la tua
felicità, senza aspettarti un grazie,
perché non vuoi che non esista più,
perché non osi augurarle la morte?
E se sparisce per lei, se permetti
che parta, e ti rassegni a non vederla,
a non saperne nulla, e solo la ami
perché non chiedi per lei, e per te,
la pace, il nulla, la gioia più grande?*

NOTE SULLA POESIA DI MARIO LUZI (1963-1971)

di

Vanni Bramanti

In un'intervista rilasciata nel 1962 a « Nuovi Argomenti » e, in particolare, sollecitato da una domanda della redazione della rivista in merito ai « contenuti » della poesia e alla loro funzione, Luzi affermava tra l'altro: « In genere la preoccupazione di nuovi contenuti e di nuovi modi di comunicazione ha dato luogo a operazioni alquanto esteriori, come la ricerca di materiali e di espedienti speciosamente moderni. Ma che cosa ha detto dell'uomo moderno il futurismo? Tuttavia l'assunto è in sé giusto, direi anzi ovvio. La questione semmai è di vedere che cosa è il contenuto nell'opera d'arte: penso sia la relazione tra l'artista e il mondo... » ⁽¹⁾. Più tardi, nel 1965, nella prefazione a *Tutto in questione*, ritornava ancora sullo stesso tema, del resto capitale, scrivendo che « ... l'atto di prendere coscienza della realtà storica è un atto abituale dell'arte » ⁽²⁾, e giungendo a sviluppare in questa occasione il suo punto di vista in relazione all'intendimento della storia considerata, come vedremo, non in quanto serie di momenti topici e cardinali, quanto piuttosto nella sua dimensione in divenire, nel fissarsi e nello svanire delle cose, nel *flusso* incessante e nella *smania* degli eventi che la costituiscono. D'altra parte, nella carriera del poeta, queste rimangono considerazioni del tutto antiche, risalenti addirittura alle origini del suo fare poetico, tanto è vero che, in un'altra dichiarazione, rilasciata l'anno successivo alla pubblicazione di *Onore del vero* (1957), ricostruendo l'atmosfera sentimentale che aveva fatto da viatico al nascere dei suoi versi, Luzi aveva avuto modo di affermare di essersi lanciato in un genere di poesia « forse un po' avventuroso... che inseguiva continuamente il suo oggetto e rimandava le certezze. Era un modo romantico di reagire che poteva soddisfare in qualche misura la tensione giovanile e forse salvaguardare il principio che mi era caro, che il mondo non si possiede né si riduce alle nostre particolarità e tanto meno ai nostri tics e non sopporta una

⁽¹⁾ M. LUZI, *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 71.

⁽²⁾ *Ibidem*, p. 10.

preliminare deformazione, ma si ripropone di continuo come un confronto totale per la nostra coscienza e per la nostra esperienza »⁽³⁾. I referti, insomma, potrebbero moltiplicarsi ed arricchirsi ancora e sempre nella medesima direzione, ma quello che preme mettere in rilievo è ribadire la precisa poetica esistenziale di chi misura la portata della storia degli uomini nell'*agitarsi* e *annullarsi* degli aspetti *contraddittori* di una realtà che balugina soltanto frammentaria, e non polemicamente esibita, nell'immaginazione del poeta, un'immaginazione tutta tesa non tanto a cogliere le chiavi e il senso canonico del *gorgo*, quanto a registrare soltanto alcuni dati, e non per questo meno fondamentali, di un prisma ben difficilmente razionalizzabile.

La poesia di Mario Luzi, ha scritto Giudici prendendo a pretesto un noto verso del poeta, è stata per anni quella di un uomo che ha visto il mondo da una barca⁽⁴⁾: una barca, è bene aggiungere, dotata di accorgimenti anfibi, non solo adibita ad un viaggio attento e circostanziato, comunque sempre viaggio lungo costa, ma anche pronta a continue escursioni in terraferma, decisa, cioè, a nulla lasciar correre, e questo almeno a partire dall'*Avvento notturno* (« Qui il flusso della vita insegue se stesso... e batte contro gli emblemi delle perennità divenuti più umbratili, più sibillini, ritorcendosi in certe interrogazioni senza risposta »)⁽⁵⁾. Evidentemente l'equivoco intorno all'etichetta ermetica, un equivoco protratto nei suoi inutili apologeti, ha nascosto a più di un lettore di Luzi il suo atteggiamento di scrittore costantemente all'erta, teso a cogliere almeno i segni inequivoci, gli spezzoni fenomenici della realtà che dipana il quotidiano svolgersi dell'esistenza umana. È certo che, e a questo punto non si possono passare sotto silenzio le polemiche svoltesi al tempo de « La Chimera »⁽⁶⁾, sarebbe stato vano pensare, per un poeta come Luzi, a referenze nette ed esibite: « ... per lui (cioè per il poeta) la storia non è una categoria e neppure una bandiera al vento sui pennoni della Casa della Cultura: per lui la storia sono cose, persone, istituzioni che vivono, sopravvivono, e si corrompono tra amore, nostalgia e speranza »⁽⁷⁾, di modo che: « ... quando nasceva, la poesia tendeva ad affermare con la massima intensità possibile la presenza della vita e insieme la forza risolutiva dell'amore che valesse da sola a spiegarla. Ne cercavo l'enunciazione appassionata non per simboli, ma per figure affettive, sensibili, che per lo più contenevano, mi accorgo ora, l'idea allora latente di genesi perpetua, di continuità »⁽⁸⁾. Non simboli affettati, né stendersi di bandiere al vento di facili soluzioni andranno ricercati nella poesia di Luzi, ma invece il tessuto della storia si mostrerà attraverso il baluginare delle *figure affettive*, di situazioni individuali e oggettive ad un tempo e sempre

(3) M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 53.

(4) G. GIUDICI, *Vede il mondo da una barca*, in « L'Espresso », 5 settembre 1971.

(5) M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 239.

(6) Parte di questi interventi sono oggi riportati in M. LUZI, *Tutto in questione*, cit.

(7) M. LUZI, *Tutto in questione*, cit., pp. 71-72.

(8) M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 238.

rivolte a cogliere in modo schivo, ma non per questo meno deciso, i sintomi della *genesis* infinita e perpetua della vicenda degli uomini.

Dopo quanto si è venuti dicendo, è abbastanza significativo ricordare il moto di sorpresa con cui gran parte della critica accolse nel 1963 la prima edizione del *Magma*, puntando cioè tutto sulla novità della materia luziana, quasi non fosse esistito l'intento più distesamente narrativo di *Onore del vero*, come se il poeta, giunto alle soglie della sua maturità di scrittore, avesse relegato in un canto il poetare « chiuso » della sua attività antecedente per attingere, al contrario, ai fatti più impellenti e decisivi della realtà. Quindi non sarà troppo opportuno insistere a circostanziare ad ogni costo una seconda stagione della poesia di Luzi, quella cioè che prende le mosse proprio dal *Magma*, poiché le ampie testimonianze rilasciate dal poeta stesso e in parte riportate in precedenza, attestano un'insistenza dello scrittore su temi per lui sempre identici e fondamentali, ma invece andrà segnalato che a partire dal *Magma* si attua una profonda revisione dello strumento linguistico ed espressivo. In questa raccolta, infatti, come ha notato Raboni: « ... Il fluire esatto-struggente dell'onda endecasillabica si è allentato e stemperato dentro un disegno metrico apertamente e solennemente prosastico, orizzontale, capace di contenere " per intero " le battute amare o accorate dei dialoghi » ⁽⁹⁾: il discorso, cioè, da rigidamente (e classicamente) metrico come era stato fino a quel momento, si fa più propriamente sintattico, di una sintassi svolta e sinuosa, decisamente pronominale, perfettamente abilitata a contenere quel « di più » (di contenuti) che molti hanno creduto di rinvenire in questa raccolta. D'altra parte, va anche detto che il discorso narrativo inauguratosi con *Nel magma* nasceva senza dubbio ricco di attrattive e di fasciose movenze, con il contrappunto, in gran parte inevitabile, di un disporsi dell'immagine poetica su piani talvolta lievemente esibiti e troppo « detti ». Se si considerano, ad esempio, componimenti come *Presso il Bisenzio*, *Nel caffè*, *Tra notte e giorno*, al di sotto della suggestione semantico-evocativa loro propria, alle volte la trama si impunta in battute di dialogo, in personificazioni ed immagini che attestano lo sforzo deciso di conquistare la chiave di una comunicazione fino ad allora intentata, ma che proprio in questa decisa ed appassionante ricerca di un tono in qualche misura medio, segmentano e sfrangiano quel ritmo di flusso, di magico e misterioso *gorgo* che è il carattere costitutivo ed eccezionale della poesia di Luzi negli anni a noi più vicini.

La prima edizione di *Nel magma* risale, dunque, al 1963 ma, ai fini del presente discorso, è importante tener presente la nuova edizione del 1966, accresciuta dai versi delle *Postille*: si tratta di una *suite* composta da sette componimenti (« ... appunti che risalgono al tempo degli altri componimenti e sviluppati, al ritorno di certi estri, più tardi », così ha scritto Luzi nella nota giustificativa di queste poesie) che sciogliono gran parte di quelle riserve

⁽⁹⁾ G. RABONI, *Interni di Luzi*, in « Aut-Aut », settembre 1964. Inoltre si ricordi la seguente affermazione di Luzi: « Tutti noi scrittori in versi aspiriamo in qualche modo a un tipo d'espressione in cui prosa e poesia coincidano » (*Tutto in questione*, cit., p. 74).

che era stato possibile muovere agli originari versi del libro. Gli incontri-colloquio imbastiti fra le presenze si fondono e si richiamano da un componimento all'altro con evidente intenzionalità, tutti disposti come sono al fine di costruire un discorso maggiormente aperto, e quindi una chiara indicazione al « poema ». Se qui, come altrove, affiora e assume connotazione definitiva il senso del divenire, insito e proprio alla *Stimmung* luziana (« Neppure la natura è eterna... / Ma eterno è il suo mutamento », « Non negarmi il mutamento e la vita ») e i simboli catturano l'immagine in allitterazioni e assonanze contenute nel verso (« e il lago raso rigato da un solo cigno »), o in suoni che vogliono scandire il tempo interno dell'esistere (« ... e ascolto la pendola di Sèvres battere molti colpi »), tutto quanto, comunque, si riconferma puntualmente in uno straordinario arricchimento del vocabolario del poeta, diviso, ora più di sempre, tra il quotidiano e il letterario (*di squincio, candor, cigno, Karma, technicolor, party, pivello, liquor, springando, limio, voliera*). Ma, in particolare, è in queste *Postille* che possiamo rinvenire alcuni temi e miti che saranno parte essenziale della struttura di immagini sottesa ai *Fondamenti invisibili*. E, a questo proposito, si veda il dialogo pronominale imbastito nelle prime tre composizioni (*Prima di sera, Terrazza, Nella Hall*), o l'apparizione dei due ultimi invitati al party, il maestro e il « pivello fervoroso » (in *Dopo la festa*), oppure, ancora, le ultime due poesie (*Tra quattro mura e Accordo*) dedicate alla meditazione su di una fede polemica, ma non per questo ignara di chi « uscito di casa » si inebria della « ventata » che ha solo il merito di distruggere il già fatto, il già canonizzato. In mezzo a tutto ciò, quasi al centro di questi motivi appassionanti e angosciosamente dialettici, ecco il grande mito dell'India (appunto in *L'India*), di una terra magica ed inquietante nella sua stessa definizione (« ... Mentre mostra a lungo lo schermo / sul selciato una moltitudine / stecchita in una posa tra sonno e morte / levarsi a stento in preghiera e spulciarsi all'alba »), e che tanta parte avrà nell'ultimo « poema » dei *Fondamenti invisibili*, e cioè *Il gorgo di salute e malattia* che fino dal suo titolo, quanto mai emblematico in ogni singolo termine, compendia e nello stesso tempo ripropone la stagione ultima della poesia di Luzi (si ricordi, fra l'altro, che una delle poesie del *Magma, Tra le cliniche*, finiva con questi versi: « Salute e malattia, s'affretta a distinguere la mente, / salute e malattia ripete / fin quando non combaciano le parti / di questa conoscenza avuta a sprazzi nel buio »). Infine, non a caso, le *Postille* si chiudono con *Accordo*, una poesia questa quanto mai liberata da ogni strettoia metrica e, quindi, decisamente orientata verso il discorso aperto che sarà tipico dei « poemi » di *Su fondamenti invisibili*: ed è in *Accordo* che si ha un vero e proprio « viatico » ai versi successivi, un « crisma » che il poeta riceve da « Lei che soffre ma pronunzia il suo credo... nella parte viva della casa », dove, cioè, il messaggio affidato al reduce del « sentiero battuto dall'artiglieria da campo » ha modo di alzarsi sicuro, come « il canto udito / trillare nella voliera più alto di tutti e fermo », un invito quasi ad esplorare le regioni più alte della meditazione e dell'operare degli uomini.

Arrivati ormai alle soglie di *Su fondamenti invisibili*, sarà opportuno ricordare le due se-

zioni costitutive del libro: la prima, *Tre temi (Il fiume, Per mare, Vita fedele alla vita)*, e la seconda, sicuramente la più nuova e densa di esiti straordinari, *Tre poemi (Il pensiero fluttuante della felicità, Nel corpo oscuro della metamorfosi, Il gorgo di salute e malattia)* ⁽¹⁰⁾. Disposizione questa non casuale, in quanto le due parti non si presentano intercambiabili, poiché i componimenti compresi nei *Tre temi* servono in qualche modo al poeta per offrire al lettore una sorta di compendio storico-sentimentale della sua situazione alla vigilia dell'impegno più scoperto dei *Tre poemi*. Pertanto, soffermandosi ancora su questa prima sezione, così tipicamente luziana fin dai lemmi scelti per i titoli delle poesie stesse (*fiume, mare, vita* sono infatti espressioni topiche in tutta quanta la sua attività), sarà importante segnalare l'intento di poesia « bando » affidato a *Il fiume*: la storia del poeta, la sua anagrafe di artista, è colta nel momento di massimo stridore, nel crepitare del « fuoco greco » della vita ⁽¹¹⁾, in un momento equidistante rispetto alla giovinezza e alla senescenza, qui segnate dalla lunga protasi dell'avvio (vv. 1-12), così che la stagione mediana toccata sulla vetta di un « ponte aguzzo » ha in sé tutto il fermento di un evento più aperto e tollerante, senza l'assillo univoco della vita che si inaugura o si chiude. È chiaro, quindi, che non a caso questi versi sono posti in apertura del libro; si tratta infatti di una precisa dichiarazione di disponibilità nei confronti del reale, in modo da arrivare a cogliere « ... come crea / nel molteplice l'unità la vita », ad intuire, cioè, l'immutabile dialettica del divenire che è per Luzi il fondamento della realtà stessa.

Dopo le precisazioni di questi versi, il secondo componimento della sezione, *Per mare*, affronta un altro corollario determinante della poetica luziana, quello cioè dedicato alla individuazione della « salute della mente », indicata appunto nella regione nella quale « scienza è oblio di ogni sapere » (e il tema riemergerà in G, VII, 2), nello spazio sentimentale « tra sonno e veglia, tra innocenza e colpa, / dove c'è e non c'è opera nostra voluta e scelta ». A questa prima parte della poesia (vv. 1-12), seguono altri versi (13-28) nei quali la situazione si materializza geograficamente (« Si naviga tra Sardegna e Corsica... mentre arriva / dalla parte del Rodano qualche raffica »), ma il peso specifico della riflessione resta ancorato al tono di sospensione e di imprecisabilità che è proprio di tutta quanta la poesia (caso mai, da notare in questi versi le molte escursioni nel vocabolario marinaro: *la barca approvata scarricchia, C'è un po' di mare, plancia, manovra*). La terza, infine, di queste poesie è per molti aspetti la più vicina alla poetica dei « poemi » ormai imminenti, poiché in *Vita fedele alla vita* si assiste a un tipico procedimento luziano, e, cioè, alla storicizzazione per fini emblematici di un evento della quotidianità: in questo caso, nel tardo pomeriggio dome-

⁽¹⁰⁾ M. LUZI, *Su fondamenti invisibili*, Milano, Rizzoli, 1971. Da ora in avanti i *Tre poemi* verranno indicati rispettivamente con le sigle P, C e G. Un'utile guida all'interpretazione di questi versi, anche se dedicata soltanto a P e C, è offerta da A. Rossi, in « L'Approdo Letterario », 54, giugno 1971, pp. 119-123.

⁽¹¹⁾ La suggestiva espressione del « fuoco greco » è presente in uno scrittore caro a Luzi, e cioè il Compagni (D. COMPAGNI, *Cronica*, a cura di G. Luzzatto, Einaudi, Torino, 1968, p. 140), e la testimonianza della attenzione di Luzi per lo scrittore fiorentino la si ha in *La città di Dino*, in *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 138-169.

nicale, in mezzo ad una società di uomini appiattiti nelle « chiaviche » o negli « ammezzati », con l'accompagnamento gemente di una radio, sull'asfalto, tra l'indifferenza di tutti, *uno* muore. Per la stessa casualità sono insieme i due personaggi (« tu ed io, mia compagna di poche ore»), facenti parte, però, di un crescere, di un procedere in qualche modo, che nella sua dinamica è comunque rappresentativo del divenire della vita stessa.

Ribadita, pertanto, la necessarietà della collocazione dei *Tre temi* in apertura del libro, quasi temi di attacco di tre rispettive sinfonie immediatamente susseguenti e destinate appunto ad approfondire quanto proposto all'inizio, ecco che con il romanzo dei *Tre poemi* si assiste al decollo del discorso luziano, resosi, come vedremo, ormai interprete di alcune delle questioni di fondo del nostro tempo, tanto che la narrazione, dipanata per più di mille versi, si dispone su vastissimi limiti spazio-temporali, assumendo costantemente il fatto personale o il singolo accadimento a simbolo di una poesia dettata dal senso drammatico dell'umana incertezza e della precarietà di molti dei miti del mondo occidentale.

Come è stato osservato dallo stesso Luzi, i tre poemi (di lunghezza pressoché identica, intorno ai 360 versi ciascuno) si dividono a loro volta in sette sezioni, con un'ulteriore suddivisione interna a dette sezioni quasi sempre composte di tre parti, a prescindere dalla settima deputata a funzioni di congedo (alla regola fanno eccezione C, V e G, I). Ma, oltre a questo, quello che importa tener presente è il duplice segno che appare in questi versi, dove il « tondo » si mescola al « corsivo », e ciò naturalmente non a caso, ma con una ragione ben precisa. Infatti, a guardar bene, si assiste ad una progressiva scomparsa della scrittura corsiva da P a C a G, così che dopo una massiccia presenza di questo segno in P (e soprattutto nelle ultime tre sezioni, quando risulta massima la compenetrazione e l'appartenenza reciproca tra i due interlocutori), si giunge a G, dove la grafia corsiva sopravvive in soli ventisette versi, a conferma del messaggio maggiormente oggettivante affidato a questo poema, che a buon conto viene in ultima posizione, a sintesi del procedere triadico che sottende la struttura di tutto il libro.

Se la scrittura tonda costituisce in qualche modo l'andamento orizzontale della narrazione, quella corsiva, invece, funziona in maniera verticale, giungendo ad increspate la superficie compatta della pagina con il suo andamento di gorgo, con la sua funzione trascinatrice di una materia più segreta, quella legata soprattutto alla vicenda di *lei*, che è necessario ad ogni modo portare appunto in superficie, a stretto contatto con la vicenda meno personalizzata che si identifica nella maggior parte dei versi (si noti che il termine *gorgo* compare in ciascuno dei tre poemi: del resto, siamo davanti ad un'espressione-esperienza classica di molta poesia moderna). Affrontando, dunque, la presenza del corsivo, dell'emersione come *stream* dal profondo dei singoli poemi, è facile osservare che già in P (I, 45-50) l'epifania è dedicata ad una visione di lungofiume, secondo una costante che ritroveremo: « ... *Lascio che il pensiero mi rimandi | la sosta a primavera sui ponti | nell'aria rotta dalla corrente | con lei che tace calamitata dall'acqua | non penso al passato o al presente | ma solo a quell'acqua, a quel moto e neanche*

più ad esso ». Più avanti è un'altra immagine colta nei pressi del fiume che fissa l'identica vicenda femminile: « *I vogatori alla prima uscita | nel fiume freddo già vibrante di primavera | stracciano finestra per finestra, muro per muro la città riflessa | mentre lei...* » (III, 45-49). Ancora, questa volta in C (V, 32-35), riappare lo stesso inserto: « *La città vuota nel pomeriggio di festa | di ponte in ponte infilata dall'armo | sul fiume ombroso alla ricerca del ritmo | mentre lei...* » ⁽¹²⁾. Si tratta, evidentemente all'interno dello stesso fenomeno, di una costruzione a fitto contrappunto, segnata e ritmata da tanti richiami e corrispondenze, nell'intento precipuo di stabilire tutta una trama semantica e di costituire un ricco e sinuoso movimento dialettico diffuso all'interno dei tre componimenti in questione.

Ma procedendo nell'inchiesta sull'impiego della scrittura corsiva, salta immediatamente agli occhi il massiccio e quasi dominante uso di questo espediente nella parte finale di P (V-VII). Anche per questo si può ricostruire una ragione, dal momento che, dei tre poemi, P è quello che senza dubbio conserva un più deciso spessore tonale e una cromaticità più accesa, proprio al fine di bloccare l'immagine di lei nel *lampo di reciprocità* (l'antica *conoscenza per ardore* di *Onore del vero*) che, al di là della materia incerta della poesia (un'*escursione di subacqueo*) ne determina la matrice solare nell'amorosa compenetrazione (si notino, fra l'altro, in P i tanti epiteti di luminosità: *Una luce salina incendia i coriandoli*, II, 37; *I cacciatori... abba-cinati*, III, 1; *Luce senza margini d'ombra*, V, 1; *Il lampo di sole... Brucia il passato e l'avvenire*, VI, 26-27; *La sfera della vita illuminata a giorno da parte a parte*, VI, 40). In G, al contrario, quasi del tutto assente la grafia corsiva, proprio perché questi versi sono quelli in cui il fatto personale è riassorbito al massimo in una poetica che vuol essere per il momento definitiva di tutta quanta un'esperienza di vita e che si proietta nella grande avventura dell'Oriente e dell'India, nell'illusione di trovare nuovi e più incontaminati spazi geografici per la vicenda degli uomini. Comunque, in questa sede, le due presenze « corsive » (III, 22-32 e VI, 22-33) sono degli evidenti *flash-back* scattati ancora sulla storia di lei, solo che questa volta ogni abbandono è delimitato dal senso di una stagione trascorsa (« ... *mentre lei... | cancella il mio nome dai presenti | ... Né io la saluto più di tanto | o le cerco in viso il passato | di questo momento, meno ancora | la folgore ab antiquo | del mutuo riconoscimento, pago e parto*), così che, se non è possibile il realizzarsi a pieno della singola esperienza, rimarrà almeno il risultato di una conoscenza, imperfetta fin che si vuole, del poco uniforme *cammino della crescita*, ma che nella denunciata parzialità è tuttavia in qualche modo conoscenza, e quindi partecipazione alla metamorfosi del mondo.

Quanto si è venuti dicendo fino a questo punto riguarda soltanto un aspetto del libro di Luzi, tanto è vero che *Su fondamenti invisibili* colpisce per l'eccezionale resa poetica e per l'inquietudine evocata soprattutto dell'importanza e dell'universalità dei problemi toccati.

⁽¹²⁾ Interessanti notazioni sul *mentre* nella poesia di Luzi sono proposte da G. ORELLI, in « Strumenti critici », 11, febbraio 1970, pp. 92-105.

In questi versi, infatti, sono passate in rassegna alcune delle caratteristiche (e dei miti) più significative del nostro tempo, dal declino della società e della cultura occidentale alla delusione per « la rivoluzione mancata », dalla condizione di solitudine in cui versa la Chiesa (e quindi la fede come istituzione) alle rare apparizioni che sembrano riscattarla, dalla frattura ormai irrimediabile tra il pensiero e la realtà, fino alla violenza affocata dell'era tecnologica, tutto quanto è scrutato dal poeta con occhio impietoso, estremamente virile e razionale, così che il simbolo delle fiamme devastatrici del napalm sembrerebbe travolgere tutto, se non esistesse nel profondo della suggestione poetica il senso della metamorfosi, del continuo divenire del mondo, dal nascere e perire delle cose, fermato da Luzi dove esso è più evidente, nell'India, cioè, da lui intesa come una mitica madre Terra del mondo antico (« Nella ruota trionfale di rinascita e estinzione, / tra sapienza e oscurità, l'India, / come altri, come altri vive e muore »).

Naturalmente, ci sono nel testo immagini di una geografia (e quindi di una storia) senz'altro quotidiana e familiare, come ad esempio Firenze, vista nel fascino dei suoi lungarni (ma di lì a poco travolta dalla melma e dal fango alluvionale: « Prega, dice, per la città sommersa venendomi incontro dal passato / o dal futuro un'anima nascosta / dietro un lume di pila che mi cerca / nel liquame della strada deserta. " Taci " imploro, dubbioso sia la mia / di ritorno al suo corpo perduto nel fango », C, I, 20-26), oppure una Viareggio richiamata durante un pomeriggio di Carnevale (« Una luce salina incendia i coriandoli, / I Presidenti, i cantautori, le dive. Il pomeriggio fuori tempo resta sospeso / sul mare, un mare lavorato fino di scalpello / dal vento, un mare più pensato che certo », P, II, 37-41), e, ancora, la regione meridionale del senese, la terra degli avi che sembra risalire al centro stesso del mistero (« La strada tortuosa che da Siena conduce all'Orcia / traverso il mare mosso / di crete dilavate / che mettono di marzo la peluria verde / è una strada fuori del tempo, una strada aperta / e punta con le sue giravolte al cuore dell'enigma », C, III, 1-6)⁽¹³⁾. Ma anche in prossimità del paese avito, da Luzi mirabilmente ontologizzato con una resa prosastica carica di suggestione, la fantasia del poeta, la sua « gioiosa antiparte » svaria di colpo nell'atmosfera d'Oriente (« Non siamo molto lontani da Tifis / ... nell'aria rotta da un brivido tra Caucaso e Caspio », C, III 29-35), quasi nell'impossibilità di afferrare l'immagine e radicarla ad orizzonti troppo consueti.

D'altra parte, continua Luzi, anche la storia dei paesi di levante, con lo splendore della loro straordinaria civiltà e con le vette della loro arte, non può essere che identica alla storia dell'occidente, qualora si voglia indagare a fondo ciò che sta dietro alla facciata. Vardzia, favolosa città della Georgia e la sua più grande regina, Thamar, sono certo i simboli di una meraviglia raggiunta (« Il risvolto della felicità di un'epoca. / La regina della città rupe-

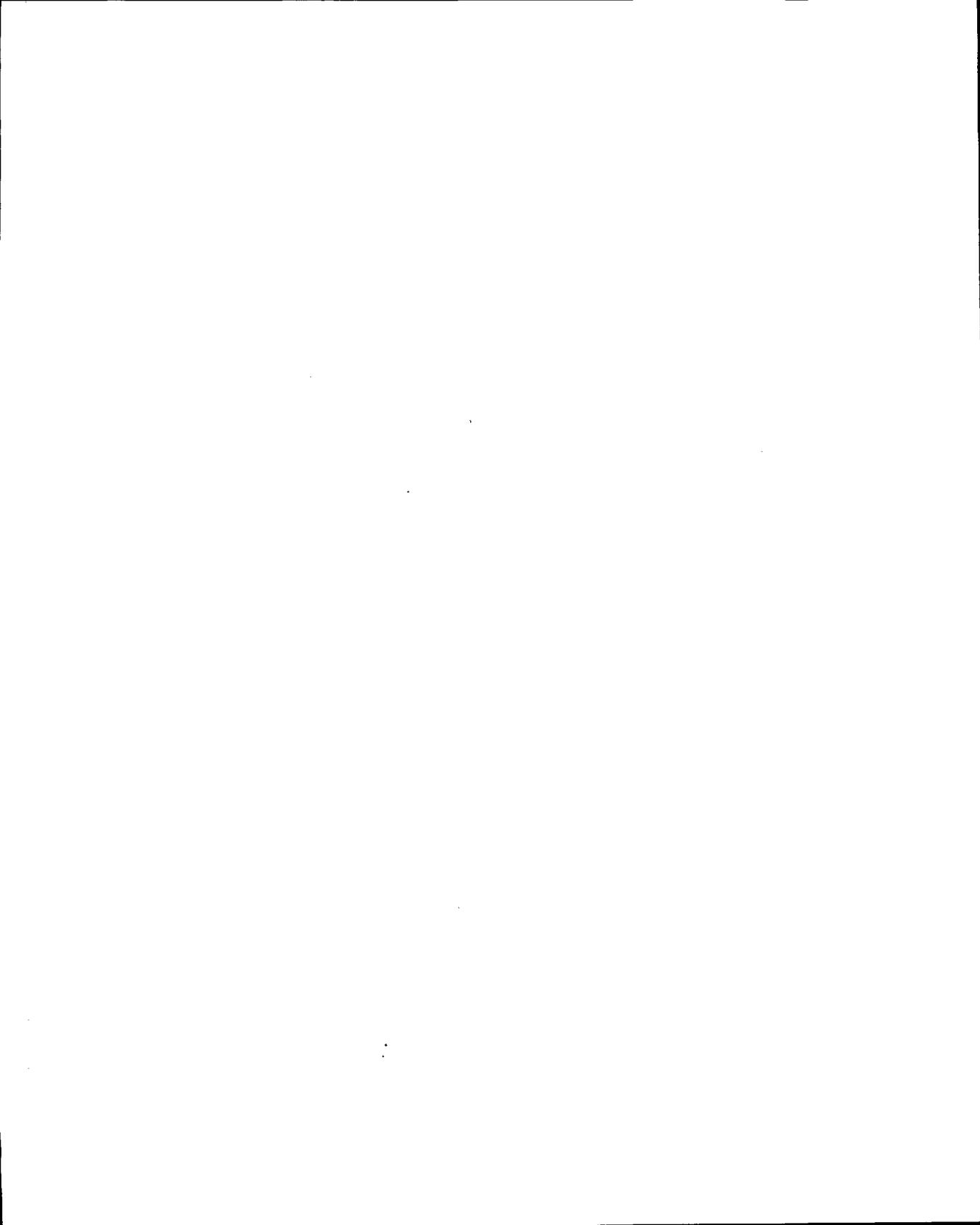
⁽¹³⁾ « Risalgo spesso a Siena, e anche più su dove alle pendici del monte Amiata sta il paese di origine della mia famiglia, una antica comunità di agricoltori, e posso non sentirmi per nulla diverso da loro, posso rientrare perfettamente nella tribù » (M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, cit., p. 242).

stre / con la sua mente lucida, con le sue lacrime / e quelle più oscure dei suoi sudditi / per nulla catturate dalla perfezione dell'opera », C, VI, 1-5), perfezione conseguita grazie soprattutto alle lacrime dei più deboli, così come l'ottica perfetta ed allucinata con la quale appare Urbino (« La veduta senza macchia / ruota perfetta sul prisma / la piazza, i barbacani gli spalti le torricole », P, III, 19-21) non può non rimandare a quello che « è dietro la magnificenza di un principe » e cioè al dolore e alla miseria « dei suoi servi ». Del resto, non è solo la questione del potere che viene affrontata in questi versi, ma anche quella relativa ai problemi dell'arte: « ... i marmi i pinnacoli i cotti... il numero d'oro delle alte fabbriche », il *miracolo*, insomma, della città perfetta offre ancora una volta il destro all'affermazione di una sostanziale infelicità implicita nella storia e nell'arte degli uomini (P, III, 25), al punto che, nonostante l'apparente arresto della metamorfosi fra le « alte cupole » e le « muraglie di marmo » di Vardzia, la sollecitazione della vita si ripropone incessante con i suoi sconvolgimenti improvvisi ed appassionanti (« ... o irrompe nella dura prospettiva / della storia il treno di Troztkij », C, VI, 42-43).

Indubbiamente, fra i molti motivi di un libro così ricco e composito, quello relativo alla violenza del nostro tempo, che in ciò si accomuna quindi al passato, è senz'altro un punto fondamentale su cui molto ha insistito il lavoro del poeta. Dalla visione dell'incendio del « ghetto passato al napalm » (P, VI, 23), alla violenza esercitata contro un'altra città « perfetta », la Firenze dell'alluvione (C, I, 20-43), da Hiroshima a Mauthausen (C, III, 34), al crepitare delle armi sulle frontiere d'Oriente (G, VII, 49-52), tutto quanto il mondo, e quindi gli uomini, sembrano travolti dalla « specie bruta della storia » che coinvolge con il suo « osceno parletico » tutto ciò che appare all'immaginazione dello scrittore, senza consentire alcuno spazio tangibile ad una intermittenza in qualche modo consolatoria. Caso mai, in questi versi, esiste un'altra istanza polemica, identificabile in una critica serrata e spietata mossa da Luzi proprio nei riguardi dei facili consolatori, contro i detentori di una cultura sterile e priva di ogni valida attualità (« ... una ragnatela di grinze, un volto / sconfitto di maestro d'Occidente / in cui più nulla è vivo che due punti — due occhi di lui — e il silenzio », C, I, 7-10), oppure contro gli interpreti di una conoscenza ottimistica e superficiale, in possesso di una risposta sempre pronta e apparentemente utile per ogni quesito (« ... galoppini del problema, sociologi, ideologi, / preti faccendieri insofferenti del verbo » G, II, 40-41), artificiosi interlocutori dell'« adolescente vecchio boss » che, nel suo ufficio in cima al grattacielo, è l'unico sincero nella sua elargizione di *non risposte* alle tante interviste a lui rivolte. Più avanti, in un'atmosfera vagamente manniana, il dramma dell'interrogativo sull'esistere e sulla storia riaffiora in altre « non risposte », in quelle, cioè, tragicamente colpevoli dei « professori di ortodossia di Pilsen » e delle « comari-bene loro consorti » che, nel confort della loro dimora ben riscaldata (e quindi nella sicumera della loro scienza), possono giungere a dare anche verdetti a loro giudizio esatti e uccidere l'uomo nella sua reciprocità, ignorando così la *matassa* delle vicende umane e il procedere a tentoni di chi con la storia veramente si misura (G, VI, 34-51).

In definitiva, visto il continuo metamorfosizzarsi della realtà, il presentarsi a spezzoni, per visioni improvvisi, tramite fantasmi che subito si dileguano, la conoscenza che nasce da tutto ciò, da queste labili parvenze, non può essere altro che imperfetta, ma « pur sempre conoscenza », così come il passato ed il presente si accoppiano in una memoria parziale « visitata talora da qualche lampo ». È un'immagine, pertanto, estremamente inquieta quella che Luzi ha inteso consegnare al messaggio che nasce dai suoi versi, una rassegna dell'attuale condizione umana per nulla facilmente progressiva e fiduciosa; al di là delle facili certezze e delle tante ideologie fra le quali una volta è stato semplice adagiarsi e farsi trasportare, dopo il tramonto di una cultura per molti versi inadeguata, la ricerca del poeta sembra risalire alle scaturigini stesse della riflessione artistica, rintracciando nei barlumi di reciprocità e nella materia in perenne movimento i pochi dati in qualche modo tangibili di una situazione per tanti versi contraddittoria ed inafferrabile. Tutto questo è trasferito sulla pagina grazie ad un narrare sostenuto, impegnato in un ritmo costantemente retto sui toni alti in virtù di un accurato infoltimento degli accenti tonici (con andamento spesso giambico ed anapestico), così che anche l'impasto linguistico ha la funzione e la possibilità di innervare un discorso a tal punto stimolante. Un vocabolario, quello dell'ultimo Luzi, quanto mai ricco ed inquieto, in cui convivono, come già si è detto, espressioni colte (*salmista, ribeca, gorga, ossidiana, giunella, scriba*) e quotidiane (*lucciconi, pila, trivella, fango, rosso*), con arricchimenti da terminologie speciali, come la storia dell'architettura (*copti, buche pontarie, barbacani, pinnacoli*), delle scienze occulte (*lemure, zombo*), con neologismi ed imprestiti tecnici (*visor, napalm, quisling, tunnel, boss, reporter, terminal, slalom, ikebana, bazooka*), e infine, e soprattutto, con lemmi fascinosi di estrazione orientale (*sonk, Kashemir, tuareg, chacram, mogul, banyan, zebù, spatolia, maia*).

È stato osservato che *Su fondamenti invisibili* è un libro di versi quanto mai « aperto » e suscettibile di nuovi sviluppi: un libro « aperto », senza dubbio, ma anche costruito con straordinaria tecnica compositiva, come « aperti » sono quei brani musicali in cui i temi continuamente si svolgono e tornano più avanti a riproporsi da punti di osservazione sempre differenti, così che alla fine dell'esecuzione, e in questo caso della lettura di questi versi, nel chiudersi del movimento dialettico con *Il gorgo di salute e malattia*, più che al cospetto di una conclusione, sembra di essere davanti all'aprirsi di una strada nuova, tutta da percorrere. È la riconferma, questa, di una raggiunta ed eccezionale maturità artistica e storica, il segno di un guardarsi intorno in modo problematico e senza facili mitologie: più che chiudere, si diceva, questo è un libro che apre e sollecita molti problemi e numerosi interrogativi, non è tanto il testimone di una « nuova » stagione di Mario Luzi, quanto piuttosto, una volta messo a punto lo strumento stilistico, il documento inquietante di una straordinaria ed efficace disponibilità poetica, modernamente aperta sul presente (ma non sull'attuale) e, pertanto, generosamente comprensiva della esperienza e del difficoltoso procedere degli uomini del nostro tempo.



Documenti

CONVERSAZIONE CON LUIGI DALLAPICCOLA

a cura di Giorgio Ciarpaglini

(da « L'Approdo » radiofonico, in onda sul Programma Nazionale il 1° gennaio 1973)

CIARPAGLINI — *Al maestro Luigi Dallapiccola piace molto conversare, assai meno essere intervistato. Per cui è praticamente inutile costringerlo entro schemi fissi, domanda e risposta, tipici di un'intervista. E poiché tutto quello che dice è sempre affascinante e motivo di stimolante interesse per l'ascoltatore, abbiamo voluto lasciarlo libero di rievocare fatti passati e di esprimere concetti e giudizi.*

Siamo andati a trovarlo nella sua casa di via Romana, una delle più vecchie strade fiorentine dove il maestro abita da vent'anni. E il suo discorso si è avviato subito con un elogio agli abitanti della zona, in particolare agli artigiani di via Romana.

Abbiamo pertanto ritenuto meglio dividere la « chiacchierata » di Dallapiccola in brevi capitoli come se fossero altrettanti asterischi di un elzeviro di terza pagina, dando a ciascuno di essi un suo titolo.

In questo modo:

Dallapiccola e via Romana

Quando prendevo ancora due caffè al giorno, preferivo prenderli qui accanto al bar tenuto da un tale di prenome Azeglio; perché io conosco soltanto il prenome degli artigiani e dei baristi e dei droghieri di via Romana. (Questa è una specie di Repubblica indipendente nella Repubblica Italiana). E intanto da questa gente si impara a parlare; perché parlano un italiano lievemente arcaico. A proposito ho raccontato a Gianfranco Contini un fatterello: una sera, arrivato alla stazione verso le otto e trenta, mi feci portare in taxi a casa; e qui a Serumido, dove c'è una voltata orrenda, il taxista, uno di quelli « cattivi », non riuscendo a entrare in via Romana, cominciò a sacramentare in modo fioritissimo contro il Comune (non so se a torto o a ragione, naturalmente):

« Eh, qui questo Comune! È una vergogna! Non protegge se non i finocchi e le cornacchie... ». Arrivato a casa, il mio primo pensiero fu di telefonare all'amico Sandro Materassi, il quale, essendo fiorentino, è al corrente di molti vocaboli che io purtroppo non conosco.

« Senti un po', — gli dico — hai mai sentito il vocabolo cornacchia applicato in questo modo? ». Lui mi risponde: « Ma il suo significato in questo caso è chiaro... ». « Sì, effettivamente è chiaro, — continuo io — ma io l'ho letto un'unica volta, nella vita di Benvenuto Cellini quando Cellini ci racconta di una cena da lui organizzata alla quale dovevano intervenire tutti gli artisti di Firenze a condizione che ognuno portasse " secolui la su' cornacchia " ».

Contini si alza, va a cercare un dizionario e trova proprio la citazione della *Vita* di Cellini. Allora mi dice: « Questa sera faccio una scheda, citando naturalmente che è stato lei a comunicarmela ».

E queste son le ragioni per cui a Firenze ci sto da più di cinquant'anni e continuo a starci perché a Firenze si può imparare molto.

Dallapiccola e le interviste

Ricordo che nell'anno busoniano 1966 la British Broadcasting Corporation mandò uno specialista di Busoni, Ronald Stevenson, a Firenze, e la Radiodiffusion Française mandò il regista Bronislaw Horowicz e io rifiutai l'intervista in quanto tale, con le parole: « Dite alle vostre rispettive Radio di noleggiare uno studio qualsiasi alla Radio di Firenze per un pomeriggio e lì portate due bottiglie di acqua minerale e si chiacchiera ». E infatti si chiacchierò per tre ore e il risultato fu che di queste tre ore di colloquio finirono per conservare uno venticinque minuti, l'altro ventidue, e ne fecero un ottimo lavoro, che risultò molto spontaneo. Io avevo dato carta bianca a questi due intervistatori, che conoscevo del resto già da tempo, come persone serie e dissi poi: « Voi siete in grado di scegliere gli elementi che credete possano maggiormente interessare il vostro pubblico, perché il pubblico di Londra pensa diversamente da quello di Parigi e quello di Parigi diversamente da quello di Firenze ». Un episodio fra i tanti: si parlava di Busoni. Diversi fatti li raccontai una volta in inglese, una volta in francese agli intervistatori. Un fatto, che passò del tutto inosservato a Horowicz, fu sottolineato in modo particolare dall'intervistatore inglese ed era questo, in due parole: vari anni fa la casa Steinway di Amburgo mandava il suo accordatore ad accordare tutti i pianoforti Steinway delle società di concerti in Italia ed anche quelli dei privati e così questo signore venne da me due volte. Si presentò: era un uomo ormai anziano, ricordo che disse a mia moglie: « Sono rimasto solo, mia moglie è morta, i pianoforti sono i miei ragazzi » e, naturalmente, desiderava

farmi conoscere qualche cosa della sua passata carriera: tre tournées con Rosenthal: naturalmente conosceva benissimo Emil von Sauer e nominò tutti i grandissimi pianisti della sua epoca. Gli domando: « Senta, ha mai lavorato per Busoni? ». E lui: « Maestro, ma noi stavamo parlando di pianisti: Busoni era un principe ». Ora questo dettaglio è piaciuto tanto all'inglese che volle farmelo ripetere perché avevo pronunciato male la parola *prince*: l'avevo pronunciata alla francese, e temeva che gli ascoltatori non l'afferrassero. Questo, per dimostrare che il pubblico di ogni paese pensa e ascolta in un altro modo.

Dallapiccola e Busoni

Mia moglie ed io, molti anni fa, abbiamo tradotto la raccolta completa delle lettere di Busoni a sua moglie, che credo siano ottocentoquindici, scritte in ogni tappa della sua vita, cominciando dal 1895 e finendo verso il 1922-23 quando Busoni rinunciò a viaggiare perché la sua malattia di cuore si aggravava sempre di più. Dunque, sì, io parlavo di due lettere riguardanti l'esecuzione dei *24 Preludi* di Chopin. Busoni, credo per il primo, decise a un certo momento della sua vita, forse nel '905-6, di eseguire questi *24 Preludi* come un tutto organico. (Prima venivano eseguiti a frammenti singoli).

Busoni scriveva a sua moglie: « La massima difficoltà di questi preludi è nel dover passare da un tipo di tecnica a un altro senza soluzione di continuità ». Quattro giorni dopo segue un'altra lettera: « Questi *24 Preludi* sono stati per me una grande fatica, ho studiato quattro giorni e ogni giorno tre ore ». Ora noi sappiamo benissimo che anche i più grandi pianisti oggi studiano quel lavoro tutta la vita e un momento prima della morte ancora si domandano se veramente sono riusciti a dominare in pieno questo lavoro così misterioso.

Dallapiccola e gli "Errori"

Nel mio libro, che ha per titolo *Appunti, Incontri, Meditazioni*, proprio in uno degli ultimi capitoli, insistevo sulla enorme parte che ha l'inconscio nella creazione. Però ho detto anche una cosa che può sembrare assai più ardita, cioè che non siamo sempre noi a scegliere i nostri testi, ma che i testi vengono in cerca di noi.

Un esempio: dopo la composizione di *Ulisse*, che durante gli ultimi tredici o quattordici mesi mi fece lavorare esattamente undici ore al giorno, calcolate da mia moglie, vollero concedermi un po' di riposo, anzi un riposo un po' lungo (se meritato o no lasciamo che giudichino i posteri, se ne avremo). Una sera, a un anno dalla composizione di *Ulisse* (durante quell'anno avevo messo a posto il libro che ho appena citato, mi ero occupato di qualche edizione musicale e avevo fatto qualche lavoretto), ri-

presi il volume dei Lirici Spagnoli, curato da Carlo Bo e uscito nel 1941 e aprii una pagina a caso.

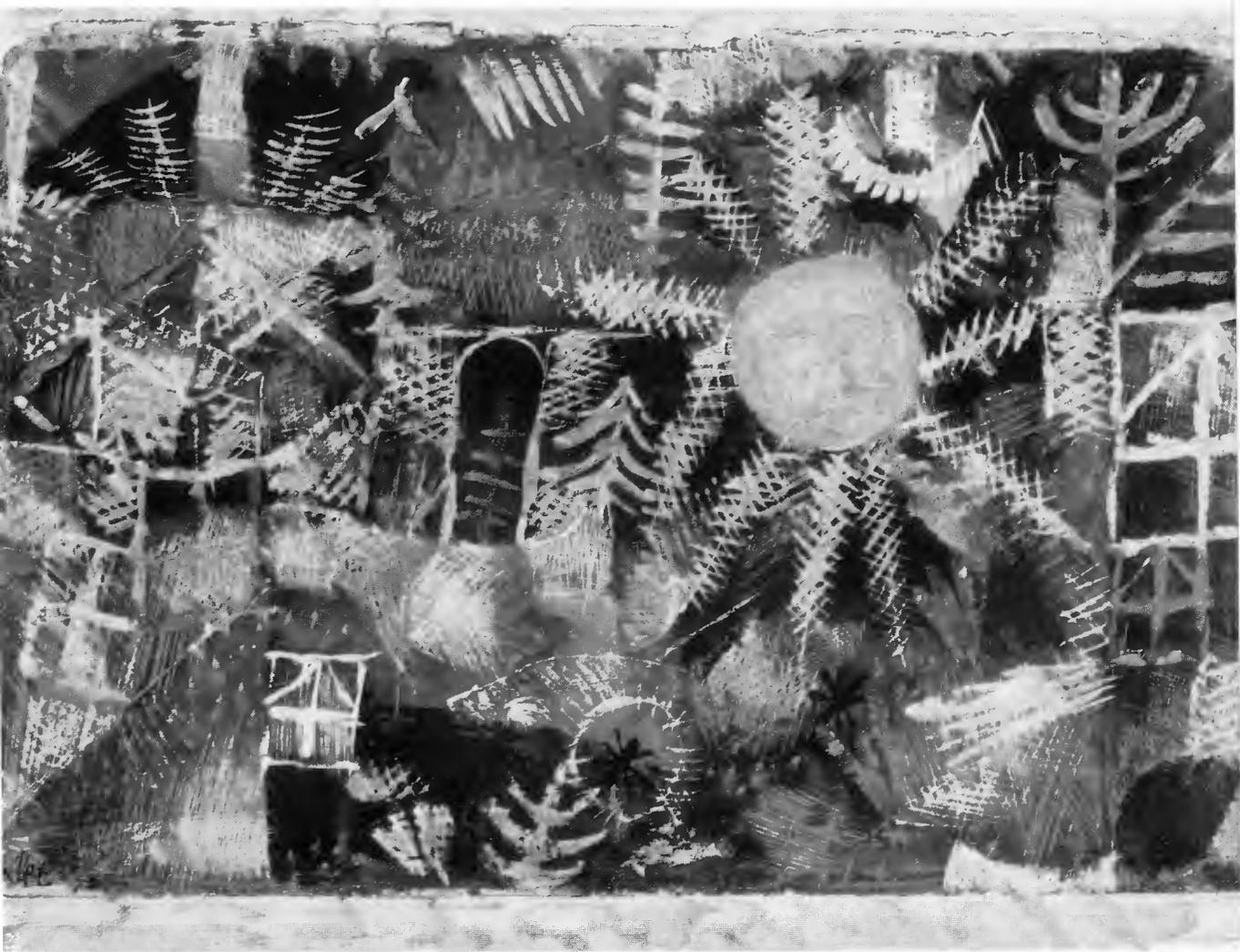
Vi lessi: *Epitafio ideal de un marinero*: « Hay que buscar, para saber / tu tumba, por el firmamiento ». Mi attaccai alla parola *firmamiento* e per un lungo tempo studiai le costellazioni che desideravo di poter in parte riprodurre graficamente nella mia partitura. Era una compiacenza come un'altra. Qualcuno dice che queste costellazioni si sentono nella musica ma non si vedono, altri dicono che si vedono sulla partitura, ma non si sentono all'audizione... Ognuno dica quello che vuole, tanto per me è indifferente. La prima esecuzione di quest'opera ebbe luogo a Washington, alla Library of Congress, e finalmente venne la prima esecuzione in Italia, a Siena, nell'estate dell'anno scorso, del 1971. Un mezzo soprano spagnolo che venne a provare da me pronunciò invece *firmamento*. Al che le domandai: « Perché canta *firmamento* e non *firmamiento*? ». « Perché in spagnolo si dice *firmamento* ». Ora questa parola, *firmamiento*, che mi era piaciuta tanto e che è all'origine di questo lavoro, intitolato « Sicut umbra », era un errore. Del resto non è la prima volta che un errore dà origine a un verso bellissimo. Non voglio citare il famoso esempio: « Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses », perché credo che tutti ne conoscano la storia.

Dallapiccola e i librettisti d'opera

Se per un libretto mi rivolgo a un poeta, allora questo fatto in sé significa che io ho tanto rispetto per il poeta che dovrò accettare non soltanto tutte le sue parole, ma anche ogni successione di parole perché il poeta non mi avrà certo mandato un libretto scritto alla leggera; invece se il libretto lo scrivo da me, sono padrone di fare quello che voglio. Ricordo di aver regalato a mia moglie, dopo il compimento dell'opera, il manoscritto del libretto dell'*Ulisse*, e non so quanti dei vocaboli della prima stesura siano rimasti nell'ultima, certo pochissimi. Dunque, non mi sono mai rivolto a un poeta per questa ragione e poi per un'altra. Se riesco ad avere le idee sufficientemente chiare per farmi un'idea complessiva del risultato finale, allora le parole le dovrò pure o bene o male trovare e mi trovo molto meglio se devo maneggiare questo materiale, testo e musica, io stesso.

Certo, mi sono stati offerti tanti libretti. Un tale (ho creduto mi volesse prendere in giro), una volta mi mandò due schemi di libretto.

Il primo si chiamava *Silenzio di madre* ed era un dramma finto tragico e retorico al massimo; il secondo aveva per titolo *Vacanze d'amore*, e ci presentava il caso di uno studente e una studentessa di terza liceo che si amano. La morale è che vengono bocciati all'esame di maturità e allora, in un duetto finale, si promettono a vicenda di studiare durante tutta l'estate e di non vedersi più per poter essere promossi alla ses-



5 - Paul Klee: *Crescita in un antico giardino* (1919)



6 - Otto Dix: *Anversa* (1922)

sione autunnale di esami. Ora questo potente dramma mi fu offerto poco dopo la prima rappresentazione del *Prigioniero*.

E in quanto ai testi da mettere in musica al di fuori del teatro, poco prima di un mio viaggio in America, un tale mi mandò sei versi dalla California con tanto di copyright; in questi versi si parlava di amore. Era un italo-americano, tanto per non equivocare, e mi diceva: « Se questo pezzo che Lei dovrebbe comporre ha successo, Le farà guadagnare più denaro che scrivendo sei o nove sinfonie ».

Al che risposi che al denaro non avevo mai dato nessun peso, non solo, ma che mi sarei recato, di lì a poche settimane, al Queen's College a insegnare, o a tentare di insegnare ai ragazzi americani come si possono scrivere delle sinfonie. Dopo di che di questo poetastro non ebbi più notizie.

Dallapiccola, librettista dell'« Ulisse »

Nella prima stesura di un libretto si scrive almeno il doppio delle parole che verranno usate in una redazione successiva. Le parole in musica sono sempre troppe. Dopo di ciò posso dire che avevo chiara nella mente l'idea del primo atto dell'*Ulisse*: cinque scene di cui la prima e l'ultima alla corte del re Alcino, dove il divino cantore Demodoco avrebbe cantato quel che noi leggiamo in Omero. La scena seconda, terza e quarta avrebbero avuto un'altra dimensione nel senso che la seconda, i Lotofagi, la terza, Circe, la quarta, il regno dei Cimmeri, parlano di un passato che in scena diventa presente. Il secondo atto non presentava grandi difficoltà; il personaggio che ero ormai rassegnato a non riuscire a realizzare era quello di Nausicaa.

Mettetevi un po' nei miei panni: quali parole può usare una ragazza di stirpe regale, poco più che adolescente per descrivere alle sue amiche il primo suo sogno d'amore, le espressioni di cui si sarebbe servita per ripetere quanto lo sconosciuto venuto a lei dal mare le aveva detto nel sogno?

Avevo ormai deciso di finire l'opera e poi... qualche santo aiuterà. Quand'ecco che una domenica di maggio mi trovai in una cappella della Chiesa di Santa Maria Novella e lì lessi su tre delle quattro pareti: « Quasi arcus refulgens inter nebulas, quasi flos rosarum in diebus vernis, quasi lilia in transitu aquae ». Presi nota di queste tre proposizioni e capii subito che la scena di Nausicaa poteva essere risolta.

Quindi, un'altra volta un caso mi fece trovare la soluzione.

Dallapiccola e le sale di registrazione

Si sa che è terribile per gli attori di cinematografo il dover cominciare con una data scena, senza la scena precedente e non prevedendo neanche la scena seguente; quindi devono mettersi nelle condizioni di creare internamente tutti i precedenti e di imma-

ginare quello che seguirà. Questa è la difficoltà del cinematografo: ogni scena viene registrata per conto proprio e oggi purtroppo mi raccontano che anche nelle esecuzioni discografiche si faccia qualche cosa di analogo. Secondo me questa è una cosa addirittura disumana, non dico ancora bestiale, dico disumana, che è molto peggio perché per ottenere la così detta perfezione si sacrifica tutto e soprattutto si sacrifica la presenza del pubblico. Ora, questo pubblico, del quale ogni esecutore cosciente ha paura perché non c'è esecutore che non si senta un po' tremare davanti a una sala di tremila persone, bene, questo pubblico che intimorisce qualche volta anche gli esecutori più smaliziati, dà all'esecutore tanto, ma proprio tanto, lo porta in un ambiente dove si può creare qualche cosa. Ora, in uno studio discografico che cosa trova? Niente: vede di solito delle fredde pareti nude.

Io mi ricordo di essermi trovato nel gennaio del 1960 ad incidere per la prima volta alcune mie composizioni per un disco alla Columbia di New York. Ho domandato se potevo portare con me qualcuno, al che una delle varie ed efficientissime segretarie mi rispose: « Ma questo non è stato mai fatto ». E io specificai: « Guardate, mi fate un piacere, porto quattro o cinque persone, è poi tanto? Non siete nemmeno obbligati ad offrire il solito drink. Così, io dirigo per quelle quattro o cinque persone e non vedo più questo stramaledetto microfono che mi intimorisce », perché, di fronte a un microfono, anche della radio, noi sappiamo benissimo che in teoria possiamo arrischiare di parlare a tre miliardi di persone il che, per fortuna non avviene in nessun caso, però questa possibilità teorica esiste e finisce o prima o poi col darci un senso di inibizione e quasi col paralizzarci.

Dallapiccola, i musicisti e i caffè letterari

I musicisti in genere non vanno al caffè. Vede, probabilmente deriva dal fatto che il musicista non è condizionato dalla luce. Ricordo che io, nei primi anni che ero a Firenze, frequentavo molto gli studi dei pittori. Ora, i pittori ricevevano, offrivano magari il thè d'inverno diciamo dopo le quattro e mezzo, d'estate dopo le sei e mezzo, le sette perché a quell'ora dovevano smettere di dipingere, perché con la luce artificiale non si dipingeva. Ma il musicista non è obbligato a smettere di lavorare a una data ora, il musicista può lavorare a tutte le ore, sia con la luce naturale che con quella artificiale. Quindi attribuisco a questo soprattutto il fatto che i musicisti nei caffè non si incontrano, non so, forse a Parigi si sono incontrati al *Deux Magots* e in qualche altro "luogo di perdizione" del genere.

E poi so come si svolgono queste cose; in genere si fa dello spirito sui colleghi e soprattutto si dice male di tutti. Ora, non credo che valga la pena di perder tempo per dir male di tutti, il che in molti casi costituisce una *réclame* per l'uomo di cui si dice male.

Dallapiccola e la stella Sirio

Per cinque mesi, dal gennaio alla fine di maggio 1971, i lavori di pavimentazione avevano ridotto via Romana pressoché intransitabile: masse di rottami e di sassi, dappertutto. Tra il novembre e il marzo, Sirio brilla in tutta la sua chiarezza, e, in genere, non mi rassegnavo a andare a letto se non avevo veduto Sirio.

Ci vuol così poco a trovarla: dal cinto di Orione si traccia grosso modo una linea retta (per quanto possa esistere una linea retta) ed eccoci alla stella più luminosa. Una sera, non avendola trovata, cominciai a inerpicarmi su questa massa di rottami e di sassi: cercando. Sirio evidentemente era nascosto da un comignolo. Allora monto su un altro ammasso di rottami. Finalmente vedo la stella, e poi scendo. Un signore e una signora, evidentemente della piccola borghesia, avevano osservato le mie manovre. Il signore mi domanda: «Scusi, cos'è che guardava in cielo?». Io dico: «Le stelle». E lui mi guarda. «No, non abbia paura, non ci sono dischi volanti: vede, io le stelle le ho guardate sempre, già da quando ero bambino e anche le costellazioni; ne vale la pena». Allora questo signore, che aveva già infilato il braccio destro sotto il braccio sinistro di sua moglie, mi stese la sinistra: «Buona sera» e scappò esterrefatto. Dunque, a questo punto siamo arrivati oggi: che un individuo che guarda le stelle può passare, anzi, passa, come in questo caso, da matto nel bel mezzo del cervello.

DA « RITRATTO D'AUTORE »

un programma TV di Franco Simongini presentato da Giorgio Albertazzi
dedicato ai Maestri dell'Arte Italiana del '900

« AFRO - BURRI - CAPOGROSSI »

testo di Cesare Brandi, regia di Franco Simongini
(in onda il 28 giugno 1972, Programma Nazionale, ore 18,45)

Afro, Burri, Capogrossi rappresentano, pur con età ineguale, la nuova generazione che seguì a quella dei Boccioni, dei Carrà, dei De Chirico, dei Morandi, alla fine della seconda guerra.

È la generazione che ha consolidato nel mondo la continuità di una rinascita italiana nel campo delle arti figurative, che inizia formalmente col Futurismo e riporta l'Italia ad un livello d'alta qualità, mentre prima del Futurismo era scaduta al livello del salotto borghese. Non si tratta, bene inteso, di una scuola, anche se la prima generazione ebbe radici comuni nel Futurismo: ogni artista, né può essere da meno, fu veramente e potentemente individuale. Altri ve ne furono, ai margini, ma non ai margini dell'arte, che completavano un fronte ampio e molteplice, De Pisis, Mafai, Scipione, Sironi, Campigli.

AFRO

Quando Afro incomincia a dipingere (prima della seconda guerra mondiale) era un giovanotto friulano con i capelli a spazzola come una spazzola, e la pelle nera come un calabrese, ed era quello un momento a Roma in cui tutta l'attività artistica si accentrava su di una galleria, la Cometa, e su cui gravitavano pittori come Cagli, Mafai, Capogrossi e Cavalli.

Ma Afro, di tutti (anche più di Mafai), aveva la pennellata più disinvolta, il che non è però sintomo necessario di faciloneria. Afro era veloce e spedito, occhio rapace sullo spet-

tacolo naturale: ma soprattutto dotato di una memoria visiva molto precisa, un po' come dovette averla il maestro impressionista francese Degas, che dipingeva e disegnava sempre di memoria: e Degas, è noto, sapeva disegnare.

Ora Afro dipingeva figurativo con questa straordinaria scioltezza, e dopo un primo periodo (in cui i colori erano un po' troppo festosi) recuperava il valore dei grigi, di una gamma sommessata, di un'atmosfera tenue, di una lontananza interna indefinibile.

Un accostamento a Giorgio Morandi, per questo periodo lontano, è sicuro ed è estremamente formativo per quanto venne dopo.

Infatti, rispetto a quello per cui conta Afro, il suo periodo giovanile va considerato un lungo e fruttuoso tirocinio (di cui il critico deve tenere il massimo conto), perché chiarisce come a poco a poco Afro poté innalzarsi dal pascolo verde della natura al bosco delle frasche secche per chiudersi nel suo bozzolo di seta.

In questo senso l'astrattismo di Afro è il più concreto che ci sia, perché sempre sotteso da una ricerca cromatica che, senza potersi dire tonale, riesce a valorizzare i timbri decantandoli, rendendoli trasparenti e luminosi. È quanto distacca l'astrattismo di Afro da tutti quelli coevi, e in special modo dai pittori astratti italiani di quel periodo, tra il '30 e il '40, come Magnelli e Soldati. Dopo una prima fase più geometrica, per cui il cubismo analitico aveva servito da catalizzatore, il segno di Afro divenne libero, aperto, arioso. Il dipinto composto nei suoi equilibri non geometrici, ma istintivi e infallibili, cominciò a presentarsi con una felicità di improvvisazione: né si storca il naso su questa parola, che già servì al primo e maggiore Kandinskij. Afro, nell'astratto, recuperava la scioltezza iniziale, la capacità di individuazione immediata, le campiture senza cincischiature, ma larghe e suadenti come se stese ad affresco.

Questa spontaneità nel piglio e nel taglio, questa vivezza di timbro, ma allo stesso tempo trattenuta e mai troppo spiegata, dava ai suoi quadri l'aspetto felice e ventilato che riscatta il fruitore dal grigiore quotidiano. La sua natura di veneto l'aveva ripreso senza riportarlo indietro, ma permettendogli di portare all'arte moderna qualcosa come un fascio di erba fresca, il trasvolare delle nuvole in cielo, l'azzurro di un lago e il giallo intenso di un prato fiorito, ma senza erba, senza nuvole, senza lago e senza prato.

Naturalmente Afro non è rimasto sempre sulla stessa linea, ma tutto il suo sviluppo è coerente come le variazioni di un tema. All'estero, in America e in Germania, è stato apprezzato anche più che in Italia, e non perché sappia di « sole mio », ma proprio perché la sua è pittura che risuona giusto come la moneta buona, e senza presentarsi con la violenza cromatica dei nordici quando si scatenano: senza attingere ai pozzi un po' fangosi dell'Espressionismo, mantiene nella sua apparente improvvisazione una chiarezza di imposto, un equilibrio formale, che ha proprio nella *balance* cromatica uno stabilizzatore a tutta prova.

BURRI

Burri è il caso più straordinario di una vocazione tardiva e così repentina, come fosse stato colpito da un fulmine. Avviato alla medicina e avaro com'è di aneddoti, non si sa di premonizioni pittoriche, che possa avere avute prima di cadere prigioniero ed essere rinchiuso in un campo di concentramento in America. È lì che avviene, durante l'ultima guerra mondiale, il suo incontro, per passatempo, con la pittura. Ma la pittura gli scottò le dita; non poté più levarselo da dosso. Torna infatti in patria, e non se ne parla più di fare il dottore. I suoi inizi furono figurativi ma, si direbbe, a passo ridotto. Del resto, senza maestri, senza una direzione sicura, in quella Roma del dopoguerra, che era un gran tramestio di Europa in subbuglio, di America paternalistica, di Italia tutta cocci e carcasse di macchine bruciate. Da quella prima pittura, quasi ormai introvabile, Burri ad un tratto viene attirato dalle materie più rozze e vili: tele di juta e catrami, vernici poliviniliche, muffe, panni sporchi...

Si era agli inizi di quell'epoca che è stata l'ultima primavera della pittura, che poi si è chiamata Informale, e che negli Stati Uniti e in Francia ebbe i suoi alferi in Pollock e in Fautrier. Ma, sul traguardo immediato del tempo, che se ne seppe in Italia? Si seppe dopo. Le jute e i catrami di Burri si polarizzavano in un campo di forze diverso.

Nasce così alle soglie degli anni Cinquanta questa arte sconvolgente e aggressiva, amara come il fiele e la cicuta. Questa arte di materie oscure e sgradevoli, delle superfici sommosse e ribollenti come lava, dei crateri aridi come quelli della luna. E da allora con un incalzare irruente si succedono le varie fasi dell'arte di Burri: fasi sulle quali, con una onestà e un rigore unico, Burri non è mai tornato. Cominciando dai Sacchi, dopo i Catrami e passando per le Combustioni, i Ferri, i Legni, le Plastiche, fino a questa fase in corso, quasi esclusivamente in bianco e nero, araldica ed ermetica, per quanto sembra semplificante e pacificata. E certo non fa più paura, come nei Sacchi cenciosi e sublimi, come nelle contorte Tavole bruciacchiate, nelle Lamiere rotte e puntute.

Nessuno si illuda: in questa fase Burri è compresso, non è addolcito, alla sua arte spetta quella parola di Cristo che dice « io porto la guerra non la pace ». Ed anche in questa fase quella di Burri è guerra, non è pace, ci si guarda pure intorno: a che cosa assomigliano questi soli carboniosi e bistorti, queste enormi unghie nere su fondo bianco, quei veli trasparenti di plastica, che, solo perché trasparenti, fanno cambiare di tono, quasi un modo di arrossire, il fondo bianchissimo? A nulla assomigliano, a nessuno si accodano, sono esattamente fuori del gusto di oggi, come lo erano i Sacchi di ieri, che esasperavano il buon senso, come ancora hanno esasperato, a Torino, quella tale che richiese la disinfezione dell'Ufficio d'Igiene. Certo quella tale ha fatto ridere, e al Museo di Torino, dove si svolgeva la Mostra memorabile, ha richiamato ancora più folla. Ma nessuno si illuda: l'arte attuale di Burri è ancora una volta al di là del suo tempo immediato, e se non esaspera più, è per il

fatto che il nome dell'artista è troppo famoso ormai, c'è da farci brutta figura, anche nel mondo più borghese, a dire che non si capisce.

Rispetto umano, insomma, ma non maggiore comprensione. E non è che Burri voglia essere incomprensibile, senonché il suo fato, di artista che porta avanti la fiaccola delle tenebre, è quello di anticipare sull'arrivo: quando Burri si presenta, la platea è ancora vuota, le luci ancora spente. I suoi grandi quadroni bianchi e neri, aperti come occhi che non vedono, intangibili e distanti come fuori della gravitazione terrestre, portano dentro di loro la luce lontana e il silenzio di un'alba che ancora non è sorta.

CAPOGROSSI

Chi conosce Capogrossi e non la sua pittura, o la sua pittura e non Capogrossi, non arriverebbe mai a pensare l'uno per l'altra. Un signore così distinto e ghiotto, con i suoi raffinati *foulards* e i *cachemires* impeccabili, come accordarlo con la felice, lucida pazzia della sua pittura? Poi può succedere di capovolgere il giudizio, di trovare sanissima la pittura e pazzo il pittore, felicemente pazzo come felicemente sana la pittura. Tutti ormai la conoscono, tutti, crediamo, sono stati soggiogati dalla chiarezza d'una pittura che è scrittura e di una scrittura che non deve significare nulla. Significa sé stessa in una presenza incontestabile.

Certo, si vale di una forza decorativa che finisce per attrarre chiunque, perché qui nulla v'è mai di sgradevole; il nitido fondo bianco, le processioni dei segni incolonnati come insetti, o come un unico segno tipografico nelle sue varie grandezze, il cauto, preziosissimo cambio di colore. Questi colori sono limpidi e come fossero usciti dal tubetto. Non ci credete: sono fatti e preparati, come se invece di applicarli ad uno dei suoi segni misteriosi, Capogrossi dovesse preparare un *maquillage*: quei piattini pieni di polveri leggere e splendide, che stanno, appunto, fra il *maquillage* e i barattoli dell'erborista: e quello potrebbe essere peperone dolce macinato, l'altro pistacchio, l'altro malva, ma proprio il fiore quando è fresco. Invece sono colori, e Capogrossi se ne servirà pochissimo, ma con quale sagacia.

Ad un'altra cosa fanno pensare i quadri di Capogrossi: alla scrittura musicale ora che l'hanno alterata, traendola dal pacifico pentagramma, questi indiavolati di Nuova musica: sono sicuro che, unici fra tutti i quadri, questi di Capogrossi si potrebbero suonare.

Ma stiamo parlando per celia. La musica dei quadri di Capogrossi non è musica, è pittura.

Capogrossi ha inventato la scrittura più limpida, più leggibile, fra quante ne esistono: la scrittura per la scrittura, la scrittura che anticipa sulla parola. Pure c'è stato un tempo, il primo tempo di Capogrossi, in cui la sua pittura gli assomigliava: era una pittura gentilmente tonale, quella che ora è rimasta solo nei suoi *foulards* e nei suoi *pullover*...

Quando Capogrossi comincia a cantare, quando inventa se stesso di sana pianta, lascia i modelli e il paesaggio e si mette ad esprimere con una lettera d'alfabeto immaginario, che

potrebbe essere una A o una M, o anche la sezione di un Scarabeo; quando Capogrossi ha il suo felice colpo di pazzia, è solo, non ha più stelle o comete che lo guidino. Si orienta da sé, come gli uccelli che emigrano.

Si potrebbe credere che, per bravo che sia, ma a lungo andare, queste progressioni all'infinito di un segno che è sempre lo stesso possano essere monotone. Niente di meno monotono. È impossibile non rimanere colpiti dalla freschezza che alita dai suoi quadri.

Capogrossi è romano come era romano Mario Mafai: ma il caro Mafai fece un salto nel vuoto quando volle divenire astratto, lui, il pittore delle ceneri e dei cieli di viola come il cielo dell'Attica. Capogrossi, che è in fondo un suo coetaneo, trovò se stesso, invece, trovò il suo linguaggio, divenendo astratto: è la differenza che passa fra l'apostolo e il convertito. Non sono di moda né l'uno né l'altro: ma con l'apostasi si rinnega il passato, con la conversione si guarda al futuro.

Il romano Mario Mafai era ansioso di rinnegare il passato, il romano Giuseppe Capogrossi guardò sempre al futuro.

Ecco la differenza.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Parata di generazioni del Novecento

Senza crederci fino in fondo, usandolo come strumento di comodo, dobbiamo servirci del « criterio generazionale » (mutuato dalla storiografia ispanica), per rendere conto di una serie notevolissima di ultime apparizioni che assestano *opere complete* di tutto rispetto, forse qualcuna ne inaugurano. Va da sé che la sovrabbondanza e la qualità della materia impediscono ispezioni analitiche (le uniche valide), che andranno differite, mentre, se assistiti da un po' di grazia, ci vorremmo provare in qualche fulmineo referto, che serva almeno a dare una idea dell'erba che cresce in nobili ed antichi prati come in quelli di più recente semina.

Aldo Palazzeschi e Marino Moretti sono entrambi nati nel 1885, hanno esordito intorno al 1910 con raccolte di poesie che ormai appartengono alla storia delle forme poetiche del primo-novecento (con forte incisività, specie per quanto riguarda quella zona sul discrimine fra crepuscolarismo e futurismo), in seguito si sono dedicati alla prosa narrativa con una lunga serie di opere, alcune delle quali fondamentali (specie quelle palazzeschiane; ma anche quelle di Moretti, più riposte, saranno da rivagliare), per riapprodare circolarmente,

negli ultimi anni, ad un nuovo progetto di poesia, che ha ora ricevuto altri incrementi nello « Specchio » mondadoriano, Palazzeschi, *Via delle cento stelle* (Milano, 1972), Moretti, *Le poverazze* (Milano, 1973). All'origine di queste poesie sta una attitudine, si direbbe la scelta preliminare di una tonalità, che in prima istanza rifiuta le maniere precedenti (senza « falsificarle », però), poi si muove con naturalezza, al limite del virtuosismo, quasi con la *nonchalance* di chi non ha più niente da aspettarsi dalla vita e dalla letteratura, sicché, gettando giù ogni maschera, può dire ancora qualcosa di nuovo in nome di un'esperienza che ha bruciato tante scorie (illusioni e falsi scopi). Con un pericolo, però, che, in misura diversa, hanno corso i due poeti nelle loro precedenti classiche « opere », cioè la ritorzione in chiave riduttiva dell'immagine consegnata ai destinatari del loro messaggio poetico: non si dimentichino gli scarti di decodificazione inflitti alle morettiane *Poesie scritte col lapis* (1910), « da leggersi con la gomma », secondo la replica di uno spiritaccio, forse il Papini, oppure all'uomo di fumo, ai fantocci palazzeschiani. Ma Palazzeschi e Moretti hanno visto tanta storia, da potersi ormai muovere con distacco, con « distanza » da tutto, anche dai grandi poeti (non per niente nel *No ai grandi poeti*, all'obiezione della « seconda voce » circa l'ignoranza

su Mallarmé, Moretti « prima voce » replica: « Ma no, ma no. Distante, ero, distante... »), anche e soprattutto da sé stessi.

Palazzeschi e Moretti si sono incontrati « ... nel mese di Febbraio del 1903, esordienti in una commedia di Goldoni: *Il ventaglio* »; « Tu eri Scavezzo, io il barone Del Cedro », alloquisce in una sua poesia il creatore di Perelà, fornendo anche ottimi indizi sulla congiunzione apparentemente casuale di due destini, con le ragioni di un'amicizia che ha oltrepassato il settantennio:

*Chi ci aveva portati in quel luogo?
Sembra difficile indovinarlo, invece è facilissimo:
la poesia che a quel tempo aleggiava sul teatro
e della quale due adolescenti dotati di fantasia
avevano subito il fascino.
E fu proprio in quel luogo che la poesia
rivelò ai due adolescenti il proprio cammino,
sul quale in perfetta armonia
procedettero da quel giorno
discutendo di tutti e di quanto si faceva nel mondo
fuorché di quello che facevano loro,
quasi non lo avessero saputo
ognuno per la propria strada
e nel rispetto assoluto l'uno dell'altro.*

Andamento assolutamente colloquiale, con il ritmo del verso dissimulato nelle volute degli enunciati palazzeschi (secondo una tecnica usata forse con più rigore nei versi liberi giovanili, nei quali con scomposizioni e ricomposizioni metriche, nemmeno troppo peregrine, i competenti riconoscono disegni canonici), al pari degli snodati procedimenti di Moretti, la cui poesia dialogica, appoggiata ad una tesi e ad un'antitesi non scisse in dilaceranti contraddizioni, sì piuttosto controbilanciata in un dolce-amaro equilibrio d'imprendibilità, che non ignora la ironica sgradevolezza del graffio, può rispondere con *I grandi vecchi*:

*« Si tratta oggi di gerontocrazia
senza comando, senza simpatia,
e il rispetto è, lo sai, poco spontaneo ».
« Che ne dice il tuo noto coetaneo? ».
« Nati noi grandi vecchi lo stesso anno,
non più che diciottenni ci incontrammo.*

*Or chi può dirci (ma non certo tu)
come andremo a finire? ».
« Io non so come mai le cose stanno,
ma mi par che i due facciano a chi è più
duro a morire ».*

Come si vede, l'invenzione a due voci morettiana è tutt'altro che spregevole, se permette di non identificarsi in nessuna delle due e di discernere il senso che vuole dalla somma, quasi sospeso nel limbo delle battute, che talvolta fanno entrare nel gioco opinioni emergenti e lontane, con il poeta che sembra desolidarizzarsi sia dalla prima battuta come dalla controbattuta.

La vita, la cronaca, la storia, hanno molta parte sia in *Via delle cento stelle* sia in *Le poverazze*, ma è quasi inevitabile che il lettore ricerchi le composizioni che più esplicitamente si svolgono in ambito letterario, dove la testimonianza di due persone prime come Palazzeschi e Moretti è autorevole e ormai così preziosa, appartenendo ad addetti ai lavori che hanno traversato e vissuto in contatto con uomini ormai consegnati ad una dimensione che i successori debbono riconquistare con lo scavo nelle reliquie. Ed è altrettanto giusto che Palazzeschi e Moretti garbatamente frustino attese così improprie del lettore: ci sono tre poesie nelle due raccolte che potrebbero essere di importanza unica sotto il profilo testimoniale ed invece valgono unicamente per quello che debbono valere sul piano poetico (o quanto, meno umorale): *Il futurismo* e *Sergio Corazzini* in Palazzeschi, *Tozzi* in Moretti.

Dice Palazzeschi: « *A sessant'anni di distanza | dal movimento milanese e fiorentino | sento parlare spesso e volentieri di futurismo* » e *pour cause*, dal momento che tutti sanno che nell'attuale (forse già un po' passato) *revival* delle avanguardie storiche, del futurismo in particolare, Palazzeschi è stato un superstite inseguito, blandito, prefatore dell'edizione delle opere di Marinetti, ecc. Ma evidentemente Palazzeschi in questa poesia niente poteva dire che già non sapessimo: allora è notevole la zampata di leone finale che ricostituisce in un arco di coerenza la rivolta futurista in Italia, « *paese volto al passato | nel modo più assoluto ed esclusivo | e dove è d'attualità solo il passato* » e l'interesse d'oggi per

quel movimento in chiave di restauro della vecchia norma:

*Ecco perché è attuale oggi il futurismo
perché anche il futurismo è passato.*

Niente da eccepire sulla lezione del grande vecchio, del trepido amico di Sergio Corazzini (in un'« ora breve »), con la morte del ragazzo-poeta interpretata come « poesia »:

*Dopo quasi un secolo
mio Sergio
nulla fra noi è cambiato
e lungo questa via
seguiamo il cammino
e il nostro discorso
perché la tua morte
era poesia e non altro.*

Così nel cinquantesimo della morte di Tozzi non mancò chi si rivolse a Moretti per avere qualche ulteriore notizia sul loro sodalizio romano alla Croce Rossa, nel secondo decennio del secolo: dal canto suo Moretti non ha mancato di stilare, ad apertura del *Terzo Quaderno*, un dialogo, che parte dalla targa di una via romana « Via Federico Tozzi, a Montesacro », per ricordare il desiderio di gloria (come lavacro) dell'amico di Siena, rievocato con vecchi spigoli (« strano, malagevole »), dacché Moretti dovette rintuzzare una autopresentazione tozziana di *Bestie* che faceva un po' il vuoto nella coeva letteratura narrativa) e con antico affetto (« ma più spesso cedevole », il Tozzi fece poco dopo un posto di rilievo all'amico Moretti), specie per quel *qualche cosa* che ebbe da Roma, una morte prematura e povera, che doveva attendere un inane risarcimento postumo.

Da queste prove le personalità di Palazzeschi e Moretti non escono certo rivoluzionate, ma arricchite, saturate: anche in certe allusioni ripetitive, con la variazione si generano effetti inediti (come quella di Moretti, che muove dalla bella immagine autobiografica di D'Annunzio a proposito del « callo » dello scriba, già valorizzata altrove).

Dai patriarchi della poesia novecentesca si arriva a due maestri della « nuova poesia » (nell'ac-

cezione di Anceschi), Libero de Libero (1906) e Alfonso Gatto (1909) che stanno assestando il piano della loro opera definitiva: de Libero pubblica nello *Specchio* la summa di tutta la sua poesia dal 1930 al 1956, con il titolo estrapolato da una composizione di *Stanze*, cioè *Scempio e lusinga*, mentre Gatto nella stessa collana presenta il secondo volume della sistemazione definitiva della sua opera *Poesie d'amore, 1941-'49 e 1960-'72*. Si tratta di due poeti molto impegnativi, importanti, che hanno avuto i loro inizi nel crogiolo romano intorno ad Ungaretti e Scipione, fra surrealismo e ermetismo (ma mentre de Libero resta un poeta strettamente radicato al centro antico d'Italia, Gatto è un salernitano mobilissimo, radicato dappertutto, a Roma come a Firenze, a Milano come a Venezia).

Scempio e lusinga di de Libero non rispetta un ordine progressivo di ripresentazione, ma regressivo: si parte da *Sono uno di voi*, con gli estremi fissati fra il '45 e il '56, si arriva al lontano *Solstizio* del '30-'32.

Forse anche questa azzecata successione inversa giova per far percorrere a ritroso al lettore un cammino accidentato della nostra storia, dalla Resistenza ai fermenti di un'Italia primitiva, arcaica, popolare ed elitaria al tempo stesso, comunque irrecuperabilmente perduta. Si tratta di una sorta di poesia antropologica, ottenuta con un uso sapientissimo dei segni scorciati, allusivi: le opere e i giorni di un Esiodo ciociaro, che manovra generi poetici decisamente perenti come il madrigale e l'elegia quasi forme vuote che ricevono vita unica dall'uso del poeta. A taluno la formula che abbiamo usato potrà far venire in mente quella crociana a proposito dei *Poemetti* pascoliani (« un Omero trasferito in Garfagnana »); ma di proposito, perché se già in un certo senso è stato visto il cordone ombelicale che lega l'originale poesia deliberiana a D'Annunzio (certi passaggi della *Figlia di Jorio*), più dimenticata la continuità con la poesia pascoliana, con quel *Sogno d'ombra* che letto da de Libero sembra de Libero (« *Rantolo d'avo, rantolo d'infante. | Par l'uno il cigolio d'un abbaino | cui percuota l'aquilone errante...* »), nonché *Il cieco di Chio*: (« *o Deliàs, o gracile rampollo | di palma...* »). Con in più in de Libero un

accoloramento dei sensi ed un investimento espressivo, che pongono il poeta in una situazione di punta nel coevo panorama (anche europeo).

La raccolta di Gatto *Poesie d'amore* si presenta con tutti i crismi di un'autoedizione critica: lo stesso poeta vi premette una immaginosa meditazione (inaspettatamente tramata di pensieri di Kafka: quasi a bilanciare l'asserito oggettivismo delle sue donne, con il senso dell'astrazione che evapora da vicende pur reali), e accompagna il tutto con precisioni sulla provenienza delle poesie da altre raccolte, sulla data e la sede di prima pubblicazione delle nuove, nonché sulle indicazioni delle varianti. Senonché c'è nella giustificazione generale della raccolta un'ammissione illuminante:

Un poeta, meno di tutti, può credere a una storia *in progress*. Tutto il suo bagaglio di tempo deve consegnarlo in mano al filologo. Come ci insegnano i testi sacri, un « rivelatore » (e, a suo modo, un poeta è un rivelatore) ha da tenersi segreto, *asconditus* diceva Sant'Agostino.

Tutto sommato Gatto si mantiene *asconditus*, anche nelle indicazioni che aggiunge alle sue poesie, quasi sempre creando intorno un'aria contestuale, del tutto necessaria all'integrale comprensione che molto spesso deborda dallo stretto limite testuale, qualche volta sottolineando particolari tecnici ed estetici, per un pre-giudizio anche vichiano da approvare, che colui che fa conosce, anche se spesso il prodotto gli appare tanto grande da allontanarsi dal controllo dell'origine. Ma spigliamo qua e là in questa raccolta densissima, mai delusiva. Ecco la bella nota a proposito di una poesia della seconda parte, *Sul Ticino*:

La situazione, nel ricordo, di questa poesia è lontana, degli anni in cui, vergine di conoscenza e d'amore, andavo scoprendo la Lombardia, fiumi, terra, alberi, cielo, e me stesso, forse insensato per troppi sensi, e via via temperato, ammansito, in un respiro più largo, in contrasti più dolci e tremanti, quali sono nella mia vera natura. *L'attenta elaborazione dei versi, delle immagini, delle rime, è dovuta anche a questo reperto sensibile (corsivo mio).*

Si tratta, di fatto, di cinque quartine di endecasillabi con rime ABAB, di una sesta con rime AABB più un verso irrelato, come è irrelato il settenario che chiude le cinque quartine della poesia seguente, *Amore, coglila tu*, sempre con rime ABAB, mentre, nello stesso ordine, squisita la fattura dell'ottava *Alla stessa tristezza di quel punto* con schema ABCABCADD. In più non mancano espliciti richiami a materiali di altre raccolte (che farebbero la gioia di qualsiasi critico concordatario, cioè di quelli che forse non a torto ricercano la permanenza differenziale di Gatto in Gatto, ecc.), come a proposito di *Notte di Natale*:

Debbo avvertire che il verso « *comuni che non sembrano mai dette* », riferito alle parole, è un mio antico verso della poesia « *Il Dio povero* » (*Osteria flegrea*). Nello scrivere questa poesia, sapevo di usare, volevo usare, questo verso antico (per me segnaletico d'ogni povera identità, della mia, soprattutto).

E non mancano critiche ed autocritiche, spesso a raddoppio delle immagini strettamente testuali, come quella a *Non darti pace*:

Sono gli ultimi versi superstiti di una poesia più lunga (e stanca) che solo alla fine trovò la sua erezione, con l'irruenza di un atto d'amore

con il poeta ormai investito nella sua parte di esegeta, non scevro quindi del gusto della divagazione culturale, forse sempre legata ad una storia personale, come nella colloquiale *Un fiore a Asolo* che sembra ricordare gli ultimi tempi della poesia di Montale (il quarto e il quinto):

La pensione White ospitò letterati e scrittori — in altra età ci fui anch'io —: presenza discreta e tutelare Alfredo Gargiulo, il più grande lettore di poesia che abbia avuto l'Italia al sorgere della nuova poesia.

Ma vi sono dei commenti belli in sé, al di là di quanto sottraggono alle diagnosi del lettore professionista, come quelli a *Parlavi* e a *Lettera non spedita*:

Tutti i moti interiori vengono a comporsi nell'umano assetto («sesto») della figura, quanto più il vento col suo furore dispersivo sembra annientare il valore della contemplazione e della calma. La poesia e l'amore sono incisi in questa pietra dura dello stile, tanto più impassibili quanto più la passione sembra investirli e rapirli all'azzardo esistenziale, che è tuttavia il solo a dubitarne, a rimetterli in gioco, a renderli vivi. perciò lo stile è «armato»: e solo il «male dell'offesa vivente», come dirò nella poesia seguente «Lettera non spedita», può renderci vivi.

Volo fermo (*che mai si leva*), mani trattenute, pugno chiuso, segno nella figura: son tutti rilievi della mia poesia occupata a assestare immagini, sintassi di verso, costruito strofico per una significazione durevole del gesto interiore, proprio di un vedere dentro le più estreme, sensibili radici mie con me stesso.

Proprio l'unità tematica di queste poesie d'amore (esitazione e coraggio) aiutano Gatto ad inverare la cultura con la fisicità, l'azzardo con la fermezza dello stile: evidentemente bisognerebbe andare più in là, rivelare qualcosa al rivelatore. Ma siccome, giustamente, il poeta crede alla vita delle sue poesie, bisognerà dare tempo al tempo, anche se fin d'ora si deve riconoscere che *Poesie d'amore* costituisce un canzoniere adamantino fra i più resistenti per virtù di stile dei nostri anni.

Attrae, ora, perentoria, la presenza di due poeti della «generazione di mezzo» ormai avviati alla piena maturità, Vittorio Sereni (1913) di cui negli *Oscar mondadoriani* vengono diffuse fra un vasto pubblico le *Poesie scelte* (1935-1965), e Mario Luzi (1914), di cui «All'insegna del Pesce d'Oro» (1972) si ripresenta il poemetto drammatico *Ipazia*, già edito sulla rivista «Terzo Programma», n. 4 del 1971.

Il volumetto sereniano dà un'idea esauriente di tutto il lavoro compiuto dal prestigioso poeta di Luino (escludendo di proposito i lavori in corso), quanto dire che presenta una scelta organica da *Frontiera*, *Diario d'Algeria*, *Gli strumenti umani*. È stato curato da Lanfranco Caretti, che vi ha

premessò un suo saggio del 1966, *Il perpetuo « presente » di Sereni* apparso in «Strumenti critici» dell'ottobre di quell'anno, che costituisce una lettura molto appassionata, in chiave di autobiografia generazionale, di tutto il percorso di Sereni, con il corredo di pezze di appoggio critiche, di notizie biobibliografiche, di brani prosastici da *Gli immediati dintorni*, nonché di *specimina* dell'attività di Sereni come egregio traduttore di testi poetici.

Coloro che non hanno potuto seguire il cammino di Sereni nel suo farsi dispongono ora di un testo autorevole e funzionale, che potrebbe anche suggerire qualche precisazione critica di un certo rilievo, se si considera, per esempio, che i rapporti fra le poesie del *Diario d'Algeria* e le «concomitanze» in prosa di *Gli immediati dintorni* non sono state esplorate fino in fondo, forse non si sono tratti tutti i suggerimenti reciproci che i testi ci offrono. (Si confronti, ad esempio, il n. 9 del *Diario*, p. 43, alla chiusa: «... e la collina | dei nostri spiriti assenti | deserta e memorabile si vela», Sidi-Chami, novembre 1944, col parallelo prosastico, pag. 113, «... mi domando se la pietà verso noi stessi non s'intrecci per caso a una pietà per i luoghi che sono deserti, ora, di noi»: che mi sembra proposta non raccolta per la caratterizzazione dell'elegia soggettiva-oggettiva di Sereni). Comunque si tratta di un indispensabile punto di partenza per sviluppi che sia nel campo della poesia come in quello della prosa si annunziano molto promettenti, a testimonianza dell'impegno di una personalità soprattutto sulla frontiera dei grandi rivolgimenti storici e letterari.

Il tema della *polis*, dei violenti contrasti nei passaggi da una civiltà che muore ad una che nasce, insomma dell'incessante metamorfosi del mondo, ha sempre attratto Mario Luzi, dai suoi inizi allo splendido esito della raccolta dei tre poemetti del 1971 *Su fondamenti invisibili*, con il secondo significativamente intitolato *Nel corpo oscuro della metamorfosi*. Orbene questo nuovo poemetto drammatico nient'altro costituisce che il quarto tempo eccezionale, specie per resa espressiva, di quella raccolta, con marcate somiglianze con il terzo poemetto, *Il gorgo di salute e malattia*, che, forse il lettore lo ricorderà, ci piacque un po' meno degli

altri due. Ne abbiamo quasi una spiegazione: le energie inventive che ci sembravano mancare qua e là in quella composizione erano state (o stavano per essere) impiegate in *Ipazia*, che rappresenta un luogo privilegiato della cultura e della meditazione di Luzi, debitamente esaltate da una lingua eletta e duttile al tempo stesso. Plotino e il neoplatonismo hanno sempre attratto un certo filone dell'ermetismo: Bo, Traverso, Luzi... All'origine sta proprio un suggerimento di Traverso: le poesie greco-latine di Sinesio di Cirene, forse l'incisivo romanzo storico di Charles Kingsley, *Hyppatia* (pubblicato a Londra nel 1853, poi a Leipzig nel '57 e nel 1910, molto stimato dal maggiore studioso di Sinesio, il classicista Nicola Terzaghi), forse altri scritti dedicati alla maestra e al discepolo (Ipazia-Sinesio), sullo sfondo dell' Alessandria dell'inizio del quinto secolo, con i suoi contrasti fra la cristianità e la cultura filosofica greca. La dialettica passato-avvenire fa scoccare scintille, attizza la violenza di una città: nella prima scena il « giramondo » Gregorio dice al prefetto Teodoro (che dovrebbe nascondere l'esistito prefetto Oreste): « *Non è più Alessandria e non è altro da lei: | solo 'un corpo in letargo percorso da oscuri fremiti* ». Il fanatismo è nemico di tutto, mentre il potere è al di sopra di tutti, anche dei potenti: guai a chi se ne ritrae! (forse vuol dire che ne è già stato abbandonato). Dopo una seconda scena che segue passo passo uno scontro fra Sinesio e Jone sul ruolo dei sentimenti (dice Sinesio: non tramutiamo l'amore « *in una rete | dove guizziamo in cattività come pesci moribondi* »), entra di nuovo Gregorio, che attacca l'imminente Ipazia, difesa dal discepolo fedele Sinesio (« *Sei crudele con Ipazia, e non dici niente dei tempi. Essa vede lontano. Promana una luce di aurora | da quei discorsi accesi da un fuoco di crepuscolo* »), finché come un'apparizione di una creatura del *Magma* o del primo poemetto di *Su fondamenti invisibili* emerge il dormiveglia di Ipazia: (« *Chi viene? perché questa visita? sono stanca e colma | non posso accogliere niente e nessuno* »), che viene a misurare le sue ragioni con quelle pur vicine di Sinesio, sulla parola di pace vera che esse portano, anche se provoca clamore e scandalo. Ipazia è la coscienza

lucida e disperata di una città in crisi su cui ha potere e da cui è posseduta, paladina di una causa perduta, ma storicamente necessaria: (« *Il frutto scoppiato dissemina i suoi grani. | Il vento della tempesta di fanatismo e di barbarie | si accanisce sul vecchio mondo, sferza i rami... Ma dopo? Che sappiamo del poi? | Gettiamo questo seme nella bufera, | in questa taverna turbolenta che è Alessandria | giochiamo questa partita a dadi con la storia del mondo!* »). Ipazia andrà incontro al suo martirio, adempiendo coscientemente il destino di vittima designata, con pena ma senza ombre (con l'interrogativo ultimo sul senso che avrà per i superstiti e i posteri questo suo immolarsi a guisa di capro espiatorio): (« *Quando si è in alto mare | la luce del tramonto e quella dell'aurora | non sono molto dissimili* ». È clausola ancipite, può essere speranza, può essere disperazione: sta alle forze in gioco, del passato e dell'attualità (perché è sottinteso che il punto di vista di Luzi è attualizzato) scegliere nei limiti del possibile la strada dell'aurora. Ma l'esito finale permane incerto, giustamente, altrimenti scivolerebbe nel parentetico, sarebbe contro una contingenza storica in cui più acuto è il morso di una conoscenza a qualsiasi costo e più inappellabile il rifiuto di qualsiasi esortazione. Ancora una volta Luzi ci ha offerto una prova di indefettibile coerenza, che si apparenta strettamente al linguaggio dei suoi « poemi », con in più la dimensione pragmatica (lo spazio teatrale abilita il mezzo espressivo a modificare situazioni e stati d'animo, dei personaggi come degli spettatori).

Dura coerenza si trova anche nelle nuove *28 poesie* di Aldo Borlenghi (Scheiwiller, Milano 1972), nelle quali la ferma astrazione del linguaggio veicola un sentimento di sospensione fra passato e futuro, fra natura ed antinatura, quasi più statica che ancipite nei suoi simboli rocciosi e agglutinati, pur con spiragli vitali. Non si nasconde che la sapienza verbale che accomuna Borlenghi (classe 1913) alle ricerche dei migliori della propria generazione giunga a volte sulla pagina un po' fredda (*hors de toute jouissance* direbbe forse Barthes nella sua fenomenologia erotica della lettura). Nell'accettazione e nella perplessità sceglierei la n. 20:

*Opera oscuramente in me,
e non precedono il sole gli uccelli?*

*L'istintiva fiducia qui strepito
fin nei più stretti cortili:
filtra il giorno, s'affaccia, nella stanza,
così vecchio e nuovo,
io, all'ibrido letto d'un fiume, indietro
su una fuga mutante, senza esito,
su una forza che scava.*

Niente parenesi nemmeno nelle giovani generazioni, in Sebastiano Vassalli (1941) che nella « Ricerca Letteraria » di Einaudi pubblica, sotto la mentita figurazione di distici di varia lunghezza, anche con l'ostensione di cattivanti ideogrammi, le sue millenaristiche riflessioni metafonetiche, metalinguistiche e metaideologiche, che, come tutti i salmi che finiscono in gloria, piano piano vengono incentrate sull'IO, in *Il millennio che muore*, anche lui con un senso acuto del trapasso, con la coscienza contraddetta di trovarsi sull'orlo di un risibile abisso: è morto il millennio, viva il millennio. È una terza opera del romanziere-poeta-pittore genovese, velleitario e vulcanico quanto si vuole, ma con notevoli numeri.

ALDO ROSSI

Narrativa

Le città invisibili di Italo Calvino

Il nuovo libro di Italo Calvino, *Le città invisibili* (edito da Einaudi), presenta un progetto costruttivo che presuppone ma va oltre gli esperimenti di invenzioni fantascientifiche, delle quali, rispetto ai racconti precedenti, ritroviamo il carattere più distintivo, certo gusto saggistico che nello sfumare aneddoti o intrecci in labili giuochi di ipotesi tende a trasferire la ragion d'essere del racconto dall'intreccio ad una ambiguità stilistica in cui tutto si traduce e finisce con lo specchiarsi, come un riflesso che testimoni di due realtà o di una mobile relazione tra immagine e suo riflesso. Nello stile è l'unica possibile sostanza di quanto vien detto, o descritto, è esso il campo in cui quelle invenzioni

si dispongono: come la proiezione che prendono, in chi ascolta, cose che una voce racconti. Un campo mentale, immaginario; appunto, un'immagine, e il suo riflesso; ma conta, l'immagine, per quella capacità di riflettersi, e intanto di trasformarsi, tornando mutata o arricchita in tale operazione. Che è caratterizzata dal bilanciarsi su una proposta, che si esprime sdoppiandosi in serie di alternative. Si imbastisce così una costante interna, uno schema, o un rapporto di voci, che esige, per sostenersi, il dominio d'un gusto logico, razionale, pur autonomo e fantastico: quanto, appunto, costituisce il gusto saggistico della narrativa di Calvino, che ottiene un risultato positivo in questo nuovo libro. Diversamente che nei racconti fantascientifici, ne *Le città invisibili* lo schema, il rapporto costante tra immagine, e suo riflettersi, prevale sull'aneddoto, lo limita in una funzione di simbolo, tema o figura, che unicamente ha significato entro la serie di figure in cui a volta a volta si sposta, o si rifrange, muta, provocando nella costanza del processo una ordinata aperta circolarità di rapporti. La realtà in tanto consiste in quanto immediatamente la voce che narra si articola in un coro, esiga una reciprocità di rapporti con altre voci: questo di recente Calvino ha indicato come una ancor valida proposta, offerta dagli schemi narrativi della novellistica antica, dei primi secoli. Ne offre un esempio questo libro articolato tra il narratore, Marco Polo e Kublai Kan, che ascolta ma anche interviene, così che le parti si scambiano, alternandosi narratore e commentatore. O, piuttosto, il racconto presuppone quella forma di recezione, che dà il timbro e la risonanza e il significato alla voce che parla.

Da una prima effusione aneddotica, immediatamente il racconto si apre a schemi entro i quali si profila un riflesso autonomo, deviante, suscitato da chi ascolta. Voci distinte: ma hanno senso corale. Dice Marco a Kublai: « Altra è la descrizione del mondo cui tu presti benigno orecchio, altra quella che farà il giro dei capannelli di scaricatori e gondolieri sulle fondamenta di casa mia il giorno del mio ritorno, altra ancora quella che potrei dettare in tarda età, se venissi fatto prigioniero da pirati genovesi e messo in ceppi nella stessa cella con uno

scrivano di romanzi d'avventura: chi comanda al racconto non è la voce, è l'orecchio». Il racconto ha uno schema limpido: Marco riferisce dei suoi viaggi a Kublai: cinquantasette le città che descrive, e altre affiorano nei dialoghi tra i due. Le città hanno nomi di donne, e si allineano entro certe serie: a seconda d'attributi costanti: «le città e la memoria», poi «e il sogno», «e il desiderio», «e i segni»: dieci descrizioni nella prima e nell'ultima parte, cinque in ognuna delle altre sette serie, tutte chiuse tra brevi commenti dei due protagonisti, che servono a sfumare quanto di limitato e fisso comporterebbe quello schema, pur vago e aperto, e a riproporre variazioni e fantasie che si riflettono come in un giuoco o in una fuga di specchi.

Due elementi danno senso a così sfuggente operazione: l'interiorità, e quindi il contenuto puramente mentale, o di fantasia, di quelle descrizioni che circoscrivono il mondo, e i tempi, entro un illimitato succedersi di generazioni, che si riflettono nelle città, futuro e passato proiezione l'uno dell'altro, e così realtà e fantasia, ricordi e presagi, con un processo d'accumulo di detriti da cui la mente si sente progressivamente sommersa. Le città della favola mutano i loro aerei disegni nell'estendersi invadente e soffocante delle metropoli moderne, e la voce dell'autore più trasparentemente incide nel gusto saggistico che regola le riflessioni dei due protagonisti. La condizione dell'uomo è nel riconoscere quanto non è accumulo di detriti, e non è inferno, nell'inferno dei viventi, e nel dargli spazio quanto più l'esistenza rovescia sul futuro tutto il suo male, i suoi rifiuti. Simile condizione promuove un'attività della mente, che sappia vedere, nel negativo, altri segni, relazioni innovatrici negli schemi più labili e confusi. È appunto tale attività innovatrice l'altro elemento costitutivo del libro: da essa i soprassalti che interrompono una descrizione soffocante, e, d'altra parte, il rovescio d'un abbandono in apparenza fantasioso, la facoltà di cogliere in ogni situazione un'attività che continua, che dà forma ai processi dell'esistenza. Questo ottiene nel tono delle descrizioni di città dai nomi femminili, così simili tra loro, soprattutto per una cri-

stallizzazione stilistica delle loro ambigue parallele apparenze, cristallizzazione che s'esercita in particolare nelle ricorrenti categorie o schemi su cui si disegnano a volta a volta: simili, e accordate appena su un labile equilibrio tra i vertici opposti in cui s'offrono alla mente di Marco e di Kublai. Vi si stampano esperienza, e fantasia, dei due protagonisti: quelle descrizioni riescono un autoritratto estremamente indiretto, trasposto in combinazioni lievemente emblematiche, variazioni perpetue il cui segreto è nella semplicità dello schema da cui derivano. Un esercizio di stile: appunto, i due elementi costitutivi del libro s'esprimono nella continuità stilistica delle descrizioni e di queste in rapporto ai dialoghi tra i due protagonisti.

Calvino ha parlato, a proposito del narratore, e di se stesso per questo libro, di «attrezzatura tecnica», e di «tensione grafico-nervosa»: come dire che l'idea del libro, e d'una propria applicazione in generale, deve presentarglisi come una combinazione che stimoli la mente a complicarne gli elementi, modificandone i reciproci rapporti, moltiplicando affinità e mutamenti su un giuoco praticamente inesauribile di strutture numeriche: «difficoltà compositive, problemi combinatori al limite del risolvibile», in queste parole la narrativa si orienta verso una realizzazione, di gusto saggistico, d'una sensibilità che si rispecchia in progetti e invenzioni razionali. E su tale linea ottiene risultati di particolare valore, tra «Le città e gli occhi», Bauci: «Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame. Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna,

foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza»: ove evidente risulta quella sensazione di luci sparenti, d'un giuoco ingannevole di prospettive simulate da specchi. Di altra delle « Città e gli occhi », Fillide: « ... Come tutti gli abitanti di Fillide, segui linee a zigzag da una via all'altra, distingui zone di sole e zone d'ombra, qua una porta, là una scala, una panca dove puoi posare il cesto, una cunetta dove il piede inciampa se non ci badi. Tutto il resto della città è invisibile. Fillide è uno spazio in cui si tracciano percorsi tra punti sospesi nel vuoto, la via più breve per raggiungere la tenda di quel mercante evitando lo sportello di quel creditore. I tuoi passi rincorrono ciò che non si trova fuori degli occhi ma dentro, sepolto e cancellato: se tra due portici uno continua a sembrarti più gaio è perché è quello in cui passava trent'anni fa una ragazza dalle larghe maniche ricamate, oppure è solo perché riceve la luce a una cert'ora come quel portico, che non ricordi più dov'era. Milioni d'occhi s'alzano su finestre ponti capperi ed è come scorressero su una pagina bianca ».

Appena un'illusione ottica distingue sembianze e significati de « Le città e gli occhi » o de « Le città e i nomi » o delle altre. Continuità inventiva particolare è in una de « Le città e i morti »: Laudomia: v'è la Laudomia dei vivi e quella dei morti, e vi è una residenza anche per quelli che dovranno nascere: « ... essendo un luogo vuoto, circondato da un'architettura tutta nicchie e rientranze e scanalature, e potendosi attribuire ai non nati la dimensione che si vuole, pensarli grandi come topi o come bachi da seta o come formiche o come uova di formica, nulla vieta d'immaginarli ritti o accoccolati su ogni oggetto o mensola che sporge dalle pareti, su ogni capitello o plinto, in fila oppure sparpagliati, intenti alle incombenze delle loro vite future, e contemplare in una sbavatura del marmo l'intera Laudomia di qui a cento o mille anni, gremita di moltitudini vestite in fogge mai viste, tutti per esempio in barracano color melanzana, o tutti con piume di tacchino sul turbante, e riconoscervi i discendenti propri e quelli delle famiglie alleate e nemiche, dei debitori e cre-

ditori, che vanno e vengono perpetuando i traffici, le vendite, i fidanzamenti d'amore o d'interesse. I viventi di Laudomia frequentano la casa dei non nati interrogandoli; i passi risuonano sotto le volte vuote; le domande si formulano in silenzio: ed è sempre di sé che chiedono i vivi; e non di quelli che verranno; chi si preoccupa di lasciare illustre memoria di sé, chi di far dimenticare le sue vergogne; tutti vorrebbero seguire il filo delle conseguenze dei propri atti; ma più aguzzano lo sguardo, meno riconoscono una traccia continua; i nascituri di Laudomia appaiono puntiformi come granelli di polvere, staccati dal prima e dal poi... ». E passato e avvenire anche ne « Le città e i nomi »: Clarice « ... i frammenti del primo splendore che si erano salvati adattandosi a bisogne più oscure venivano nuovamente spostati, eccoli custoditi sotto campane di vetro, chiusi in bacheche, posati su cuscini di velluto, e non più perché potevano servire ancora a qualcosa ma perché attraverso di loro si sarebbe voluto ricomporre una città di cui nessuno sapeva più nulla. Altri deterioramenti, altri rigogli si susseguirono a Clarice. Le popolazioni e le costumanze cambiarono più volte; restano il nome, l'ubicazione e gli oggetti più difficili da rompere. Ogni nuova Clarice, compatta come un corpo vivente coi suoi odori e il suo respiro, sfoggia come un monile quel che resta delle antiche Clarici frammentarie e morte. Non si sa quando i capitelli corinzi siano stati in cima alle loro colonne: solo si ricorda d'uno d'essi che per molti anni in un pollaio sostenne la cesta dove le galline facevano le uova, e di lì passò al Museo dei Capitelli, in fila con gli altri esemplari della collezione. L'ordine di successione delle ere s'è perso; che ci sia stata una prima Clarice è credenza diffusa, ma non ci sono prove che lo dimostrino; i capitelli potrebbero essere stati prima nei pollai che nei templi, le urne di marmo essere state seminate prima a basilico che a ossa di defunti... ». E così per rapporti con altre serie, ognuna delle quali conta in un giuoco d'incastri che lascia comporsi un disegno, analogico, allusivo, nel tramite dei rinvii e delle analogie, da cui prende tono e carattere il libro.

Nome e lagrime e altri racconti di Elio Vittorini

Mondadori presenta col titolo *Nome e lagrime e altri racconti* una raccolta di testi, dal 1931 al '46, di Elio Vittorini, mai fino ad oggi riuniti in volume. La curatrice, Raffaella Dondi, ci informa sulla distribuzione e la storia dei singoli racconti, e sui motivi di talune esclusioni, dalle quali nasce il desiderio di veder presto raccolto quanto è rimasto della narrativa di Vittorini. Con la seconda sezione, « Racconti degli anni trenta », si risale al noviziato dello scrittore; la prima delle due parti in cui è diviso il volume prende il titolo da un tema divenuto centrale nel Vittorini degli anni della maturità, dal '39 al '46, « La città »: una città da identificare per lo più con Milano, ove si trasferì, nel '39, da Firenze. Ma la città, in tanta parte della sua opera, in particolare in questi racconti, è una condizione della memoria e, a un tempo stesso, di crisi presenti, in atto, espresse in uno scavo tra insoddisfazioni e speranze, e con un gusto d'esperienze nuove, e un istinto d'avventura, cui corrispondeva una prima formazione letteraria, distribuita tra scrittori di una espressività d'eccezione, e altri, pur stilisticamente esemplari, al limite di una creatività fiabesca. Nutrito d'ulteriori esperienze, ideologiche e culturali, raggiungerà negli anni quaranta alcuni tra i risultati più alti, che rappresentano la maggior parte della prima sezione di questo volume: *Nome e lagrime*, *Il vestito dietro la porta*, *Uva venuta da Orvieto*, *Il dubbio di vivere*. Anche altri, *Il deserto* e *I balconi di Venezia*, presentano la stessa struttura, breve, scorcata in dialoghi d'elementare semplicità, in cui una sospensione e quasi, come osservò per il primo Vittorini Sergio Solmi, l'uso del « rallentato » privilegia d'un alone simbolico e d'una accentuazione lirica elementi disarticolati e fuggevoli fantasmi in cui sfogano un senso incantato del mondo e una condizione umana d'elementare, struggente sofferenza. Nei racconti migliori certi particolari, e impulsi interiori astratti, una veste femminile, e pianto, una presenza, implicano motivazioni ideologiche, ma, piuttosto che in una denuncia, o nella protesta, portate a trovare spazio e concreta so-

stanza appena nell'incontrarsi e riconoscersi nella vita, gli uomini, se pur come in un deserto. Dalla disperazione nasce un proiettarsi in assidue ragioni di speranza, immaginate, e pur nutrite di sofferenza, per cui nel sospendersi della vita in ingenui nodi di fantasie si profila, al fondo di queste, uno stato insieme d'esperienza e d'attesa di libertà. Una tessitura di racconto, così trasferita, fantasticata, troviamo in due tra gli esempi migliori della sua narrativa, *Nome e lagrime*, del tempo di *Conversazione in Sicilia*, del '39, premesso a quel romanzo nella prima edizione, del '41; e *Uva venuta da Orvieto*, del '41 (allora con diverso titolo).

In altri racconti, pur della prima sezione, o troppo esplicito l'accostamento a modelli letterari non originali, come Saroyan, in *Una bestia abbraccia i muri*, o troppo diretti i riferimenti alla minuta cronaca politica, ne *Le schiavitù dell'uomo* e in *Milano come in Spagna* *Milano come in Cina*, due racconti legati il primo alla caccia agli antifascisti in Milano da parte del governo Badoglio, e l'altro ai bombardamenti della città nel '44. Quanto nei racconti brevi è rappresentato come condizione dell'uomo si identifica, in quei due racconti, con la città, e questa con altre, in tutto il mondo, simboli d'una lotta e di una sofferenza ideologica. Questo ci ha dato anche in alcuni romanzi, se pur con ripensamenti e insoddisfazioni, da cui mosse una crisi che si venne aggravando nello scrittore senza possibile esito, per la difficoltà di trovare ad impegni sociali condizionati dal momento, transitori, una inserzione sufficientemente autonoma in progetti e significati narrativi, inventivi, che esigevano tutt'altra realtà e durata. Conseguenza di una tensione, inerente bensì alla sua natura artistica, ma che voleva liberare da esiti espressivi solo affettivi, che per parte propria denunciava nella tradizione del romanzo ottocentesco, opponendo a quella tradizione un impegno di chiarificazione razionale, una tensione razionale, identificata prima con programmi culturali, e da questi condotta a insabbiarsi e frantumarsi in transeunti istanze e programmi ideologici. Sincera, in Vittorini, quella « tensione razionale », e opportuno l'avvertire una dimensione culturale, e specificamente razionale, come inerente a una nuova nar-

rativa, in campo internazionale. Tanto da sacrificare la propria esperienza artistica al gusto del manifesto, che in quanto si presta a un linguaggio acceso, aperto, lirico, e a una dimensione simbolica, gli era consentaneo, ma che pure sforzava in direzione di decifrazioni, occasionali, di significati ed esperienze di natura, invece, poetica, fantastica. Tensione sospesa, fuggevole, quale ci ritorna nell'inedito accolto in questo volume, un frammento di romanzo, del '61, *Delle cinque circonvallazioni che percorrono la nostra città*, un saggio del miglior Vittorini, e che conferma quelle qualità di scrittura tesa, fantasticata, che seppe portare a risultati concreti anche negli anni del noviziato, e ce ne dà esempi la seconda sezione, dei « Racconti degli anni trenta », di questo volume.

Luigi Compagnone, *L'onorata morte*

Con *L'onorata morte* (editore Vallecchi) Luigi Compagnone riprende e arricchisce di tre nuovi racconti la raccolta che era già comparsa con lo stesso titolo e presso lo stesso editore nel '61. La distanza del tempo, la revisione e l'arricchimento giovano al libro, che contiene esempi tra i migliori dello scrittore napoletano. Compagnone, pur con caratteri ben distinti, fa parte di quella nuova leva di scrittori che nell'immediato ultimo dopoguerra portarono profonde innovazioni negli schemi un po' logori della tradizione narrativa napoletana: col Compagnone, Prisco, Rea, La Capria, Pomilio, la Ortese. Esordì come poeta; ma s'impose dapprima con un romanzo satirico, *La vacanza delle donne*, costruito su uno schema inventivo di gusto tutto letterario, che però presentava già un particolare sintomatico: il fortuito, il caso, connesso con una morte che aggredisce e smaschera gli stenti faticosi e inutili di vite incolori o impotenti. Morte, o per epidemie o per suicidio o per sentenze capitali, ma sempre sostanzialmente immotivata, e approdo di una passività delle vittime, di un loro già consumato annullamento. Ne *I giocatori*, giudici, esecutori e testimoni d'ufficio d'una condanna a morte giocano a

carte col condannato, in casa del boia, nel disagio dell'attesa dell'ora dell'esecuzione: curiosità e imbarazzo cedono a una furia segreta per la fortuna al giuoco della giovane vittima, in apparenza indifferente. Passa l'ora, e tutto avverrà poi in una fretta che esalta la confusione, la miseria di motivazioni umane dei rappresentanti della società, della legge. Ne *Gli strilloni*, due sposi sentono il loro cognome gridato nella notte dagli strilloni. Si tratta di un omicidio. Suggestionati, cercano chi potrebbe, tra i loro parenti, tra i più antipatici, esser la vittima; e la donna azzarda che l'autore potrebbe essere il marito, quasi è eccitata dall'ipotesi mentre il disgusto svuota l'uomo e lo annulla nell'urlo degli strilloni, ormai allontanatisi. Nel racconto che dà il titolo al volume, una malattia diventa epidemica appena il malato muore: occorre perciò dar sepoltura ai malati prima del decesso. Familiari e amici forzano un malato a scender dal letto ed entrar nella cassa: la sua morte deve riuscir « onorata »: egli deve, cioè, comportarsi con onore, come è vissuto fin lì. Lo scontro smaschera fino all'irosità e alla violenza quanti sono in attesa, e suscita, a contrasto, un implicito senso di pietà per l'atterrita debolezza della vittima. Come negli altri racconti, anche qui tutto sembra effetto d'una forza cieca, che si esprime in una accentuazione paradossale, in una stranezza d'esiti che mette a nudo una coscienza sospesa tra una partecipazione pietosa e un distacco ironico. E come l'ironia è motivata dal portarsi del racconto a esiti e risultanze, per quanto discretamente, gratuite, così nel gratuito e paradossale trova sfogo quanto costituisce il tono lirico, affettivo, desolato, dei racconti di Compagnone.

Hanno una struttura schematica i ricordati *I giocatori*, *Gli strilloni*, *La morte onorata*: così pure *I leoni*, storia di una prostituta decisa a buttarsi nel recinto dei leoni, in uno zoo; uno del gruppo cui s'è per caso unita, la trattiene; scoperta la sua attività, ne approfittano a turno, ma con crescente fretta perché s'avvicina l'ora della chiusura. S'avviano all'uscita, s'accorgono che la ragazza non li segue: sanno qual è il suo proposito ma unica

cura loro, e più in quel caso, è liquidar l'incidente. Li rassicura l'apparir delle luci del viale che porta al cancello d'uscita. Alla struttura dei racconti concorrono con efficacia i dialoghi, che, nell'esterna bonomia e leggerezza, accentuano il farsi vieppiù pesante, e ottuso, delle ubbie e dei miseri dati d'esperienza dei protagonisti. Altri racconti hanno struttura diversa, che consente più aperta, larga articolazione ai motivi che abbiamo indicato: in particolare, *Un'ora di gioia* e *Innocentina*. In quest'ultimo, una ragazzina, rimproverata dal padre per un furtarello, scappa, decisa a lasciar per sempre l'estrema miseria della famiglia, e del rione. Nel corso della notte, incontri singolari esaltano dapprima e presto però consumano quella sete d'una vita ricca o tutta diversa cui tanto ostinatamente, risolutamente, aveva cercato d'aggrapparsi. Fuggirà d'improvviso dall'ambiente civile e in realtà sordido che pur le era stato sicuro rifugio. I già aborriti famigliari e il misero casamento in cui abita le appariranno essi come il reale volto o l'insperata risposta ai sogni di quella notte d'evasione. Anche qui, la protagonista sussiste appena al margine, estranea al nodo d'intrighi e di deformazioni interiori che non la toccano, se non come il passaggio da un trepido sogno a un incubo viscido: nella ragazzina si sospende a lungo quello che è in realtà il momento d'un risveglio, che si fissa nell'improvviso ritrovarsi di fronte alla casa, nel rientrare in una ignoranza innocente, senza meriti e senza vera coscienza.

In *Un'ora di gioia*, il migliore di questi racconti, un noioso avvilito capo famiglia, i cui aspetti antipatici quanto più sottilmente descritti lo riscattano per una loro penosa umanità, irrita i suoi con ubbie e iniziative intempestive. Si rifiuta d'ammettere un'epidemia; quel rifiuto è accolto come prigrizia mentale, irritante, e che esaspererà la notizia del decesso d'una odiata parente. Ma l'uomo vuol render visita ai parenti; sbaglia la casa dell'estinta; accolto con schietto affetto, crede siano i parenti odiati dai suoi: sogna una riconciliazione, il ritorno a rapporti bonari, affettuosi, e vi opera copertamente un senso di rivincita di quel suo vivere in ambiente aspro. S'accorge presto dell'errore. Rassegnato, s'avvia al giusto indirizzo, ma

resta l'impressione d'essersi affacciato a un territorio « lieto e gentile ». La stessa gentilezza cercata in *Natale di gloria*, nel protagonista di *Banca italo-americana* (altri due racconti d'un intenso tono lirico), e negli altri di questa raccolta che si conferma come una delle prove più valide dello scrittore.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

I Greci a teatro

La grande arte della diffusione culturale è stata a lungo retaggio dei francesi, per lo meno nel campo delle lettere classiche: a partire dalle ben note *Passeggiate archeologiche* di Gaston Boissier non si contano, a tutt'oggi, le iniziative riuscite nei più vari settori di questo tipo di alta divulgazione.

Da un po' di tempo, però, anche gli inglesi sono entrati brillantemente in competizione nel settore greco e latino. I due esempi più evidenti mi sembrano, per parlare di opere tradotte in italiano, *I Greci*, una panoramica che va dal mondo omerico a quello ellenistico pubblicata nei « Gabbiani » sotto la direzione di Lloyd-Jones, e, recentissimo, *I Greci a teatro* di H. C. Baldry (Universale Laterza, 1972).

Baldry affronta quell'esperienza globale che è stata il teatro greco, e tenta di presentarla con oggettiva precisione, precludendosi impostazione e risoluzione di problemi alla luce dei preconcetti del presente. Egli parte con una rapida indicazione degli strumenti a nostra disposizione: le opere drammatiche in sé, i teatri, gli scrittori antichi che si sono occupati di dramma e teatro, le pitture su vasi, le sculture, ecc. Poi rivolge la sua attenzione ad Atene, la città nella quale si effettuavano gli agoni, le gare drammatiche, al luogo fisico degli spettacoli, alle rappresentazioni in quanto tali. Conclude la sua indagine enucleando trattamenti di temi tragici, impostando un raffronto tra le *Coefore* di Eschilo, l'*Elettra* di Sofocle e di Euripide, che hanno tutte e tre come argomento

l'uccisione di Clitemnestra e Egisto da parte di Oreste e Elettra.

Per chi desidera farsi delle idee non convenzionali sulla parte pratica dello spettacolo greco, il quadro tracciato da Baldry si rivela utilissimo. Chi vuol vedere il teatro antico dal lato delle quinte, troverà le informazioni necessarie; viene ragguagliato con scrupolosa chiarezza su tanti particolari: cos'era una maschera, com'era la scena dietro l'orchestra, chi erano i finanziatori, perché gli attori erano solo tre, ecc. Il non addetto ai lavori, insomma, ha una guida per orizzontarsi, per avvicinarsi in modo da capirne qualcosa a un mondo tanto complesso e vasto che perdersi è facilissimo.

Baldry introduce quasi materialmente in quel mondo: illustra il trucco degli attori, l'abbigliamento usato, la scenografia, in una brillante cronaca giornalistica. E con ineccepibile rigore filologico specifica i dati importanti o che incuriosiscono. Il numero degli spettatori, il problema dei costi, il movimento degli attori, la posizione del Coro durante la recita dei protagonisti sono tutti elementi vagliati con estrema attenzione: agli interrogativi che essi affacciano, si dà una risposta plausibile e ben documentata. Per di più, ripeto, in uno stile estremamente piacevole. Pochi manuali si leggono così volentieri come questa che vorrei chiamare « gavetta del teatro ».

Tuttavia, l'opera ha un punto debole. Dopo aver informato, con acribia, sui fatti esterni, Baldry passa alla documentazione principale in nostro possesso per il teatro greco: alle tragedie. E di alcune di esse propone anche un esame, servendosi della trama. È un procedimento coerente con la precedente linea di condotta, di vagliare il puro materiale a nostra disposizione. In un certo senso, è addirittura un riavvicinamento ad Aristotele: la cosa fondamentale è l'azione, vediamo come l'organizza il poeta.

Ma se è vero che il teatro è imitazione di una azione, e che bisogna perciò analizzarla, è anche vero che la grandezza di una tragedia non è nei suoi intrecci. Un nudo scheletro può anche destare impressione: ma ciò che ancor oggi affascina,

nel teatro greco, sono i presupposti religiosi, culturali, filosofici che stanno dietro alla struttura e la condizionano. Essi soprattutto riaccendono di continuo la discussione, stimolano l'inventiva del regista. Allestendo le *Baccanti* di Euripide, Squarzina ha posto l'accento sul fattore « massa », che lo schema, la trama isolata non fa minimamente risaltare.

Insomma, per ciò che è il lato più povero del teatro, Baldry costituisce un Cicerone straordinario: il suo limite, e lui stesso se ne dà atto, è di disinteressarsi a ciò che sta dietro la facciata. Ma non si può chiedere a una persona di essere al tempo stesso Marta e Maria: è, intanto, già molto positivo che si disponga oggi di un ragguaglio onesto e serio sul teatro greco. Esso getta le premesse, con finezza e spesso acutezza di giudizio, per un discorso più ampio.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Carducci epistolare

Nella bella collana di « Saggi di letterature moderne » dell'editore Patron di Bologna, diretta da Raffaele Spongano per la sezione italiana, vede la luce un saggio intelligente e puntigliosamente documentato sull'epistolario carducciano. Il titolo del libro è *Carducci nelle lettere: il personaggio e il prosatore*. Ne è autore il toscano Riccardo Bruscaqli, giovane studioso di scuola fiorentina, a cui già si devono contributi interessanti sul teatro umanistico e rinascimentale, sul Gibaldi Cinzio in prima ruota.

La pubblicazione, sia pure imperfetta e neppure completissima, dell'epistolario del Carducci, conclusasi nel 1969 con un ventiduesimo volume di aggiunte e correzioni, aveva senza dubbio aperto un conto rilevante tra lo scrittore e i suoi critici, un conto che andava saldato con oggettivo rigore, con mano ferma. E a noi sembra che proprio Bruscaqli abbia provveduto adesso nel migliore dei modi a questo saldo non prorogabile, ripercorrendo, nei suoi momenti culminanti e più signifi-

cativi, l'itinerario epistolare del Carducci e illustrandone lucidamente la direzione e il senso.

Va detto subito che grande merito di quest'opera è l'aver rinunciato a servirsi delle lettere come semplice materiale di convalida o di appoggio a quanto era ormai noto, a testi o atteggiamenti carducciani già per altra via divulgati e istituzionalizzati. Così come ha fatto benissimo Bruscaqli a non diminuire l'epistolario a mera raccolta di curiosità private, di risvolti aneddotici, di spigolature biografiche. Fornito di strumenti critici avveduti e penetranti, Bruscaqli ha indirizzato invece la sua lettura ad una ricostruzione organica, pur nell'episodicità degli spunti epistolari, della personalità del Carducci, sottratta agli schemi e alle semplificazioni più correnti, e analizzata nella sua riposta e difficile complessità, nel suo fondo più schietto e meno adulterato, anche nelle sue significative contraddizioni. Ne esce (lungo l'arco del tempo e sullo sfondo storico e politico, oltre che artistico, dell'Italia postrisorgimentale) un ritratto nitido ma tutt'altro che superficiale, a cui concorrono estri ed umori, slanci e ripiegamenti, gesti ostentati e intime insicurezze, aspri furori e dolorose melanconie. Un ritratto, tuttavia, che non si risolve nel rilevamento psicologico, ancorché non volgare, e neppure nella sottolineatura di certa tematica esistenziale, ma rifiuta l'immagine dello scrittore irrelato e ne collega la storia a quella del suo tempo, traguardando la crisi profonda di una società e di una cultura attraverso l'esperienza sintomatica di un personaggio ricettivo come il Carducci. Un ritratto così puntualmente ricostruito, con riguardo persino alle sfumature e ai sottintesi e con costante attenzione alle implicazioni storiche, gioverà assai anche alla rilettura dei versi del Carducci, con vantaggio del poeta e non del retore.

Ma un secondo merito, e questo ancora maggiore del primo, ha lo studio di Bruscaqli: quello di avere considerato con strenua analisi la prosa epistolare del Carducci come opera autonoma; e poi di averla inserita nell'opera complessiva carducciana, di averla cioè messa in stretto rapporto con gli scritti non privati in verso e in prosa. Ne deriva una valutazione interessante e persuasiva del Carducci prosatore epistolare: una

valutazione, quasi del tutto inedita, che stimola ad una ripresa e ad un nuovo giudizio della prosa pubblica dello scrittore, dei suoi valori formali, culturali e umani. E proprio qui, in questo scandaglio interno delle lettere carducciane, condotto con finezza e secondo i vari piani stilistici di cui l'epistolario è contesto, ci sembra che Bruscaqli riveli il meglio di sé, le sue qualità più perspicue di critico acutamente avveduto.

Una nuova collana di saggi

Enrico Vallecchi non ha cessato di interessarsi di libri e pubblicazioni varie. Adesso propone, all'insegna « Nuovedizioni Enrico Vallecchi », una collana di « Saggi di cultura contemporanea » curata da Giorgio Luti e intesa ad accogliere studi rapidi ed essenziali, agili dunque di scrittura e di mole, su personaggi e aspetti particolari della letteratura tra Otto e Novecento, con prevalente interesse per i problemi attuali dell'arte e del pensiero critico.

La collana si inaugura con tre opere egualmente raccomandabili per l'interesse dei temi e perché, Luti a parte, segna il debutto di due giovani studiosi, anche questi di scuola fiorentina come il già citato Bruscaqli. S'è detto « Luti a parte » perché il secondo di questi libri è appunto dovuto alla penna ormai esperta di Giorgio Luti, il quale in questa occasione ha riunito in volume, sotto il titolo *Le frontiere di Recanati*, tre profili, assai lucidi e ben aggiornati, di Foscolo, Leopardi e Ungaretti; mentre gli altri due libri sono firmati dagli esordienti Giovanni Cillo ed Elena Salibra, alle prese rispettivamente con Cesare Pavese e con Guido Gozzano.

Cillo ha dedicato il suo saggio, *La distruzione dei miti*, alla poetica di Pavese: è un saggio ampio e documentato che individua la presenza della poetica del mito entro tutta l'opera di Pavese e quindi segue il formarsi e lo sviluppo di questa poetica secondo l'iter cronologico della carriera dello scrittore piemontese. Ne consegue una interpretazione dell'arte pavesiana, a partire dalla poesia *I mari del sud*, secondo l'angolazione « mitica », cioè secondo

una chiave espressamente simbolica, in polemica con qualsiasi tentativo di ridurre la narrativa paveseiana a espressione del neorealismo, con cui Pavese ebbe pure ambigue collusioni. Per questa particolare prospettiva di lettura, trovano largo spazio, nel libro di Cillo, i rapporti di Pavese con la letteratura americana, con Melville soprattutto, così come vi sono sfruttate opportunamente le pagine pavesiane di riflessione e di critica: da quelle diaristiche del *Mestiere di vivere* a quelle epistolari e saggistiche. Fondata assiduamente sui testi, l'analisi di Cillo mette in opera strumenti ermeneutici diversi: da quelli storico-sociologici a quelli linguistici e psicanalitici, con risultati che, a parte l'ardua complessità del discorso critico, appaiono spesso nuovi, in ogni caso meritevoli di discussione.

Il terzo libro è di una giovanissima: Elena Salibra, la quale ha dedicato un esame attento alle forme e ai modi espressivi della poesia gozzaniana, e lo ha intitolato *Lo stile di Gozzano*. Ultimo dunque in ordine di uscita, ma non certamente postremo per qualità intrinseche, questo saggio, ben calibrato nell'uso del linguaggio tecnico e nella

asciutta misura delle proporzioni, riesce a darci, in poco più di cento pagine, un'analisi quanto mai perspicua e rigorosa dello stile gozzaniano, scandagliato puntualmente sotto l'aspetto lessicale, sintattico e metrico. Le due raccolte, *La via del rifugio* e *I colloqui*, forniscono i « campioni » per questa analisi, tanto strenua quanto illuminante, di una poesia che si fa prosa sotto l'apparenza di una fedeltà all'armonia e al canto che è invece dissimulato gusto dissacratorio, ironico rovesciamento delle convenzioni. Per questa via, assai più concretamente che mediante ricostruzioni psicologiche o meramente tematiche, si chiariscono assai bene la direzione e il significato dell'esperienza artistica di Gozzano, da considerarsi come punto nodale di primaria importanza tra l'eclisse della forma chiusa ottocentesca e le prime avvisaglie dell'avanguardia novecentesca, come testimonianza — nella parola — della profonda crisi storica del passaggio di secolo. Che è a dire in definitiva: il frutto più significativo e consapevole della nostra lirica protonovecentesca.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Una mostra di Valéry Larbaud a Firenze

Presso l'Istituto Francese di Firenze si è aperta una bellissima mostra dedicata a Valéry Larbaud. Il Fondo Larbaud di Vichy ha contribuito in modo determinante con autografi, libri e cimeli di ogni genere alla riuscita di questa manifestazione destinata a suscitare l'interesse non solo degli *italianisants* ma degli italiani che amano lo scrittore francese, e soprattutto di quelli che hanno avuto un sodalizio diretto o indiretto con lui e che non hanno ancora dimenticato la sua predilezione per l'Italia e pei luoghi più spiritualmente raffinati e

rari in cui egli amava soggiornare. Vada di qui ogni plauso agli organizzatori francesi e al direttore dell'Istituto, Monsieur Jacques Mettra, che ha contribuito in maniera determinante alla riuscita di questa agape larbaudiana.

« Un nastro giallo, azzurro chiaro e bianco, per molto tempo ha servito da legame ai manoscritti che formano ora quest'opera » scriveva Valéry Larbaud nell'agosto 1927 licenziando per le stampe *Jaune bleu blanc*, quasi sciogliesse, come una romantica fanciulla, il pacco gelosamente conservato delle prime lettere d'amore. Sono i colori che simboleggiano questo scrittore: l'oro dei tramonti, l'azzurro chiaro dei cieli, il bianco che non è un

colore ma tutti li riassume e li fonde nella nostalgia diurna, e un po' polverosa, di un colore. Valéry Larbaud è stato, più che uno scrittore, un mito dei primi trent'anni del secolo e uno dei rappresentanti più accreditati di quel cosmopolitismo che dalla Belle Époque ha travalicato la prima guerra mondiale ed è durato fino agli anni Trenta. L'Europa era percorsa da questi spiriti liberi come un continente unitario, unito appunto dalla sua adorabile diversità; come le fantasie di una bella donna che sia amata proprio per i suoi capricci che la fanno apparire ognora diversa e, in preda dell'estro, del demone in cui l'eros e il fato collutano, imprevedibile nella sua essenza. Larbaud apparteneva a questa specie dei grandi amanti coinvolti in amori fatali per l'Unica che è sempre, e sempre più, inafferrabile. Ma d'altronde ci par di vedere in questi personaggi gli ultimi rappresentanti del *grand goût* settecentesco i quali percorsero l'Europa in lungo e in largo, anzi il mondo ormai dilatatosi intorno a un'Europa che pur tuttavia ne rimaneva il centro. Hanno ascoltato il cuore che batteva di un'Europa fatale come reclini sul petto dell'amata. Così il battito delle ruote dei treni sui binari infiniti che tracciano come i folli segni stessi dell'irraggiungibilità per entro il sistema di vene e di arterie del nostro continente, era la pulsazione della distanza che l'uomo amava mettere tra ogni momento del suo io, di quel se stesso che non era mai tanto se stesso se non quanto più si dissipava in un orizzonte sempre diverso, in una sosta che non somigliava mai a nessun'altra sosta, in una parola che pur appartenendo al sistema comunicativo dell'uomo non fosse servita a dimostrare la nostalgia stessa della comunicazione impossibile. L'uomo, cotesto perpetuo viaggiatore, era sempre un po' più in là del proprio centro, sempre un po' spostato dal proprio filo a piombo, sempre in preda a una vertigine controllata, quella del « più in là », del guilleniano *más allá*, come il miraggio di una torre di Pisa sempre sul punto di cadere oltre l'ambito di sicurezza del proprio bilico risicato. Nato a Vichy il 29 agosto 1881, potendo godere della rendita della sorgente Saint-Yorre, presto orfano del padre e troppo presto caduto sotto la severa educazione materna, dal

collegio Sainte-Barbe-des-Champs, a Fontenay-aux-Roses, ebbe il primo impulso, dal cosmopolitismo dei compagni di studi, a spingersi alla ricerca del mondo, anzi, come direbbe Supervielle, della « favola del mondo », come un cane da tartufi di sottilissimo odorato immesso in una tartufaia. E una vera tartufaia era l'Europa dei primi del secolo, l'Europa liberty percorsa dai treni di lusso in cui batteva il cuore della Belle dame sans merci per il suo cavaliere errante armato di penna e di nostalgia. Tra l'opulenza della propria casa a Vichy e il mondo ancora reclino sulla propria pericolosa ma dolcissima *joie de vivre* il giovane Larbaud cominciò a tessere le fusa del proprio andirivieni di gatto di lusso, di siamese delle lettere, lasciando una lunga scia di opere, in prosa e in versi, che davvero rappresenta il miagolio felice e somnesso di un animale pigro e felino che fa le fusa con le parole, in un ron ron che cerca quanto più possibile di imitare il battito del cuore inafferrabile attorno a cui è accovacciato: quello della vecchia e presto tragica Europa che il bagliore dei treni di lusso percorreva come una lucciola fa sobbalzare la notte. Nel timore e nel tremore del dramma inafferrabile, nel quissimile felice che circonda il fato, nella quiete prima e dopo la tempesta, quest'uomo è vissuto movendosi appunto come un gatto di lusso, rizzando le orecchie a ogni minimo allarme, con passi felpati, sui tappeti delle *balls* degli alberghi che d'altronde erano fatti per attutire ogni rumore. Anche Proust tappezzò la sua stanza di sughero per separarsi dal mondo esterno e vivere come in un bozzolo; ma il fatto è che Valéry Larbaud non aveva nessuna *Recherche* da secernere, bensì le ultime goccioline, le amare e felici goccioline di fiele e di miele della felicità pecaminosa della Belle Époque che si avviava alla propria agonia. Ora se l'agonia della Belle Époque è stillata nelle selvose pagine della *Recherche*, quelle aeree di Valéry Larbaud non raccolgono che la schiuma, la forma corruttibile dei tipi rispetto agli archetipi nascosti di un'Europa che agonicamente era alla fine di un'epoca detta bella per ironia rispetto alla tragicità che l'aspettava per la sua mutazione e per l'inserzione della sua presenza in un mondo che andava velocemente acco-

standosi a quella che, sia ben chiaro, non è ancora divenuta la civiltà del nostro secolo ma che vuole diventarla, in un moto unitario che dovrà proprio ricaratterizzare, nel confronto reciproco, piuttosto gli archetipi che i tipi. I quali giravano, travolti dalle brezze felici, come pecchie, suggendo di fiore in fiore quei succhi che sarebbero divenuti il miele dei loro apiari: penso a Valéry Larbaud naturalmente, ma anche a Cendrars, a Gide, a tanti altri fino agli anni Déco vissuti da Fitzgerald, fino alla stessa follia linguistica di Joyce, fino alle taumachie di Hemingway col nero toro lorchiano: ebbri del polline che l'ultima estate della vecchia Europa faceva roteare nelle sue strepitose capitali dello spirito. Ecco il miliardario poeta sudamericano, Barnabooth, sotto il cui nome si nascondeva Larbaud, cantare:

*Acqua dell'Oceano Atlantico | Nella vasca da bagno
d'argento della mia casa di Londra, | Come il tuo odore
mi è dolce e aspro, mentre | Col braccio umido | Agito
davanti al mio volto un ventaglio profumato! | Oh! qui
finalmente sto bene, con l'Oceano a casa mia | E Grosvenor
Square visto attraverso mille fiori alle finestre. | La mia
bella casa! (Quanto diversa | Da quella dove sono nato
a Campamento, | Al limite del deserto d'Arequipa — al
diavolo) | Ma che! sento che a questo cuore di vagabondo
occorre | La trepidazione dei treni e dei navigli | E
un'angoscia senza felicità continuamente alimentata.*

Questo segna già il passaggio dalla *joie de vivre* all'angoscia senza felicità: che è l'altra faccia della stessa medaglia, con cui si poteva giocare come con le due facce d'una moneta gettata in alto. La sorte divisa al cinquanta per cento: giocare con la sorte era il destino romanzesco di questi grandi scommettitori, che amavano piuttosto essere divisi dalla sorte che dividerla. La sorte accettata li divideva tra la parte avventurosa del viaggio, cioè tra la monotonia dell'avventura che altro non faceva che ingrandire l'eterno punto di partenza, e la parte accettata della contemplazione della immutabilità finale dei luoghi, sempre diversi e sempre gli stessi: se il luogo non sapeva diventare il tempo perduto, esso era comunque sollecitato a tal fine, nel punto della sua mutazione, che poi voleva dire tentar di mutare soprattutto il punto di partenza, sollecitare à rebours la propria origine, cercare di

mettervi mano, di impadronirsene. Se l'opera di Larbaud ha un merito, è che in essa è insita una vera e propria sollecitazione alla ricerca dello spazio perduto colto nell'attimo prezioso, nell'atto estetico, del suo perdersi alla vita, alla scommessa della sorte. E tutto questo nel fatale istante che la moneta rotea nell'aria, prima che esprima, posandosi, il proprio responso, che è sempre comunque diminutivo dell'altra metà di se stessi. Finché la mano ossuta della Morte non cessi il lancio raccapricciante del visibile nell'invisibile. Conclude il *Journal intime* di Archibaldo Olson Barnabooth:

*Ainsi ma vie, ainsi le grave amour scellé, | Et la prière
patientie jusqu'au jour | Où transférant enfin la Secrète
au grand siècle, | La Mort, avec sa main d'os écrira |
FINIS.*

Ricordandoci che magari è stato proprio questo miliardario schizofrenico e poeta che scrive sempre « avec un masque sur le visage », « un masque pâle et brillant », il grande precursore, nell'era scandita dai tics charlottiani, del fantasma che percorrerà durante il Nouveau roman post-bellico i corridoi assenti, il labirinto cosale di Marienbad, erede diretto del larbaudiano « desert architectural »:

*Avec le vernis blanc des corridors étroits, | Les plafonds
bas, l'or des salons, et le plancher | Qui s'émeut, comme
d'un soupir, secrètement, | Et l'oscillation de l'eau dans
les carafes, | Ici déjà commence | Avant le départ et le
flot, la vie nouvelle.*

Il ventaglio d'altronde agitato a Grosvenor Square è a mezzo tra un ventaglio di Mallarmé, e di Manet, e un altro alla Des Esseintes: davvero Barnabooth agitava col suo sventolarsi le ultime brezze impollinate del *grand goût* europeo, illuminista, borghese, e ormai totalmente edonistico anche nell'angoscia senza felicità, con su figurate le immagini di un Oriente e di un Occidente di maniera, figurine che si incontravano su una carta di riso, in un *boudoir*, prima di scontrarsi nelle trincee di Verdun, tra il filo spinato. Là i fiori sarebbero stati solo spine, ma in quel fango nascevano inconsci ancora i fiori d'acciaio del nostro secolo che sarebbero entrati nelle carni con le rose feroci dei

loro *sbrapnels*, fiorendo di sangue innocente e sacrale il fango tuttora lucente della Belle Époque: un'epoca, ci par di capire, di desperados del culto dell'io in una terra apparentemente calma in cui l'avventura e la rivolta del secolo avrebbero strappato di prepotenza il testimone dalle mani inguantate del *dandy* per consegnarlo a chi non poteva testimoniare più oltre che con la dedizione involontaria della propria vita che non contava nulla. Il nostro secolo ha capito solo attraverso chi non poteva, o non voleva, capire, e questo mentre i tipi acuiavano un nazionalismo feroce e gli archetipi affondavano nel fango del loro non sapere, sempre più profondamente informi e inconsci. Nasceva il duro inverno del seme, dopo le brezze pazze del polline.

Ed ecco, conclusiva di queste nostre riflessioni, la romanza che chiude *Jaune bleu blanc*, intitolata *La rue Soufflot*, proprio per il ventaglio della signora Marie Laurencin, la nota pittrice di figure sensibili come foglie che s'accartocciano d'autunno: figure che gridano subacute nelle loro fragili aniline. La romanza ha in epigrafe queste parole: « No, tu non saprai mai... », e dice:

*La nostra breve giornata sarà presto finita: gli ultimi |
Anni s'aprono davanti a noi come queste strade; | E il
collegio è sempre là, e questa piazza | Quadrettata, e
la vecchia chiesa dove abbiamo veduto | Entrare Ver-
laine morto. In fondo, malgrado il mare | E tante corse,
non siamo mai usciti | Di qui, e tutta la nostra vita
sarà stata | Un piccolo viaggio in tondo e a zigzag dentro
Parigi. | E anche dopo, resteremo ancora qui, | Invisibile,
dimenticato, ma sempre abitando | Nella città dell'in-
fanzia e del primo amore | Con lo stupore dei dodici anni
e dell'incontro, | Che ci fa mormorare ancora tra la fol-
la : | « Porque sabes que siempre te he querido... » | E un
passante, m'ha inteso, si rivolta.*

Qui vorremmo avvicinarci a concludere: Larbaud ha conosciuto mezza Europa come se andasse zigzagando per Parigi; giramondo impenitente, si incontrava qua e là, nei luoghi più disparati, con altri giramondo impenitenti quanto lui. Il diario di Gide per esempio è costellato di questi incontri da Firenze a Newhaven a Parigi, dappertutto, qual-

che volta con un gesto malcelato di impazienza. Larbaud ha conosciuto quasi tutta la letteratura italiana che vale, o che oggi vale assai meno, degli anni Venti e Trenta. Montale gli era amico. A Parma a Firenze a Genova a Recanati, dappertutto in Italia egli amava vivere, tessere la trama delle sue amicizie, rallentarla o tirarla secondo un disegno inconscio ma sottile come una filigrana, e su questa pagina così ricca in trasparenza lasciar cadere parole *masquées*, segni di riconoscimento, tracce del passaggio. Amava lavorare come un cavaliere nascosto in avventura tra i vetri ruotanti e gli specchi riflettenti all'infinito degli alberghi. I romanzi come *A. C. Barnabooth* e *Fermina Márquez*, i racconti e le prose critiche e di viaggio si intersecano coi versi che egli credeva di aver appreso, nella loro lunghezza poematica di pronuncia, da Walt Whitman, e che invece appartenevano allo *chuchotement* perduto del secolo. Amante del « *Domaine anglais* » dedicato in modo preferenziale a Butler, Chesterton, Conrad, Patmore e Joyce, in *Ce vice impuni, la lecture*, non dimenticò la nostra letteratura, da Leopardi a Svevo, che allora era ancora un ignoto; né mancò una volta a Firenze, nell'estate del '24, di compiere un gesto gentile per uno dei suoi amati inglesi. Ecco ancora in *Jaune bleu blanc*:

*Passando da un mare all'altro, fermata di tre giorni
in una Firenze per metà addormentata, per metà spo-
polata dall'estate. Pasti da Doney e da Mellini deserti,
tutte le finestre aperte, soffocanti. Per le strade, e la
sera al Paszkowski e alle Giubbe Rosse debordanti sulla
piazza, nemmeno un'ombra di conoscente; e né il tempo
(cose e quadri da rivedere) né la forza (36 gradi centi-
gradi all'ombra) di fare delle visite. Sì, una sola: un
mazzo di fiori acquistato nell'androne vicino a Santa
Trinita e portato al cimitero protestante sulla tomba
di Walter Savage Landor. Visita di rito e di tradizione.
Sapete che appartengo a questa gloriosissima, minuscola
cappella.*

I fiorentini sanno che quest'altro grande « im-
bucato » di Firenze, Walter Savage Landor, era
vissuto gli ultimi anni della sua vita Oltrarno, in
via della Chiesa: uno dei quartieri più popolari e

nascosti della città, con la povertà e la ricchezza stravagante della sua felicità di poeta segreto tra gli uomini, mentre ormai era conosciuto come « il vecchio con quel bel canino ».

Ma richiamiamoci concludendo un momento alla romanza dedicata a Marie Laurencin. Non ci pare inutile sottolineare che quell'intarsio di una canzone spagnola, quel mormorare ancora tra la folla col linguaggio in altra lingua del rimpianto hanno trovato un orecchio fine pronto a captare l'insegnamento proprio nell'amico Montale che pochi anni dopo, nel '33, in *Sotto la pioggia* udrà altro « murmure » e altre parole ispaniche perdersi e affiorare nel vortice che lo unisce all'amata:

« *Por amor de la fiebre* »... mi conduce | un vortice
con te. | *Strideva Adios muchachos, compañeros* | de mi
vida, il tuo disco dalla corte...

Il ventaglio di Marie Laurencin era ormai divenuto un vortice, nel nostro poeta che, anch'egli imbutato tra le ogive del Gabinetto Vieusseux, riceveva di quando in quando, su carta verdina, e immaginiamo con emotiva impassibilità, i messaggi d'amicizia che l'inquieto giramondo gli indirizzava dai luoghi più rari del suo perpetuo *grand tour* in cui l'« angoscia senza felicità » stemperandosi adoperava le parole mascherate di una impossibile « felicità senza angoscia ».

PS. Ci piace qui trascrivere una di queste lettere, rimasta finora inedita, che Montale ci donò

all'atto della sua partenza da Firenze per Milano, anche per non perderle nel trambusto (le altre furono dal poeta confidate a Giorgio Zampa). La lettera, indirizzata all'« *Egregio Signore Eugenio Montale, Gabinetto Vieusseux, Firenze* » da « *Parme, 18 juin 1929* », dice: « *Mon cher Montale, excusez mon retard à répondre à vos deux aimables cartes, la première arrivée au moment où j'allais quitter Rome et la seconde trouvée ici. J'ai été terriblement occupé tout ce dernier mois, et c'est à présent seulement que j'ai assez de loisir pour vous remercier de ces signes d'amitié. J'ai été plus moins souffrant tout l'hiver, et affligé d'une surdité qui m'interdisait toute relation avec mes semblables. Avec l'été, ces inconvénients ont presque disparu, et j'en profite pour travailler, car le temps que je peux passer en Italie est limité, et malgré le grand désir que j'ai d'aller à Florence, où j'aurais le plaisir de causer avec vous, c'est ici et à Gènes que j'attendrai le moment de reprendre le chemin de la France. — Naturellement vous devez être au courant de la manifestation que « *Solaria* » prépare en l'honneur d'Italo Svevo; je pense que ce numero unico ne tardera pas à sortir, et je souhaite qu'il contribue à situer cet écrivain à la place que son œuvre mérite. Vous y avez déjà beaucoup travaillé vous-même. — Je vous donne mon adresse la plus sûre pour juin et juillet: 38, 10 Via Casaregis, Genova, avec l'espoir d'y recevoir des nouvelles de vous et de vos travaux; et je vous envoie toutes mes meilleures salutations. V. Larbaud ».*

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Fortuna di Conrad

In Italia Conrad ha avuto fortuna: non solo quella che gli spettava per merito (grande scrittore, grande scrittore leggibile), ma anche quella, tanto più casuale, di suscitare l'amore di due ottimi editori: Bompiani prima, poi Mursia. Valentino Bompiani, infatti, fra il 1949 e il 1966 ha pubbli-

cato tutto Conrad (compreso il teatro e una scelta dell'epistolario) avendone affidato la cura a Piero Bigongiari, il quale non solo ha fatto tradurre molto da maestri della prosa italiana (per esempio Emilio Gadda, Piero Jahier e Margherita Guidacci), ma anche ha fatto iniziare ciascun volume con un saggio introduttivo più che spesso notevole: qualche volta proprio del traduttore, talaltra d-

grandi critici italiani o stranieri (due esempi soltanto: *La follia di Almayer* è introdotta da Emilio Cecchi, *L'agente segreto* da Thomas Mann). L'edizione Bompiani (JOSEPH CONRAD, *Opere complete*, 24 voll., Milano, Bompiani, 1949-1966), quindi, è anche una seria antologia della critica conradiana; in più si ricordi che il volume di chiusura, *l'Epistolario*, a cura di Alessandro Serpieri, col suo bel saggio introduttivo più che biografico, è una scelta assolutamente originale.

Appena finita d'uscire l'edizione Bompiani, nel 1967 è cominciata l'edizione Mursia: JOSEPH CONRAD, *Tutte le opere narrative*, a cura di Ugo Mursia, con introduzioni critiche di Elio Chinol e di Franco Marengo, Milano, U. Mursia & C. Ugo Mursia non è soltanto l'editore, ma anche uno studioso di Conrad (sono infatti prevalentemente sue le bibliografie, le note e le ricerche documentarie). L'edizione comprenderà solo i romanzi e le novelle, e sarà in quattro grossi e fitti volumi, dei quali per ora non ne sono usciti che tre: *Tutti i racconti e romanzi brevi*, nel 1967, *Romanzi della Malesia*, nel 1968, e *Romanzi occidentali* l'anno scorso; seguiranno gli *Ultimi romanzi*, speriamo presto. Anche questa traduzione è buona e leggibilissima; fra tutti i traduttori la maggior fatica se la sono assunta Renato Prinzhofer e lo stesso Ugo Mursia, il quale, per di più, ha rivisto tutto.

Anche questa edizione si presenta come contributo ulteriore agli studi conradiani. Per prima cosa ricorderemo che la traduzione di *An Outcast of the Islands* (*Un reietto delle isole*) è condotta qui per la prima volta sul testo definitivo; soprattutto però sono notevoli le introduzioni critiche, le note e le appendici di documenti; qui però non possiamo parlare che delle prime.

Il primo volume, *Tutti i racconti e romanzi brevi* (che furono scritti in tutto l'arco della vita letteraria di Conrad) giustamente si apriva con un saggio breve ma complessivo di Elio Chinol su Conrad e sul suo « pessimismo sia sociale che individuale nei confronti del destino dell'uomo », un pessimismo dal quale procedono i grandi temi ricorrenti « del male e dell'isolamento, o della solitudine morale dell'uomo »; il secondo volume, *Romanzi della Malesia*, si apriva anch'esso con un

altro saggio ancora del Chinol, nominalmente sui quattro romanzi inclusi, *La follia di Almayer*, *Un reietto delle isole*, *Il Salvataggio*, *Lord Jim*, di fatto su quest'ultimo, di gran lunga il maggiore, nel quale il Chinol non vede, com'è facile e consueto, « una storia imperniata sui tre grandi temi, della colpa, dell'espiazione e della redenzione », ma, più acutamente, « un dramma psicologico e morale » imperniato sulle « insidie dell'immaginazione »: il che conferma questo romanzo come uno dei punti focali di tutto Conrad.

Il terzo volume, *Romanzi occidentali*, uscito ora, e del quale perciò possiamo dire di più, si apre invece con un lungo saggio non più di Chinol ma di Franco Marengo. Anche i quattro romanzi raccolti qui sono fortemente disuguali: *Nostromo* è oggi considerata l'opera più matura di tutto Conrad, gli altri tre invece, *L'agente segreto*, *Con gli occhi dell'Occidente*, *Il caso*, han suscitato giudizi fortemente discordi. Diremo subito che il saggio di Franco Marengo è d'impostazione chiaramente marxista, con tutti i limiti e tutti i vantaggi che questa impostazione comporta, specialmente per questi romanzi che hanno tutti, più o meno, uno sfondo di problemi sociali e politici, di cui anzi due chiamano direttamente in causa anarchici, socialismo e quella che sarà poi, poco dopo il romanzo, la Rivoluzione Russa. A parte il fatto che qualche volta la collocazione dei personaggi e degli eventi nello schema ideologico marxista a me pare forzata, il limite maggiore mi pare che il Marengo, come uomo degli anni Settanta, e ancor più come marxista, ha già in sé la soluzione ideologica dei problemi agitati dal Conrad e che agitano il Conrad, laddove l'Autore, uomo degli anni Dieci e aspirante alla borghesia, non aveva soluzione alcuna. Ma i vantaggi d'altra parte son molti: in primo luogo, almeno la definizione dei problemi (una qualsiasi definizione val meglio del caos conradiano), in secondo luogo, e maggiore, l'aver potuto relegare in penombra la « valutazione estetica » a favore di una valutazione sociopolitica, fra l'altro anche più consona agli interessi del Conrad di quel momento. Non che il Marengo sia insensibile alle « belle pagine », anzi le nota e le

gusta, ma non di quelle va in cerca; gli interessano infatti molto di più la struttura ideologica del romanzo, la ricerca della sua necessità nel mondo interno dell'autore. Così, per il Marengo *Nostromo* è « un romanzo dominato dallo snaturamento, dalla trasformazione dell'umano nel disumano »; *Con gli occhi dell'Occidente* è una « riflessione sulla condizione e la vicenda dell'intellettuale moderno [...] frustrato dall'esplosione dei conflitti sociali [...] trascinato a viva forza e contro la sua volontà nel turbine della storia »; *Il caso* è lo « spettacolo sempre frustrato di scoprire un senso nell'opera del caso, e spettacolo di una vana caccia ai motivi e alle giustificazioni, che è costretta infine a ripiegare su un'ultima e fragile risorsa, l'immaginazione individuale ». *L'agente segreto*, infine, ha, anche lui, qualche merito: « La conquista politica di questo romanzo », scrive il Marengo, « è l'idea di un terrorismo di centro, non basato sulle bombe, ma sugli istituti e i complicati meccanismi del potere, ma sull'acquiescenza e sulla schiavitù alla logica con cui il potere opera, ma sul cinismo e il qualunquismo di chi lo subisce ». È un giudizio di cui non accetterei affatto la terminologia, ma di cui potrei anche accettar la sostanza; per me *L'agente segreto* è soltanto una satira dell'umana grettezza nella quale ordine costituito e rivoluzione sono ugualmente implicati.

Comunque, a parte qualche dissidio minore, e tacendo per necessità di spazio della finezza naturale e della maturata dottrina che dal saggio risultano, vorrei dire che il risultato maggiore del lavoro del Marengo è il recupero degli ultimi tre romanzi di questo volume, specialmente del *Caso*. *Nostromo* era stato collocato già da tempo fra i capolavori del romanzo moderno, sì che questo

ottimo studio pur proponendo angolature nuove (per esempio, una lettura simbolistica che superi quella impressionistica) non poteva che confermarne il valore; ma per *Il caso* si tratta invece di un recupero totale. Per il Marengo, infatti, in questo romanzo dall'intreccio sensazionale e romantico (tante volte spregiato) si realizza la « tensione di fondo fra esperienza e conoscenza, fra il mondo esterno delle cose e il mondo interno dei significati » — il che dà a quest'opera dignità nuova e una sua necessità di lettura. E non possiamo non osservare che proprio parlando di questo bistrattato romanzo, del *Caso*, il Marengo propone una osservazione acutissima: « L'atto conoscitivo comporta sempre per Conrad uno scacco di ipotesi aprioristiche, la sconfitta di un sistema, e la necessità di una nuova definizione » (III, p. LXXV). Io penso che alla luce di questa intuizione fondamentale si potrebbe giustificare meglio la presenza delle molte voci narranti, anche di quella di Marlow, che forse è qualcosa di più che un « filtro di raggugli »; si potrebbero soprattutto approfondire « le insidie dell'immaginazione » di cui parla il Chinol e, forse anche, spiegare la necessità delle « maschere » assunte dal Conrad nella vita: « capitano di mare », « *gentleman* inglese », lui artista polacco, sradicato per natura e per sorte. Insomma, si potrebbe tentare una rilettura complessiva di tutto Conrad e, nonostante i non condivisi presupposti marxisti, vorremmo che fosse proprio il Marengo a farlo. Per ora limitiamoci a constatare, con gioia, che è grande fortuna di Conrad l'uscir sempre arricchito da nuove letture: per uno scrittore è il segno vero della grandezza.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Il Premio Nobel a Heinrich Böll

Si attendeva che uno di questi anni il Nobel per la letteratura andasse a uno scrittore tedesco. La scelta dell'Accademia svedese è caduta su Heinrich Böll, uno scrittore largamente conosciuto nelle versioni anche al pubblico italiano e di cui si è parlato in questa rassegna relativamente da poco tempo (v. « L'Approdo », n. 45, 1968). A dire il vero non è proprio esatto che dall'anno in cui il Premio venne assegnato a Thomas Mann (1929) non fosse più toccato a nessun tedesco. Occorre ricordare che nel 1946 il Nobel venne assegnato a Hermann Hesse, svizzero a quel tempo, da parecchi anni, ma nato e formatosi in Germania. Né va dimenticata la recente assegnazione, sia pure a metà, a Nelly Sachs, la poetessa miracolosamente sfuggita alla Gestapo, che pur vivendo in Svezia, si era formata in Germania e ha scritto sempre in tedesco e come una tedesca è stata onorata. La scelta dell'Accademia svedese ha sempre un suo significato non vogliamo dire politico, ma almeno sottilmente polemico. Parrebbe strano a prima vista che un'Accademia protestante non abbia avuto nessuna difficoltà ad assegnare il Premio a un cattolico praticante. Gli è che Böll è un anti-conformista, sia verso la Chiesa che verso lo stato tedesco. Lo dimostra ad oltranza un suo articolo, pubblicato sul famoso « Spiegel » del 10 gennaio 1972 in cui si lanciava contro la rivista « Bild » e in genere tutti i giornali e riviste del gruppo Springer per una specie di atmosfera di linciaggio che questi stavano suscitando nel mondo tedesco contro il famoso gruppo Baader-Meinhof. Proprio in difesa di quest'ultima, che era una giornalista e aveva pubblicato perfino un « libretto rosso » rivoluzionario a Berlino, Böll chiedeva che fosse perseguita con giustizia e non « eliminata » insieme agli altri, rapidamente, il secondo un metodo che, in Germania, ricorda quello dei nazisti. Voleva che la Meinhof fosse presa, ascoltata, accusata e difesa e solo dopo un regolare pro-

cesso, condannata. Il che come si spera dovrebbe avvenire, in quanto, mentre Böll si trovava all'estero (in Grecia) tutta la banda Baader-Meinhof, compresa quest'ultima, è stata catturata con una operazione di polizia che si può dire grandiosa, se si pensa che la banda aveva tenuto in scacco le forze dell'ordine per diversi anni e che Baader aveva compiuto addirittura una fuga rocambolesca dal carcere, ove era già stato messo. L'articolo di Böll suscitò un vespaio: proteste, consensi, smentite, insulti — e l'editore di Böll (Kiepenheuer & Witsch, Colonia, 1972) pensò di sfruttare l'occasione per mettere insieme un libretto (*Freies Geleit für Ulrike Meinhof* quasi *Via libera a Ulrike Meinhof*) in cui c'è un po' di tutto, anche successive dichiarazioni di Böll, in cui giustamente affermava (in una intervista) che non voleva naturalmente giustificare degli assassini o dei rapinatori, ma che voleva che non si facesse la « caccia all'uomo » di ben triste memoria, tanto più in Germania ove dei criminali di guerra girano ancora tranquilli per le città e fanno una professione, a volte sono anche impiegati dello Stato. Come si vede tutto il mondo è paese (un brutto paese) — e ho ricordato il libretto perché gli italiani con quel loro tipico autolesionismo credono che certi tristi fenomeni siano tipici soltanto della loro patria. E invece...

Ma lasciamo andare le polemiche: Böll ha fatto pubblicare lo scorso anno un romanzo che è stato variamente giudicato. Si intitola *Gruppenbild mit Dame* (sempre presso Kiepenheuer & Witsch, Colonia) ed è stato immediatamente tradotto in italiano (*Foto di gruppo con signora*, versione di I. A. Chiusano, Einaudi, Torino 1972). Böll è un romanziere esperto, oltre che autore di racconti e radiodrammi, e di questo si può dire che concluda almeno per ora e in bellezza la serie degli « affreschi » sul cui sfondo figura la guerra o l'immediato dopoguerra. Il giudizio dei critici italiani — per ora ho visto solo quelli di Magris e di Milano —

sono piuttosto negativi; non che gli si voglia negare qualsiasi capacità di narrare e scolpire certe figure — ma il capolavoro, secondo loro, non c'è. I critici tedeschi — e lo si capisce — sono più benevoli. Anche il giudizio di Ladislao Mittner (in *Storia della Letteratura tedesca (1820-1970)*, Einaudi, Torino 1971) quando afferma: « Il suo intransigente moralismo cristiano deriva dal fatto che egli è un traumatizzato della guerra, certamente il più traumatizzato degli scrittori che parteciparono giovani alla guerra. La ferita della sua anima (e non parliamo delle quattro ferite da lui riportate in sei anni di campagna militare) è destinata a non rimarginarsi mai e fa di lui una specie di santo negativo, un santo kierkegaardiano » (pag. 1603), coglie solo una parte della verità, secondo il nostro modesto parere. Certo è che in questo romanzo lo sfondo è costituito ancora da quelle « rovine » che si incontrano nei suoi primi lavori. Si tratta, come si può facilmente indovinare, della storia di una donna nel periodo che va dallo scoppio della guerra sino alla fine e, direi, a quella specie di continuazione di caos sociale che è stato il dopoguerra. Al posto di una romantica « cornice » Böll ha messo un « ritratto di gruppo » al cui centro figura appunto la protagonista. La foto permette all'autore, che appare in veste di reporter o quasi di detective, di presentare a uno a uno i diversi personaggi, di individuarli attraverso la loro storia, e poi di metterli a confronto nella vicenda che è al centro del romanzo.

Non si tratta di una trama molto allegra. Leni Pfeiffer nata Gruyten dopo esser stata cinque anni nell'ufficio del padre, risultando vedova di guerra, viene assegnata al servizio del cimitero della cittadina in cui vive. Lì prepara le corone per i caduti: dapprima ne giungono pochi dal fronte; poi sempre in maggior numero per cui occorrono altri aiutanti e verso la fine del conflitto, circa un anno prima, viene chiamato a prestar servizio nel cimitero un prigioniero russo di nome Boris, giovane colto e intelligente, tanto che inventa una maniera più rapida e nuova di confezionare le corone e di utilizzare quelle vecchie. Tra i due giovani nasce un amore tanto più pericoloso per una

tedesca sotto il nazismo, che considerava una specie di tradimento contro le leggi della razza qualsiasi accoppiamento con gente di « razza » inferiore. Ma anche il prigioniero russo correva un bel rischio: ci sarebbe stata la corte marziale per lui. Comunque i due si amano col segreto consenso di tutti i lavoranti del cimitero. I loro convegni d'amore hanno luogo in una cappella gentilizia durante i bombardamenti. C'è in questo particolare un ritorno a quel gusto del macabro che non è nuovo in Böll. Questi amori cimiteriali, anche se hanno tutta l'apparenza di esser stati possibili, non sono veramente di nostro gusto. Comunque dopo circa nove mesi nasce durante i bombardamenti un bambino, che viene chiamato Lev. La storia sembrerebbe avviarsi a uno « happy end ». E invece no. Giungono quei malvagi di americani e il povero Boris non viene riconsegnato ai russi, ma messo in un campo lontano di raccolta di prigionieri, cui viene imposto di lavorare in una miniera. Un giorno avviene uno scoppio e Boris muore, senza che Leni ne sappia più nulla. Qui mi pare che ci sia un po' di tendenziosità; e soprattutto si pecca contro la verosimiglianza: il che, anche in un romanzo ben costruito, non giova, anche se non si può giurare che certe incongruenze, nel mondo sconvolto del dopoguerra, non siano potute accadere. Così Leni rimane con un figlio da allevare; questi, senza la guida di un padre, si avvia per brutte strade e finisce in carcere per aver firmato una quantità di cambiali false. Evidente appare l'intento dell'autore di collocare la protagonista in un'aureola di martirio, quasi per darle più spicco in mezzo alle altre « figure » del gruppo.

Una storia come tante altre, tristi, che abbiamo sentito da tedeschi e non. Ora se ci si attenesse soltanto al mondo evocato e alla trama si potrebbe forse concordare con i critici italiani che hanno dato del lavoro un giudizio sostanzialmente negativo. Ma leggendo attentamente il romanzo di Böll ci si accorge che qualcosa di nuovo lo vivifica, a differenza dei primi romanzi « delle rovine »: un diffuso umorismo, per cui le vicende vengono narrate, senza che il narratore sembri prenderle

troppo sul serio. Böll ci ha dato altre prove, e positive, di questo umorismo per esempio nel *Raccolto silenzio del dott. Murkes* (1963) e particolarmente in *Non solo a Natale* (1966) che ha, nell'umorismo, quelle inflessioni macabre che appaiono anche in questo ultimo romanzo. Ma in grazia di questo umorismo il romanzo, al solito sulle 400 pagine, si legge assai bene. Böll si è divertito ad indicare personaggi ed episodi con iniziali, dice lui, per semplicità, in realtà per prendere in giro quella mania tedesca di abbreviare tutto, anche nei giornali, per cui va a finire che uno straniero, ma probabilmente anche molti tedeschi, finiscono per non capire più nulla. Il colore del suo umorismo lo si può vedere anche da un altro particolare. Leni si confidava da giovane con una suora, che nella scuola era addetta ai più umili servizi e che poi, dopo l'avvento del nazismo, scomparve improvvisamente di circolazione. Leni dovette faticare parecchio prima di ritrovarla. Ora questa suora, che era ebrea, ma convertita, annetteva grande importanza alle feci. Diceva che da un attento esame di quelle si potevano trarre illazioni sia sul funzionamento del corpo — e sin qui possiamo essere d'accordo — come dello spirito, e qui non siamo più d'accordo. Ma si sente che Böll ha voluto di proposito passare i limiti del credibile, per situare la vicenda in una luce umoristica. Böll senza parere mira a scandalizzare i benpensanti, a mostrare le gravi macchie della ricostruzione tedesca. È tornato con questo romanzo a un periodo che egli ha conosciuto bene e da cui ha tratto sinora le sue più belle opere narrative. A cui, per concludere questo discorso, vorremmo aggiungere anche *Foto di gruppo con signora*. Se sia un capolavoro, anzi « il capolavoro », come vorrebbero certi critici da noi e fuori d'Italia, per giustificare il conferimento del premio Nobel, non si può dire oggi. Tutte le opere hanno necessità di una certa prospettiva per esser valutate sicuramente. È certamente, almeno secondo il nostro parere, una delle opere più valide dello scrittore renano, non per la sua trama, non per il mondo che rappresenta, ma per la maniera, per l'arte con cui lo configura che è

insieme personalissima e sotto certi aspetti insolita nella letteratura tedesca, dove di umorismo c'è sempre difetto.

Sicché si possono ancora accettare le parole di uno studioso non sospetto come Theodor Wiesengrund Adorno che nel 1968 scriveva: « La mia fantasia è abbastanza esatta per immaginarsi quale quantità di inimicizie e di rancori egli Böll è riuscito ad attirare su di sé: per un uomo della sua sensibilità deve essere stato quasi insopportabile. Dai tempi di Karl Kraus non c'è stato qualcosa di simile tra gli scrittori tedeschi. All'espressione della mia grata ammirazione aggiungo l'augurio che le forze che lo hanno ispirato lo possano proteggere dai dispiaceri che il suo contegno gli procura e attirargli tanta felicità, quale è possibile in una situazione complessiva in cui ogni felicità particolare appare uno schermo. Se c'è uno che ne ha diritto, questi è Heinrich Böll » (*In Sachen Böll*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia, pag. 10).

Hofmannsthaliana

Sembra che piano piano anche in Italia si stia propagando quella « Hofmannsthal-Renaissance » che era cominciata in Germania nel secondo decennio dopo la fine della guerra. Del grande scrittore austriaco, che viene ormai per abitudine nominato sempre nella triade poetica della fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, cioè con George e Rilke, era cominciata ad uscire già nell'esilio, poi ora in Germania una grande edizione in 15 grossi tomi (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben* cioè *Opere raccolte in singoli volumi* a cura di Herbert Steiner, prima Bermann-Fischer poi Fischer, Francoforte sul Meno 1946-1958) cui si fecero alcune critiche di metodo e accuse di incompletezza. Ma oggi come oggi la grande edizione resta sempre fondamentale, né i due volumi curati da R. Hirsch nel 1958 hanno aggiunto gran che al lavoro di Steiner. Oggi in Italia possiamo segnalare con compiacimento, che Hofmannsthal è stato uno dei nostri autori preferiti sin dagli anni lontani dell'Università, la ristampa della versione, accuratamente riveduta, di *Andrea o i Ricongiunti* (a cura di Gabriella Bemporad, Adelphi ed., Mi-

lano 1972), il *Canto di vita*, una raccolta di liriche tradotte da Elena Croce (Universale Einaudi, Torino 1971) e recentemente i *Piccoli drammi* (traduzione, introduzione e note dell'infaticabile Ervino Pocar, Rusconi Editore, Milano 1971) e infine un volumone di quasi 1000 pagine, in cui sono raccolte *Narrazioni e Poesie* (ma in realtà ci sono anche le versioni ritmiche dei libretti delle opere di Strauss nella versione ritmica di Ottone Schanzer, Milano 1972). Nell'ampia introduzione che al volume premette Giorgio Zampa si promette addirittura un secondo volume. Va aggiunto che sia nelle traduzioni di Pocar, come in quelle di questo grosso volume ad eccezione delle prose, il testo tedesco è sempre presentato a fronte e questo aumenta naturalmente il valore delle due pubblicazioni. Vuol dire che un grande editore come Mondadori ha piena fiducia che gli italiani leggeranno con piacere questo primo volume, nella bella serie dei Meridiani, e che si preparano ad attendere e acquistarne un secondo. Poiché, contrariamente a quel che si dice fra gli studiosi, gli editori italiani non stampano a casaccio, vuol significare che la curiosità anzi l'interesse del pubblico è ormai risvegliato e promette un successo sicuro, che, sia detto subito, Hofmannsthal veramente merita. Difficile ritrarre sia pur in un rapido profilo la figura di questo poeta. È stato giustamente detto che egli è il frutto maturo di quella cultura austriaca, che si sentiva e in parte lo era, europea, miscuglio di varie nazioni che via via hanno scosso il giogo imperiale sotto cui si trovavano (tra queste anche l'Italia), ma che sulla fine dell'Ottocento erano per l'ultima volta state fuse proprio da alcune personalità di eccezione come Hofmannsthal e anche Schnitzler in un ultimo splendore di poesia e di arte. C'è per l'autore di *Jedermann* (mistero medioevale riportato a pienezza di significazione nella prima e gloriosa stagione delle rappresentazioni di Salisburgo) la questione della « preesistenza » per cui sarebbe da ricordare, da noi, il volume di Marianello Marianelli (Nistri-Lischi, Pisa 1963) che non a caso porta come sottotitolo, dopo il nome dell'autore cioè Hugo von Hofmannsthal, « La preesistenza », cioè un esame

critico di quel che questo termine significasse per il poeta — attendiamo con pazienza il secondo volume di questo ampio, anche bibliograficamente informatissimo lavoro — con pazienza perché si sa bene che un lavoro accurato non può andare avanti col ritmo troppo accelerato e, specie ai nostri giorni, conviene dar il massimo respiro a chi non è abituato, come il Marianelli, a tirar via. « Mistico senza misticismo » è stato detto, « mago dell'allomatico » lo chiama il Mittner nella sua preziosa *Storia della letteratura tedesca (1820-1970)* (Einaudi, Torino 1971, pag. 980); il poeta si rivolge al passato per sentirlo come cosa viva e trasformarlo, riconoscerlo quasi nel presente; e la sua opera vorrebbe essere quasi una riscoperta di un mondo preesistente, di cui tocca a ognuno di noi trovare un tratto; solo così dalla preesistenza si potrà passare alla conquista dell'esistenza. Hofmannsthal fu uno di quei poeti e scrittori precocemente maturati sotto un sole che stava per tramontare: quello dell'impero austro-ungarico. La sua esistenza fu breve; nato nel 1874, moriva nel 1929 mentre si preparava ad accompagnare al cimitero la salma del figlio suicidatosi. In neppure quarant'anni di attività letteraria scrive con una facilità unica, che possiamo dire felicità, liriche, commedie, drammi, racconti, saggi di carattere critico, ma poi anche politico, gli indimenticabili libretti per le opere di Strauss; e una quantità incredibile di lettere, in circa dieci volumi, a cui si devono aggiungere quelle immaginarie come quella intitolata « Lettera di Lord Chandos a Francesco Bacone » e quella che si può considerare un soliloquio intitolata « Ad me ipsum », bellissima ed eloquente in ogni senso su quel che il poeta sentiva di essere e di non essere.

Sul volumetto della Universale Einaudi sento di non dovermi pronunciare, in quanto una gran parte di quelle liriche le ho tradotte anche io; i miei principi nella versione delle poesie sono diversi da quelli di Elena Croce, ma questo non mi impedisce di dire che ne è venuta fuori una cosa degna. Degli altri due volumi posso esimermi di parlare in quanto confluiscono (ad eccezione della *Donna al balcone* nel libro di Pocar)

ambedue nel volume mondadoriano. I libretti nella versione di Ottone Schanzer mi par che diano una pallida idea dell'originale, dove ogni personaggio parla la *sua* lingua, con inflessioni dialettali, parole francesi e tedesche storpiate, mentre in italiano vengono resi tutti alla stessa maniera. Ma, si sa, le versioni ritmiche hanno la loro esigenza e non c'è da farne un carico al traduttore. Però non valeva forse la pena — almeno per alcuni — di rifare una versione? Quanto alla introduzione di G. Zampa, molto lunga (54 pagine), debbo dire che pur ammettendo che egli sa molte cose sul conto di Hofmannsthal, non mi ha convinto; non mi è parso cioè che sia riuscito a dare un quadro esatto dell'arte del poeta austriaco.

Molti, tra gli esegeti, in Italia e fuori, rimangono presi dalle questioni che il poeta stesso ha posto e spesso non risolto e dimenticano la potenza e la varietà del suo linguaggio, che dà vita a tutta la sua molteplice opera. Il giovane diciassettenne che si presentava collo pseudonimo di Loris aveva raggiunto già una perfezione rara a trovarsi anche in un poeta innovatore ed espertissimo. Nelle sue pagine migliori tutto in Hofmannsthal è nuovo anche quando è derivato, ricostruito, risentito. Non è una piccola lode per uno scrittore che merita di essere conosciuto meglio e più ampiamente anche tra di noi, perché la sua arte supera i confini dell'Austria e diventa poesia senza aggettivi.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Lazarillo de Tormes nella traduzione di Vittorio Bodini

« Siate benedetto, o Signore — esclamavo guardandolo andar via. — Siate benedetto, perché non mandate le infermità senza applicarvi rimedio. Chi mai, incontrando questo mio padrone, non penserebbe dalla soddisfazione che da lui spira, che abbia ier sera cenato, e poi dormito in un buon letto, e anche ora, benché sia presto, che abbia fatto una buona colazione? Segreti grandi son quelli che voi disegname, e il mondo non li conosce... O Signore, e quanti di questi doveri voi avete sparso pel mondo, che per quella malinconia che chiamano onore soffrono ciò che per voi non soffrirebbero! ».

In questa scena, Lazarillo de Tormes, il fanciullo diseredato, protagonista del romanzo spagnolo omonimo, trae le sue conclusioni della convivenza con il terzo padrone: il cavaliere impoverito di Toledo, il quale, non avendo di che sfamarsi, salta i pasti con altera noncuranza, oppure, con

altrettanta dignità, consente a mangiare quello che il servitorello ha mendicato per se stesso.

È questa del *Lazarillo de Tormes* una delle scene più significative di tutta la narrativa spagnola del Cinquecento, e anche, perché no? più pregnanti della narrativa di tutti i tempi. Con *Lazarillo*, di autore anonimo, pubblicato verso il 1553 o 1554, ci troviamo di fronte ad una delle matrici del romanzo moderno: non l'unica certo che manca forse, in questo cosiddetto archetipo del romanzo picaresco, l'eroe problematico, un don Chisciotte che stabilisca il legame tra se stesso e il mondo di cui ricerca i valori. Ma vi è la società, o, almeno, una parte della società spagnola, sia quella nobile, quella impoverita dalle tante guerre sia quella amorfa, priva di risorse e di mestieri, stretta tra l'aristocrazia e il popolo. Vi è un ragazzo che è, a suo modo, un eroe di questo mondo: tutto diverso dagli eroi dei romanzi cavallereschi o pastorali allora tanto in voga, rappresenta l'altra faccia della realtà e, prodotto di questa società, riesce, pur nella sua ignoranza, a giudicarla. La

realtà da lui appresa è, certamente, una realtà ingannevole e non è un caso, infatti, che il suo primo maestro sia un mendicante cieco e da lui egli debba apprendere i primi trucchi del mestiere. Ma, per quanto ingannevole, e mistificatoria, perché tali sono stati i suoi inizi e la sua stessa nascita, su questa realtà Lazarillo è capace di esprimere un giudizio. Non è neppure un caso, infatti, che Lazarillo, implacabile con i suoi due primi padroni, il cieco maligno e il prete avaro, accolga con incomprendimento, ma simpatia, lo stoicismo del terzo, il cavaliere di Toledo e da lui riceva la prima lezione di moralità. La lezione non porta frutti, e non potrebbe essere diversamente ove si considerino le disastrose condizioni della società spagnola in cui muove il *pícaro*: Lazarillo, infatti, dal suo duro apprendistato, trae, alla fine, soltanto il desiderio di ottenere quel che gli è sempre mancato, vale a dire una sistemazione solida e definitiva. In cambio di questa, si sposa e rinuncia all'onore, non indagando, proponendosi anzi di non indagare se la consorte è l'amante del prete che così largamente beneficia la coppia.

La pubblicazione del *Lazarillo* in veste esemplare nei « Centopagine » di Einaudi (con nota introduttiva e traduzione di Vittorio Bodini e a cura di Oreste Macri) ripropone questo capolavoro in tutta la sua complessità. Seppure non esista più nessuno, oggi, che lo consideri alla stregua di un libro per l'infanzia, oppure che rinneghi, come hanno fatto perfino autori illustri quali Marañón e Azorín, la profonda innovazione del romanzo picaresco, non è ancora chiarita la sua singolarità. Accenniamo brevemente ad alcuni dei punti principali. La storia di Lazarillo è un itinerario di fame, quasi una vita esemplare, non alla ricerca del pane spirituale, bensì del pane vero, reale. Essa deve in effetti qualche cosa, come ha dimostrato uno studio strutturale recente di Dario Puccini, alla tradizione medievale degli *exempla*, nonché a quella delle scritture storiche. In questo senso, in quanto protagonista di un resoconto di una società, Lazarillo appare non antieroe, bensì un eroe di specie diversa. Potrebbe anche essere visto, il romanzo, poi, come una sorta di racconto popolare, purché si tenga conto

di quella che ne è la caratteristica principale: opera del Rinascimento, nel suo dilemma Natura-Società, affermazione, pur nella forte impronta deterministica, dell'individuo libero, in un contesto che, pur nelle sue bassezze, ha veramente qualche cosa di eroico. E questo spiega perché, con questa storia di un *pícaro* o vagabondo nasce il romanzo dell'uomo di fronte alla società. Quello che tanta parte avrà, non soltanto nella narrativa europea del Sei-Settecento, ma, nelle sue variazioni più sottili, anche nell'Ottocento spagnolo, trasposto poi, sotto altri cieli, anche nell'America Latina e, infine, nei nuovi accenti della vena umoristica tragica del cinema di un Buñuel.

Ancora Borges

In questi ultimi tempi, le traduzioni delle opere di Borges si sono succedute con grande rapidità, accavallandosi l'una con l'altra e in forma così disordinata da confondere piuttosto che chiarire la figura del grande scrittore argentino. Non hanno giovato a Borges le numerose interviste e i racconti polizieschi che hanno seguito i bellissimi racconti di *Il manoscritto di Brodie* (Rizzoli, 1971). Si è trattato, in effetti, di una produzione abbastanza monotona, specialmente per quel che riguarda le interviste che si rassomigliano tutte l'una con l'altra, quasi fossero veri e propri dischi, così come ha osservato qualcuno con poca deferenza, ma parecchia verità.

Più oscura e più misteriosa è rimasta invece l'opera poetica, che, pure, ha grande importanza. Borges, infatti, si è sempre considerato soprattutto un poeta: « la mia prosa », ha detto, « non può eclissare la mia poesia ». Certo è che, paragoni a parte tra questi due versanti dell'opera borgiana, nella poesia si trovano completati o addirittura radicati tutti i grandi temi della prosa e risulta perciò impossibile scindere l'una dall'altra. E, tuttavia, in italiano, dell'opera lirica abbiamo avuto soltanto parti della *Antologia personale* (Longanesi, 1967), la bella scelta di *Carme presunto* del compianto Umberto Cianciòlo (Einaudi, 1969), e, infine *Elogio dell'ombra* (Einaudi, 1971). In Spagna, in-

vece, ha visto per la prima volta la luce quella che può quasi considerarsi l'opera poetica completa di Borges, una *Obra poética* che, escludendo soltanto, come ha detto il poeta, «alcuni esercizi la cui omissione nessuno deplorerà o noterà», raccoglie perfino gli ultimissimi versi del recentissimo libro *L'oro delle tigri* (*El oro de los tigres*). Opera completa anche in un altro senso, perché rivista e commentata con alcuni prologhi da Borges di oggi: dall'anziano umanista, ancora capace di gettare uno sguardo umoristico e affettuoso sulle sue produzioni di cinquant'anni fa.

Come si ricorderà, il primo libro di versi fu scritto da Borges nel 1923, poco dopo il ritorno dalla Spagna e dall'esperienza *ultraista*. Si chiamava *Fervore di Buenos Aires* e, secondo le parole scritte oggi da Borges, prefigurava tutto quel che il poeta avrebbe fatto dopo. In effetti, a quell'epoca, Borges « cercava l'imbrunire, le sere e l'infelicità », mentre ora, come unica differenza, egli ricerca « i mattini, il centro e la serenità ». Fin da allora, desiderava commemorare una città nuova e in via di espansione, dove, secondo le parole latine che mormoravano i Romani nel passare in un bosco, *numen inest*, abita un Dio, cioè, e i « luoghi comuni, di ogni giorno, diventano, a poco a poco, sacri ». Il fervore di Buenos Aires è dunque la meraviglia davanti a piazze o strade che portano i nomi di antenati periti nelle guerre di Indipendenza, davanti alle antiche stelle del Sud, davanti alle sere con l'odore di gelsomino e di madre selva e l'umidità del *patio*. Una città che, per la sua ampiezza e per i quartieri misteriosi che il giovane scrittore di ascendenza aristocratica e di letture inglesi appena conosceva, sembra perdersi all'infinito, e conser-

vare, tuttavia, un che di intimo e, pur nell'ella sua modernità, già decadente.

È stato detto, con qualche verità, che la città celebrata da Borges non è mai esistita così che riesce perfino impossibile ritrovarla nell'arte, così come non si ritrovano altre città di scrittori: ad esempio, la Simla di Kipling, anche più nuova ed artificiale di quanto non fosse allora Buenos Aires. È probabile che irreale la vedesse anche il poeta: egli, quasi cieco fin dalla gioventù, ben sapeva che città e personaggi si creano soltanto nell'immaginazione. E, in questo senso, Borges ha dato una nuova topografia alla sua città. Grazie a lui, e non grazie alla Storia, dove, in realtà, ebbero scarso ruolo, i suoi antenati abitano « un universo epico » e « siedono ben alti sulla sella ». E l'Argentina si trasforma in un mondo di epopea, di « repubbliche, cavalli e mattini », dove prendono posto non soltanto i vecchi colonnelli, ma anche i *gauchos* già mitici durante l'infanzia di Borges, e i tanti personaggi storici da lui evocati attraverso i secoli e, infine, anche i poeti della sua patria che più lo ispirarono: Macedonio Fernández e Leopoldo Lugones. E neppure va dimenticata la madre, quella Leonor Acevedo de Borges, oggi quasi centenaria che, in un certo senso è, anch'essa, creatrice e creazione del poeta. Non è un caso che a lei, tre anni fa, Borges abbia ridedicato *Luna di fronte*, rievocando tutto quanto ella negli anni gli aveva dato: « il ricordo dei tuoi avi, i *patios*, gli schiavi, l'acquaio, la carica degli ussari del Perù... i chiarori condivisi e anche le ombre, la tua fresca vecchiezza, il tuo amore per Dickens e Eça de Queiroz, e poi, Madre, te stessa ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

La provincia di Harold Frederic

La prima riflessione che sorge spontanea riprendendo il romanzo di Harold Frederic, *The Damnation of Theron Ware*, ora che l'occasione ci viene fornita dalla prima — e benvenuta ancorché assai tarda — edizione italiana (*La dannazione di Theron Ware*, traduzione di Letizia Ciotti Miller, saggio introduttivo di Vito Amoroso, ed. De Donato), riguarda la capacità singolare se non unica dello scrittore americano espatriato, sia pure per ragioni professionali, in Europa, di focalizzare con acutissima penetrazione le giunture, i caratteri tipici della provincia degli Stati Uniti del tempo. Frederic non fu mai, e forse non ne ebbe il tempo considerata la brevità della sua vita, di diventare uno scrittore cosmopolita. In ogni caso aveva ben ragione Edmund Wilson a sostenere che forse nessuno dei narratori americani degli Anni Venti seppe cogliere l'America profonda con il rigore e diciamo pure la proibità di Frederic, ponendo fine di colpo alla retorica compiaciuta e dolciastra del « color locale ».

Theron Ware è del '96; Frederic, che era nato nel '56, morì a Londra, giornalista affermato, nel '98, e gli restò il tempo di conoscersi autore di un *best-seller* quando a stento pochi ricordavano il nome di Herman Melville. Oggi la situazione si è capovolta, e molto ingiustamente il romanzo di Frederic rimane sugli scaffali dei libri di cui parlano gli specialisti ma che non trovano più lettori se non tra gli studenti dei corsi di letteratura delle università americane. A proposito giunge così la prima traduzione italiana e, segnatamente, il lungo saggio di Vito Amoroso che incoraggia a riprendere le fila di un discorso alquanto tenue, sovente interrotto.

Frederic non è, beninteso, scrittore di un solo libro, ma *Theron Ware* si presenta come sezione aurea di una carriera letteraria altrimenti priva di grandi impennate. D'altronde, non va dimenticato che la morte falciò una generazione — quella

degli Anni Novanta — opportunamente additata da Larzer Ziff, nel suo libro utile anche se troppo ambizioso negli intenti di globalità, quale anello di congiunzione indispensabile tra la grande stagione dei classici ottocenteschi e l'avanguardia del Novecento. Un confronto assunto negli unici termini possibili, quelli cioè dell'ipotesi operativa, con Norris, con Garland e con lo stesso Howells, suggerisce che *Theron Ware* — lasciando da parte il caso a sé di Crane — si prospetta come il frutto più maturo della narrativa americana della *fin de siècle*, sia sul piano della qualificazione per così dire tipologica nel suo rapporto tra personaggio e ambiente, sia dal punto di vista della utilizzazione di strutture e di un linguaggio sostanzialmente tradizionali eppure alleggerite delle ipoteche del *kitsch*, negato a compromessi pure tanto allettanti.

Ci sentiremmo di sostenere con serena persuasione che neppure Trollope (per tentare un parallelo nell'insieme pertinente e indicativo) abbia proceduto sempre per la sua strada con la stessa risolutezza, e soprattutto sia stato capace di scandagliare gli abissi dell'ambiguità del male — un male sospeso tra la suggestione metafisica e una torbida urgenza immanente — con la meticolosa impassibilità di Frederic.

Tocchiamo qui, ci sembra, il punto centrale di un approccio corretto a *Theron Ware*, a proposito del quale non saremmo troppo inclini a seguire Amoroso sulla strada di una classificazione realistica del romanzo, nella quale ha finito per rimanere intrappolato più di un critico, come rilevano a proposito O'Donnell e Franchere nella loro monografia su Frederic (*Harold Frederic*, New York, 1961). D'accordo con Amoroso sull'equivoco durato fin troppo a lungo del paragone con la hawtorniana *Scarlet Letter*, sostenibile con argomenti del tutto esterni, resta il fatto che la problematica del romanzo di Frederic si svolge entro un involucro a suo modo realistico tracciando per

altro una parabola esemplare e ribaltando quindi lo schema tipologico del *romance* nell'impianto della narrativa d'ambiente. In questo senso, Frederic si discosta sostanzialmente da uno Howells e dalla preoccupazione howellsiana di estrapolare una serie di situazioni paradigmatiche della società americana (o meglio della piccola borghesia americana, la folla o specificamente la classe operaia funzionando puramente da reattivo spesso inerte e meccanico), trascrivendole con uno sforzo talora velleitario di cronista.

Paradossalmente — ma fino a un certo punto — il Frederic della *Dannazione di Theron Ware* riesce a toccare il nucleo stesso, il senso della realtà americana, o per lo meno di una provincia americana che tale realtà sostanzia a dispetto della rapida espansione delle metropoli, nella misura in cui non intende servirsi di strumenti realistici; mentre la pedante applicazione di un reticolo programmatico steso per catturare la realtà rende elusivo il proposito di Howells e respinge la sua narrativa alla condizione di documento, tanto che oggi, stando alla sottile osservazione di Warner Berthoff, dell'autore del *Silas Lapham*, conviene privilegiare quanto venne trascurato a lungo, vale a dire la ricerca di linguaggio, unico elemento autenticamente tipico della sua arte.

Lo sbocco drammatico di *Theron Ware*, che prende corpo nell'ultima parte e manifesta non tanto una scelta di Frederic, quanto la registrazione di un flusso irresistibile, discende da un dibattito di idee, da un confronto nel cui contesto i personaggi acquistano la dimensione di puri e semplici portavoce. Sulla disintegrazione delle grandi strutture allegoriche e simboliche di Hawthorne e di Melville, oggettivazione di un « raffronto con il passato », scrive a proposito Amoruso, « che era per costoro ancora un dato certo, ancorché lacerante nel suo misurarsi con le modificazioni radicali della società americana dopo il Sessanta », Frederic costruisce il suo edificio volutamente, forzatamente ambiguo, riflesso nella tecnica indiretta del narratore (e ci rifacciamo ancora ad Amoruso), « che, dietro lo schermo della finzione realistica e obiettivante, si poneva come il centro autentico della narrazione, testimone e

complice del destino delle sue creature romanzesche ».

Sotto questo profilo, Frederic opera una scelta obbligata attraverso un lavoro di *décalage*. Si noti l'incidenza determinante dei personaggi *non* per meglio afferrare il tracciato di ciò che Henry James avrebbe chiamato la figura nel tappeto. Celia Madden, la giovane che irretisce il reverendo Ware, sta del tutto ovviamente per la costante estetizzante, una sorta di incarnazione quintessenziata dell'ideologia letteraria tra Pater, Ruskin e Arnold, costante a ben vedere evasiva e, anziché consolante, nevrotica, in contrasto con la concreta solidità del padre muratore, rappresentante di una salute fisica e morale sgretolata nello spazio di una generazione (Celia e i fratelli, ma naturalmente, sul piano storico, la guerra civile e il paese diviso, nelle spire soffocanti e con l'accelerazione di ritmo di vita imposto dalla rivoluzione industriale). Il dottor Ledsmar rappresenta a sua volta uno scientismo di scuola darwiniana che curiosamente implica in certo senso anche un dato estetizzante — gli esperimenti sull'ermafroditismo delle piante secondo canoni appunto darwiniani — ma soprattutto adombra un corrosivo scetticismo di fondo nei confronti dei valori di Celia o dei valori in quanto tali: dunque, una compiuta *pars destruens*. E infine il cattolico padre Forbes, al quale religione e cultura servono di puntello e di amara consolazione per una visione della vita coerentemente disincantata, concepita sulla scorta di modelli che si identificano, come hanno precisato O'Donnell e Franchere, in Montaigne e in Thomas Browne, onde la sua funzione pastorale si riduce al livello di stregone o di capo clan.

Celia, Ledsmar, Forbes mettono in crisi il reverendo Ware quando e sino a che il ministro protestante concepisce ambizioni al di fuori della sua portata. L'abisso sul quale Frederic spalanca impietosamente la porta e alle cui soglie Ware si arresta quando sta per sprofondarvi emblemizza il vuoto ideologico, l'incultura, la meschinità, la limitatezza della provincia americana che Frederic ha appropriato come territorio della sua narrativa. La drammatica ironia del romanzo si innerva proprio qui, sul fatto che quel vuoto, ove accet-

tato e non sofferto, conferisce a Ware e alla sua varietà di uomo americano la sua forza. Ware è l'anti-Faust e si salva perché, all'opposto dei personaggi hawthorniani il cui faustismo li spinge alla catastrofe, riesce tempestivamente a rendersi conto della follia del patto con il diavolo. Ware emerge alla fine personaggio *si* per aver evitato i rischi di committenza dei personaggi *no*, per aver scelto la via consolante dell'accettazione di se stesso e della realtà. Non meraviglia che i coniugi Soulsby, con tutta la loro capacità di mistificazione ma con la loro straordinaria forza vitale, la loro adattabilità al sistema di vita della maggioranza che fa storia quotidiana, agiscano da demiurghi e lo riconvertano alla saggezza dell'accettazione.

Ware non sarà più prete, ma mercante, andrà al West, un West non certo epico in omaggio alle

formulazioni dell'ipotesi della frontiera di Turner, ma certo pratico e remunerativo, che potrà consentirgli verosimilmente persino una buona carriera politica. La complicità di Frederic con il personaggio si definisce allora nei termini di una alleanza forzata, sommamente anti-eroica, squallidamente livellante. Insomma, è questo l'interno, l'anima segreta dell'America imperiale di Theodore Roosevelt, avviata all'espansione, al successo, e poi all'angoscia che gli scrittori degli Anni Venti tenteranno in vario modo di esorcizzare. Ma i prolegomeni, anche sul piano di uno strumento narrativo ambivalente, così poco istrionesco, così seccamente diretto al cuore di una verità raggelante, nel *Theron Ware* vengono fissati con perentoria consapevolezza.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA RUSSA

Il sovversivo di Jasnaja Poljana

È stato recentemente osservato da Milovan Djilas che oggi, in un processo di crescente diversificazione rispetto ai rigidi schemi interpretativi dei trascorsi decenni, gli scrittori, gli intellettuali russi e dell'Est europeo vanno riscoprendo la ricchezza, la molteplicità di aspetti del proprio passato nazionale. È il caso di Solženicyn in Russia (con *Agosto 1914*), di Ćosić in Serbia (con la trilogia storica *Tempo di morte*), i quali, sottraendosi alla arida alternativa tra esaltazione del presente e ricezione passiva di un passato già classificato e giudicato, rappresentano criticamente il primo ovvero si volgono con nuovo interesse alla vitale complessità del secondo.

In altri termini, si avvertono infine nella letteratura russa degli ultimi tempi i sintomi di un modo diverso, meno clamoroso e forse più proprio, di superare consolidati clichés letterari: lo

scrittore innovante non è più necessariamente un dichiarato ribelle, un emigrato interno fatalmente destinato a esser messo fuori 'gioco non solo esistenzialmente, ma anche artisticamente, dalla stessa radicalità della sua scelta. In questo senso ci appaiono oggi più sottilmente, più sostanzialmente nuovi — rispetto ad autori sui quali negli ultimi anni il dibattito scivolava ben presto dal piano letterario a quello politico — scrittori come Ćingiz Ajtmatov, come Bulat Okudžava. Naturalmente, è forse quanto meno prematuro parlare di una « corrente del disimpegno » affiorante nelle lettere russe: pure, come *Il battello bianco* dello scrittore chirghiso (pubblicato di recente da De Donato) offriva un esempio di lirico abbandono sottratto a qualsiasi immediato impegno con la cosiddetta realtà sovietica, così l'ultimo libro di Okudžava, *L'agente di Tula*, ora edito da Longanesi nella versione italiana di Maria Olsufieva, si presenta con un sottotitolo — « Antico vaudeville.

Fatti realmente accaduti» — implicante una chiave di lettura nient'altro che semiseria e appena un poco grottesca.

Corre l'anno 1862: strane cose accadono nel governatorato di Tula. Risulta infatti al Maggiore Generale Potapov, dirigente la Terza Sezione della Cancelleria di Sua Maestà Imperiale a San Pietroburgo, che « secondo informazioni ricevute, il conte Lev Tolstoj, residente nella propria tenuta di Jasnaja Poljana in codesto governatorato, assume quali insegnanti nella scuola per contadini da lui fondata nella tenuta stessa alcuni studenti i quali per varie circostanze hanno dovuto abbandonare l'università... ». « Ci consta altresì — prosegue la lettera confidenziale del Maggiore Generale Potapov al Signor Colonnello Muratov, capo della gendarmeria di Tula — che recentemente nella cerchia dei suddetti insegnanti, i quali sarebbero in numero di dieci, sarebbe stato tenuto un discorso di carattere scandaloso. Chiedo all'Eccellenza Vostra di appurare con la dovuta cautela quanto corrispondano a verità le informazioni susposte e di ragguagliarmene direttamente, fornendo altresì informazioni sul conto del Tolstoj e sul discorso summenzionato, se avrà la possibilità di procurarsene il testo. A proposito, credo che il conte Lev Tolstoj sia l'autore di *Infanzia, Adolescenza, Ricordi di Sebastopoli*, eccetera ».

Da questo scambio di comunicazioni riservate tra istanze diverse della polizia zarista prende l'avvio un delizioso *pastiche* in cui, malgrado l'asserzione del sottotitolo, storica è solo la figura, peraltro appena intravista sullo sfondo della trama, del trentaquattrenne « Tolstoj Lev Nikolaevič, conte, tenente di artiglieria a riposo, possidente di Tula, letterato »; il resto — le mene poliziesche mosse da una ridicola delazione, i fuffanteschi raggiri dell'agente segreto Zimin, la finale, naturalmente infruttuosa perquisizione notturna nella villa Tolstoj — è spassosa invenzione.

L'editore ha creduto di istituire un raffronto tra questo spiritoso scrittore satirico e l'autore delle *Anime morte*, qualificando Okudžava come « un nuovo Gogol' nella narrativa russa di oggi ». Certo, l'assimilazione vien quasi spontanea, so-

prattutto quando si giunge al surreale epilogo in cui l'agente segreto Zimin, infine smascherato e arrestato per aver tratto in inganno le autorità, sul punto d'esser spedito in Siberia si libera a un tratto miracolosamente dei ceppi che lo incatenano e spicca il volo scomparendo in cielo. È un riscatto molto gogoliano. E non c'è dubbio che Okudžava abbia avuto anche altrove a modello lo scrittore ucraino: lo si avverte qua e là in certi baroccheggianti compiacimenti descrittivi o nel gustoso francese storpiato che intercala le uscite di Zimin. Ma non è per nulla gogoliana, non poteva esserlo, la cornice sostanzialmente bonaria in cui Okudžava inserisce pecche e malanni della vecchia Russia, evocati quasi come i tratti di un buon vecchio tempo andato in cui tutto alla fine in qualche modo si aggiusta, e in cui addirittura le autorità chiedono scusa al conte Tolstoj per l'ingiusto affronto arrecatogli. Anche Okudžava fustiga, come s'usa dire, il malcostume di quella Russia scomparsa da tanto tempo; ma senza ferocia, quasi con nostalgica moderazione.

Majakovskij: un classico

In una maneggevole edizione in broccia che riproduce, arricchendola, quella in quattro volumi di quindici anni fa, gli Editori Riuniti hanno nuovamente messo a disposizione dei nostri lettori le *Opere* di Vladimir Vladimirovič Majakovskij: tra poesie, poemi, teatro, sceneggiature, prose varie e interventi d'occasione, la raccolta è pressoché completa, se si considera che ne restano esclusi solo gli scritti di carattere reclamistico e il non voluminoso carteggio.

Majakovskij si trovò prestissimo, ancora vivente, ad impersonare il ruolo di voce poetica della rivoluzione e del regime sovietico. Nei decenni successivi alla sua morte il culto del poeta ha assunto in Russia carattere quasi d'ufficio: ancora oggi un Evtušenko, un Voznesenskij citano scontentamente Majakovskij in testa ai propri ascendenti letterari. Ma i culti semplificatori e le fame indiscusse tendono a degradare e mummificare gli autori che ne sono oggetto e vittima. Kafka, ormai, può esser letto e inteso solo prescindendo da ogni

kafkismo; così, per valutare appieno la complessa ricchezza della poesia di Majakovskij sarà bene aggirare la troppo ovvia identificazione di questo autore con la figura dell'intrepido araldo della rivoluzione. Ché se Majakovskij fu uomo di generoso impegno politico, entusiasta dei tempi nuovi e prezioso propagandista del giovane regime bolscevico, la sua è poesia di grande rango al di là degli intenti e delle occasioni.

Certo, immedesimarsi nel clima nuovo della rivoluzione russa fu tanto più naturale per il futurista Majakovskij che non, facendo un esempio nell'ambito di un parallelismo ormai classico, per il lirico « immaginista » Esenin. Majakovskij, anzi, come ebbe a dire lo Šklovskij, era entrato nella rivoluzione « come in casa propria ». Esenin credette per qualche tempo nella rivoluzione illudendosi che questa significasse la resurrezione della sua idillica Russia contadina; ma anche l'adesione di Majakovskij alla nuova realtà, pur caratterizzata da maggior consapevolezza politica, recava l'impronta dei suoi precedenti atteggiamenti ed era mediata dalle sue scelte poetiche. Non possiamo dimenticare che Majakovskij crebbe e maturò in quella temperie futuristica che, in Russia, aveva sovente toni apocalittici e ambizioni rigeneratrici. L'atteggiamento tanto spesso prometeico del Majakovskij di ogni periodo, le sue sfide cosmiche, il suo ingenuo, appassionato manicheismo politico hanno le loro più recondite radici nello stesso terreno di formazione di personaggi misticheggianti come Belyj e Chlebnikov. Rileggiamo i versi del coro finale di *Mistero buffo*, la cui seconda e definitiva stesura è del 1921: « Nel tempio del mondo adoratori del sole, / la nostra voce facciamo sentire. / Disponetevi in cori, / e salmi all'avvenire / ». Il sole personificato quasi divinità precristiana, il tono provocatoriamente paganeggiante non stonano nel contesto di un'opera che ha per tema la lotta di classe e il riscatto dei diseredati; ma si tratta anche di motivi che, dagli « inni al sole » dell'arcaizzante Remizov alle estatiche composizioni di uno Skrjabin, caratterizzano in senso non propriamente razionalistico tutta l'arte e la cultura russa dell'inizio del secolo.

Naturalmente, l'impegno politico di Majakovskij fu pieno e sincero, e ciò gli consentì di esser poeta quasi sempre, anche laddove una parafrasi dei suoi versi altro non sarebbe che spicciola propaganda. Aderì con tanta passione all'ideale politico da subordinarvi la sua opera anche per il futuro. Tali, ad esempio, le sue disposizioni per la messinscena del già citato *Mistero buffo*: « E voi tutti che in futuro reciterete, allestirete, leggerete, stamperete "Mistero buffo", cambiate il contenuto: rendetelo attuale, al minuto ». Questo, certo, è possibile, specialmente a teatro: è anzi quel che i registi fanno ormai quasi di regola con qualsiasi testo. Ma la poesia non si attualizza. E noi, leggendo oggi il poeta Majakovskij, preferiamo sottrarci al raffronto, non sempre confortante nella prospettiva storica, tra la sua arte e le sue idealità. Quel che ancora risulta pienamente apprezzabile, nella costruzione poetica di Majakovskij, è l'enorme carica di novità verbale e figurativa che essa racchiude. Atleta dell'iperbole, geniale creatore di metafore inedite, sorprendente realizzatore di immagini impossibili: ecco il Majakovskij che ci rimane, maestro di retorica barocca in vesti futuriste. Ci sono voluti secoli perché di un Bossuet restasse disponibile, al netto dei probi contenuti, tutto il fulgore stilistico. Ma nell'epoca presente il tempo scorre tanto più in fretta: a quattro decenni dalla morte di questo ingaggiatissimo poeta dobbiamo prendere atto di quanto la poesia majakovskiana si avvantaggi nella distanza dalle sue contingenti occasioni.

Il cofanetto contenente gli otto volumi, forniti di note (poche) e di due saggi critici del curatore Ignazio Ambrogio (uno d'introduzione generale, l'altro dedicato al teatro), è in vendita nelle librerie al prezzo complessivo di lire 8500. Abbastanza ineguale il merito dei diversi traduttori: in particolare, è da lamentarsi che essi, o per essi l'editore (il quale pur afferma, in un'avvertenza, di avervi provveduto), non abbiano avuto cura di uniformare il criterio di trascrizione dei nomi russi. Qualche impaccio nella consultazione dell'opera nasce anche dalla mancanza di un indice generale.

ANTON MARIA RAFFO

STORIA E CULTURA

L'America, Mussolini e il fascismo nel libro di Diggins

Riassumendo in *Innocents abroad* le proprie impressioni su un paese che gli era apparso in ultimo come « un vasto museo di magnificenza e di miseria », Mark Twain scriveva: « Ci sono un bel po' di cose in quest'Italia che non riesco a capire ». Il giudizio era meno ingenuo e paradossale di quanto non sembrasse e, al di là di oscillazioni e diversità di toni, può persino essere considerato emblematico, o quasi, del modo nel quale l'opinione pubblica americana ha guardato all'Italia (e forse all'Europa), nei cento e passa anni trascorsi da allora.

Qualche tempo fa, in una elegante e rappresentativa silloge di *Testimonianze americane sull'Italia del Risorgimento*, Elizabeth Mann Borgese ne presentò alcuni scampoli relativi al secolo scorso accentuando i motivi della « scoperta » e della « meraviglia » provata da letterati, artisti, viaggiatori e critici giunti nella penisola da un mondo del quale tutto poteva dirsi ma non che fosse, per ripetere l'immagine di Mark Twain, « un vasto museo di magnificenza e di miseria ». Compare adesso, in sollecita traduzione italiana, un lavoro ben altrimenti costruito — e ben altrimenti impegnato — di un giovane storico d'oltre oceano, John P. Diggins (JOHN P. DIGGINS: *L'America, Mussolini e il fascismo*, Bari, Editore Laterza, 1972, pp. XXIII, 690; L. 6.000, traduzione di Jole Bertolazzi e Giovanni Ferrara), che potremmo definire, in senso lato, ammiratore e discepolo di Salvemini e del suo radicalismo politico. Va da sé che anche qui il segmento temporale coperto è limitato con esattezza, supera di poco il ventennio, e che anche qui esso si riferisce, per definizione, ad un fenomeno di centrale importanza nella nostra storia nazionale. Ma l'angolo visuale del Diggins è ben più divaricato, e spazia abbondantemente oltre i confini — in sé certo non angusti, d'altronde — di una ricerca sull'atteggiamento della *élite* intellet-

tuale americana di fronte al fascismo. Se è vero che egli si ripropone, e con successo, di tracciare uno spaccato di storia della società americana nel quale, insieme all'evolversi dell'opinione (o delle opinioni) in essa maturate sul fascismo e su Mussolini, abbraccia e coinvolge gli orientamenti variabili di personaggi influenti e di gruppi sociali, le relazioni diplomatiche, politiche ed economiche fra i due paesi, le opzioni che i governi di Washington vennero assumendo riguardo all'Italia del 1922 sino agli anni, drammatici e decisivi, che videro il crollo del fascismo, l'occupazione militare del paese, la Resistenza e la ripresa della lotta politica in un quadro nel quale il peso degli eserciti vittoriosi non poteva davvero passare inavvertito.

Risultato indiscutibile di una dura, sistematica applicazione — le pochissime lacune qua e là rilevabili sono di rilievo secondario — il saggio del Diggins è, d'altra parte, cosa ben diversa da una rassegna di impianto accademico e perciò ordinata, sistematica ed intelligente. O meglio, anche di questo si tratta. Ma si tratta anche, e ad un tempo, di qualcosa di più e di diverso. Il paragrafo finale ne offre una testimonianza irrefutabile, se vi si possono leggere parole come le seguenti: « Il pubblico americano aveva un'immagine viva di Mussolini e di Hitler, ma solo un'impressione sfocata del retroterra e della natura del fascismo. Così nel periodo post-bellico molti autori si lasciarono allettare dalla possibilità di stabilire un'identità tra fascismo e comunismo, al fine di propagandare l'urgenza della guerra fredda e di trasferire sulla Russia Sovietica l'odio dell'America per la Germania nazista. E negli anni successivi fu ancor più allettante, per una più vecchia generazione di americani, vedere presentarsi nel Sud-Est asiatico eventi che parvero ripetere l'Etiopia e Monaco. In verità, nella misura in cui ha permesso all'anticomunismo di divenire fine a se stesso, l'America corre il rischio di rilevare inconsciamente l'eredità del fascismo europeo... ». Ma tutto il libro è come segnato

da uno spirito siffatto. Pacato, circospetto nelle affermazioni più vincolanti, mai corrivo, esso pare in effetti percorso da un brivido di moralità intellettuale che, a momenti, può persino sembrare ingenua. E basterebbe leggere le parti su Roosevelt e il fascismo negli anni '30 o quelle sui complicatissimi eventi del biennio 1943-'45, per non dire delle pagine sul fuoruscismo politico per coglierne le sembianze e l'altezza. Né quelle, bellissime, sulla vicenda dei rapporti fra la cultura americana ed il fascismo echeggiano motivi diversi.

Il regime fascista insomma appare al Diggins come una specie di malattia dello spirito umano e in quanto tale — è qui forse che si può avvertire una differenziazione rispetto alla storiografia italiana di gusto radicaleggiante ed a certi interpreti anglosassoni, pensiamo ad esempio a Mack Smith — in grado di ghermire, in tempi ed in condizioni particolari, non soltanto gli « arretrati » paesi latini o altri, loro assimilabili, ma anche nazioni e popoli di lunga e sperimentata acclimatazione democratica. In questa vasta e nobilissima aura intellettuale i connotati storicamente determinati del fenomeno sembrano quasi sfuggirgli: e forse sarebbe più esatto dire che non gli interessa neppure farne ricerca. Non escluderemmo perciò che, al fondo dell'impianto del libro stazioni quel rigorismo assoluto, ultrastorico, tipico di quella cultura di stampo puritano che tanto ha contato nella storia più che secolare degli intellettuali americani. E che ha dato, non lo si può dimenticare, frutti né rinunciabili né caduchi per la civiltà dei tempi nostri.

Una Storia delle idee politiche, economiche e sociali

Due pesantissimi tomi legati in tela rosso cardinale, 1817 pagine, 124 tavole a colori ed in bianco e nero, 21 saggi di altrettanti e sceltissimi studiosi, un apparato bibliografico e di indici rigorosamente curato sono i caratteri estrinseci dei volumi inaugurali (gli ultimi, voll. V e VI, in ordine cronologico, dedicati alla « Età della rivoluzione industriale » e a « Il secolo ventesimo ») di questa *Storia delle idee politiche, economiche e sociali* che

Luigi Firpo sta curando per la UTET e che assumerà, una volta compiuta, le dimensioni anche esteriori di un vero e proprio trattato.

Come a suo tempo deve essere stata vicenda tutt'altro che piana e tranquilla passare dal progetto e dall'impianto alla concreta realizzazione, così non è agevole, ora, pervenire ad un giudizio, pur esteriore e generico, su di essa. E ciò, si badi bene, non soltanto per la divaricazione temporale e dei contenuti, per la gamma davvero ampia delle attitudini culturali e delle propensioni ideali dei collaboratori e per la detta parzialità del pubblicato, che sono poi tratti distintivi di molte opere di questa natura, quanto e soprattutto per la rilevanza dei problemi di ordine metodologico, di orientamento e di resa che indiscutibilmente solleva. Né sarebbe in ultimo proficuo mettersi alla ricerca ed alla puntigliosa elencazione di vuoti e di imprecisioni, di aporie e di rigidità pure qua e là rilevabili.

Si vuole affermare insomma che, garantito, come nel caso è garantito, un livello medio più che dignitoso ed aggiornato, la questione che si viene prospettando di fronte ad iniziative siffatte, è quella, come dire, del « servizio » che, come tali, sono infine chiamate ad assolvere. La polemica contro il manualismo, contro quella che sta diventando una vera e propria « ideologia » editoriale della miscellanea o della raccolta di contributi non è di oggi, assume ormai essa stessa i caratteri di una « ideologia », e non pare avviata a spegnersi facilmente: anche perché spenti non sono, né sembra prevedibile che ciò possa accadere in un futuro vicino, il gusto, la propensione e l'interesse del lettore (indotti o meno) di fronte a simili proposte. Né può d'altronde negarsi che essa abbia trovato nella storia della nostra cultura ed in quella dell'insegnamento universitario in specie, forse più che in parallele esperienze straniere, motivi anche clamorosi di conferma e di giustificazione.

Eppure, e tutto sommato, ci sentiremmo ancora portati a ritenere che la vertenza non sia chiusa: che, in effetti, la frammentazione, il sapere parcelizzato e specialistico — acquisito, assimilato e

trasmesso troppe volte come tale — abbiano bisogno di ciò che potrebbe definirsi, con rozza approssimazione, un correttivo. Che non sia soltanto quello del richiamo alle grandi opzioni ideali, alle concezioni del mondo, alla totalità, cui sarebbe comunque suicida rinunciare, ma che ritrovi una base di appoggio e di equilibrio anche in lavori destinati ad offrire una visione d'insieme: ed i quali al disegno generale che è loro ufficio tracciare e far intender, raccordino — ed al suo interno suggeriscano ed esplicitino — la articolazione o la contrapposizione dei punti di vista e, unitamente, la « storicità » e la complessità del reale, epperò, come nei volumi che abbiamo sott'occhio, pure delle idee politiche, economiche e sociali.

Sul piano didattico come su quello più latamente formativo ed alla ricerca di un terreno di integrazione e di crescente consapevolezza. L'opera della quale la UTET manda ora in libreria due « pezzi » delicati ed importanti, pare, da questo punto di vista, assai raccomandabile. Collaboratori accuratamente scelti in un arco vastissimo, e se ne è già fatto cenno; racconto di regola lineare e, nella maggior parte dei contributi, aperto e pro-

blematico, bibliografie accurate e robuste ne sono i pregi più rilevanti. Ai quali vorremmo sommare: primo una larghezza di vedute e di impostazione che va abbondantemente al di là di quella rintracciabile nei testi migliori sino ad oggi disponibili, in quest'ambito, sul mercato librario nazionale e, secondo un visibile sforzo inteso a ricercare i fili di collegamento con i dibattiti e con la domanda culturale propri della società italiana contemporanea.

Desidereremmo in ultimo richiamare l'attenzione su due aspetti collaterali ma non trascurabili. Uno è anche positivo: la sorvegliatissima, non banale, abbondante raccolta di materiale iconografico. L'altro, che lo è meno, riguarda alcuni fastidiosi errori di stampa, scorrettezze e lacune in specie nelle fittissime pagine bibliografiche.

Un'impresa utile ed aggiornata, in conclusione: i cui frutti dovrebbero trovar posto, prima che in ogni altro luogo, in quella ideale biblioteca di classe o di istituto che, per troppa parte delle nostre scuole è ancora, e rischia di rimanere a lungo, una aspirazione sentita quanto troppo debolmente rivendicata.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

L'Universo Klee (Sulla mostra di Parma)

La mostra di Klee organizzata a Parma da Carlo Quintavalle è per ogni aspetto molto singolare. E anzitutto per il tema che supera decisamente l'impostazione monografica per ritagliare una zona della vita e dell'opera del pittore e approfondirne lo studio in varie direzioni: il periodo che va dagli inizi fino al 1920, cioè fino all'ingresso di Klee alla Bauhaus, ricco com'è di tutti i rapporti culturali che hanno determinato la formazione della sua

personalità, ancora non velati dalla maturità, di tutti gli spunti necessari alla sua comprensione, contenente potenzialmente già tutti i futuri sviluppi, quel periodo di circa venticinque anni si presta così a un'indagine scientifica molto drammatica e indispensabile per fondare un inizio di comprensione del mondo complicatissimo di Klee; ed è infatti questo che la mostra propone e il catalogo attua.

Un altro degli elementi più originali è di avere operato una scelta, dentro questo lungo e ricco periodo, non secondo un criterio esclusivo di qua-

lità, cioè di totale realizzazione artistica, ma secondo il criterio appunto della conoscenza, preferendo quelle opere che meglio servono a dare l'avvio alle varie indagini che si devono fare sull'opera di Klee; si spiega così la preponderanza dei disegni, nei quali si possono cogliere allo stato nascente, e quindi nella loro purezza, i numerosi elementi, ad ogni livello del discorso culturale dal psicologico al formale, dallo storico al filosofico, che contribuiscono nel loro complesso a formare l'universo Klee.

Un terzo fattore di singolarità è dato dal catalogo che, di fronte ai cataloghi avari che illustrano solo una parte delle opere esposte o a quelli equi che le riproducono tutte, ci offre la generosità di documentare anche molte opere rimaste fuori dalla mostra, completandone il quadro e diventando in tal modo un prezioso strumento di studio. Si capirà, detto questo, quante siano le sollecitazioni, e in quante diverse linee di indagine, che la mostra offre: poiché essa contiene insomma pressoché tutti i germi di una delle personalità più ricche dell'arte del nostro secolo. Ne consegue per noi la necessità di coglierne e seguirne solo alcune.

Ogni opera di Klee, anche il minimo disegno, è un frammento di quel macrocosmo ancora in parte inesplorato che si indica con le quattro lettere del nome Klee, un cosmo ricco, misterioso, complesso, la cui mappa è fitta di un incrociarsi, sovrapporsi ed espandersi degli elementi più diversi, un cosmo con le sue leggi, i suoi ritmi, le sue stagioni; ma ogni opera, formata da una ben definita struttura formale, dagli elementi tecnici, dal concetto che contiene e dal germe narrativo che sviluppa, infine dal titolo, è anche in se stessa un microcosmo. In questa struttura dell'opera di Klee vedo un fattore atavico svizzero sublimato. La mostra, e soprattutto il catalogo con le sue schede, propongono un'indagine serrata su ognuno di questi piccoli mondi e contribuiscono così a gettare una nuova luce su quello più grande.

Seguendo questa indagine e studiando le opere appare molto evidente la costanza di un elemento che già si conosceva come costitutivo del modo di espressione di Klee, ma che qui appare fondamentale e che tende un po' a contraddire l'idea comune

di un Klee grande poeta lirico, o almeno a rettificarla in un senso più profondo. Questo elemento, per una prima approssimazione, ma so già che la parola è imprecisa, lo indicherei come narrativo: ogni opera di Klee contiene un nucleo e dei germi molteplici che pongono l'esigenza di uno sviluppo di racconto, fatti, avvenimenti, situazioni che indicano la necessità di una storia o di un brano di esistenza, qualcosa insomma che è all'opposto dell'intuizione assoluta, della fissità essenziale, del concetto astratto; siano essi, questi nuclei, di provenienza magica, alchemica, realistica, mitica, fantastica o surrealista. E il medium che determina la precipitazione di questi nuclei, il loro depositarsi in immagine, incarnarsi in elementi tecnici, è l'ironia: essa è un fattore supremo dell'esperienza di Klee, domina in ogni parte il suo mondo, apre finestre di conoscenza sulla vita degli esseri e delle cose. Insomma si può dire che l'opera, ogni opera, di Klee è ricchissima di contenuto, in essa si sviluppano degli accadimenti che vanno anche oltre l'opera stessa, oltre la profondità dell'opera. E a questo punto cade a proposito il riferimento, fatto da Quintavalle nel saggio introduttivo, al rapporto di Klee con la cultura romantica tedesca. È un tramite questo che si rivela più solido e sostanzioso di quanto comunemente si possa credere e che andrà ulteriormente verificato, con frutti anche maggiori, sulle opere dopo il '20, se Quintavalle, come ci ha promesso e come si spera, proseguirà oltre quell'anno con altre mostre la sua così ricca ricerca nel mondo di Klee.

Ma proseguendo nella nostra indagine possiamo vedere che nella esposizione delle sue immagini il lavoro creativo di Klee non si limita a formulare il nucleo «narrativo», non si limita cioè a una oggettivazione dell'opera, ma, attraverso una complicatissima strada, fa passare quell'elemento dentro la regione dell'interiorità, ci dà l'oggettivo attraverso il soggettivo, o meglio ci dà una unione, che contiene un dialettico, di oggettivo e di soggettivo. In questo forse è da cercare la vera specificità dell'opera di Klee e ancora, anche per questo completamento dell'operazione, si fa presente il richiamo ai grandi romantici di Germania.

Acquerelli e disegni di Otto Dix

Il Goethe-Institut di Roma ha organizzato e fatto circolare in Italia una mostra di Otto Dix che comprende acquerelli, disegni e incisioni in gran parte inediti o pochissimo conosciuti. L'omogeneità, l'alto livello delle opere e la loro cronologia (sono quasi tutte anteriori al 1938), dicono l'importanza dell'avvenimento e aprono uno spiraglio sulla conoscenza di uno dei maggiori artisti del nostro secolo, in attesa di quella mostra più completa che, per quante Biennali si siano susseguite dal 1948 ad oggi, l'Italia ancora attende.

Fino al 1919 Otto Dix accoglie le influenze di tutte le avanguardie che rivoluzionano l'arte europea: l'espressionismo lo succhia con il latte; nel 1913 è impressionato da una mostra di Van Gogh e a Berlino conosce il futurismo; il cubismo si respirava, in quegli anni, nell'aria; il dada poi era invenzione tedesca ed egli lo sperimenta nell'accezione realistica berlinese. Gli influssi formali di questi movimenti servono a rendere più solida, correggendone le incongruenze giovanili, un'opera che si presenta già con le sue caratteristiche più originali: la forza d'immagine e la violenza d'urto contro la realtà.

Ma il fatto capitale della vita di Dix è l'esperienza della guerra; credo che il trauma degli anni passati in trincea, dal 1914 al 1918, abbia avuto una enorme influenza anche sulla sua opera. Dix allora tocca il fondo della possibilità di abiezione, di sofferenza e di dolore dell'uomo e la sua arte ne è segnata per sempre: « Per anni lo spettro della guerra mi ha perseguitato; sempre nei miei sogni attraversavo campi di bombe e di rovine », confessa egli stesso.

Nasce di qui per lui la « condanna » al realismo; Dix è condannato a « vedere », il suo rapporto con la realtà è diventato diretto; non c'è quasi più spazio tra il suo occhio e la vita, il particolare, l'oggetto che esso scruta, quindi nessuna possibilità di interferenza, di trapasso o di sosta, nessun diaframma o velo; il contatto diventa bruciante, terribile; la realtà è scoperta nella sua dolorosa sostanza, nel suo più materiale consistere, nel suo male, nelle sue pulsioni irrazionali, che sono, come aveva appena dimostrato Freud, le condi-

zioni terrestri e fatali degli esseri; Dix non può più idealizzare niente, coglie la realtà, la vita prima che in essa si compiano i processi di sublimazione, nella sua quasi ferina presenza.

Questa è la ferita della guerra, la piaga orrenda simile a quelle che egli quotidianamente vedeva aprirsi nei corpi dei suoi compagni soldati; ma in lui la ferita, anziché il corpo, ha marcato lo spirito e la psiche. È una ferita occulta, che si legge solo nell'opera, o, a ben guardare, in quella estrema tristezza che, nei suoi autoritratti, si addensa tra gli occhi duri e la fronte aggrondata. Così nasce il ciclo di cinquanta acquaforti sul tema « La guerra », incise nel 1924, che costituisce non soltanto uno dei nuclei fondamentali del suo lavoro, e riverbera una fosca luce su tutta la restante opera, ma forse anche la sequenza più drammatica, violenta e lacerante e la più terribile denuncia della guerra che si conosca, da superare, in questo senso, i « disastri » di Goya. Sulla volontà e sulla forza di questa denuncia non ci sono dubbi, anche se qualche critico li ha sollevati, accennando a una compiacenza della degradazione e del corrotto; vale invece la testimonianza dei nazisti che, avendo esposto alla mostra dell'« Arte degenerata » il grande quadro intitolato « La trincea » del 1920-23, una specie di spaventosa enunciazione del tema svolto poi in quel ciclo, vi apposero la scritta « sabotaggio militare del pittore Otto Dix » e quindi lo distrussero.

Dopo gli orrori della guerra, quelli ancor più profondi, perché più sottili e velenosi, più generalizzati e degradanti, del dopoguerra. Da questo momento Dix è l'animatore e il protagonista più violento e potente del realismo tedesco degli anni Venti, di quella « nuova oggettività » che copre un'area culturale molto vasta sviluppandosi nelle più varie direzioni. L'interesse di Dix è tutto concentrato nell'uomo; in netta contrapposizione all'idealismo generico degli espressionisti, i personaggi di Dix sono ben individuati, riconoscibili, immersi nell'ambiente e nel momento del loro tempo vissuto; sono personaggi reali, viventi, tutti portatori di storie di povertà, di squallore, di violenze subite, di ferite, di disagi.

Il metodo di Dix è quello di eccedere nella

rappresentazione per rendere più perentorio e terribile il trauma, per raggiungere il di più del realismo, al di là di ogni minorazione verista; ma si tratta di un'eccedenza necessitata, giusta, della stessa fibra e significato di quella di un Grünewald. Così l'opera di Dix, che è demitizzazione dell'eros, documento della corruzione provocata dalla violenza, dalla vecchiaia e dal vizio, specchio delle

umane miserie e degradazioni, manifesta, si voglia o no, un profondo significato politico, e si presenta come la grandiosa denuncia e condanna di una società, come una ferita dolorosa dentro il corpo dell'arte del nostro secolo, con la quale la cultura contemporanea, anche la più avanzata, deve ancora fare i conti.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Pirandello e l'attore moderno

Come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, anche in *Questa sera si recita a soggetto* — che lo Stabile di Genova ha presentato all'Eliseo di Roma nella regia di Luigi Squarzina — gli attori recitano *ex tempore*. Ma là essi erano tratti per caso a recitare senza un testo prestabilito, poiché mancava l'autore, qua invece se lo impongono, perché il testo c'è (lo dice esplicitamente colui che interpreta la parte del regista), ma faranno come se non ci fosse: le parole, se le inventeranno loro. Insomma, se il teatro è azione (e lo sanno bene essi che sono « attori »!) e l'azione è vita, è impossibile castigarne il corso in una trama imparata a memoria. Ricomparso in una lunga dissertazione del recitante-il-ruolo-del-regista (il quale era, per la cronaca, l'ottimo Eros Pagni), il tema della inimitabilità della vita (già emerso nei *Sei personaggi*) tira a comporsi in quello di un'antinomia fatale tra vita e arte, che sembra fuorviare con la sua generalizzazione chi attenda fiduciosamente allo svolgimento drammatico. Ma Pirandello è assai accorto, e tende a riportarvi di continuo sul corpo della parola: « drammatico », « dramma », il cui significato (s'è detto, ma si torna a ripeterlo ora in un contesto strettamente linguistico) è quello di *azione*: la fluida azione con cui s'identifica la vita. Perciò, quanto più il tema sembra generalizzarsi,

tanto più ci ritroviamo attaccati al teatro, la cui realtà costituisce infine la vera trama di *Questa sera si recita a soggetto*, che, a dispetto del titolo, sappiamo essere un dramma tutto scritto (per la cronaca, fedelmente riprodotto dallo Stabile genovese), il quale si svolge su due piani: quello riguardante gli attori e quello riguardante la *pièce* recitata dagli attori.

Vero è che Pirandello batte una strada sua propria, che lo ricongiunge all'antica Grecia e al tema della *mimesi*, ossia dell'arte intesa come imitazione.

Sappiamo che per i Greci l'arte quale la intendiamo oggi, l'arte con la maiuscola, era la sola poesia: le altre arti erano considerate mero artigianato. La poesia invece, quantunque partecipasse della natura imitativa delle altre tecniche artigianali, si staccava da esse perché mirava ad imitare l'*azione*, che le altre tecniche non potevano imitare. Ma è che la stessa parola « poesia » voleva dire « azione », come la parola « dramma »: diversi tuttavia ne erano i significati, poiché mentre l'azione « poetica » voleva dire « produzione », « composizione » e simili, l'azione « drammatica » additava l'azione vitale, quella che si svolge nell'intreccio dei rapporti giornalieri. In *Questa sera si recita a soggetto* scorgiamo con evidenza i due tipi di azione: quella degli attori che recitano il dramma e quella delle persone che si muovono e vivono nel dramma: quella, in altri termini, degli

attori e quella dei *personaggi*. Ma eccoci già al punto: al rapporto tra attore e personaggio, che costituisce il tema centrale del testo pirandelliano. Ebbene, questo rapporto in Grecia non esisteva, perché là, allora, si recitava con la maschera, talché « attore » era propriamente l'agente nel dramma, cioè il personaggio, mentre lo *ypokritès*, colui che lo « impersonava » o — stando alla lettera — *mascherava*, ne era una sorta di megafono, di altoparlante. In Grecia, quindi, imitatore dell'azione, « facitore » del dramma, non era l'attore, era bensì l'autore. In *Questa sera si recita a soggetto*, invece, autore, attore, personaggio sono ciascuno per sé.

Questa sera si recita a soggetto (del '30) fa parte di un trittico famoso, insieme a *Ciascuno a suo modo* (del '24) e ai *Sei personaggi* (del '21), i quali concernono rispettivamente i rapporti tra spettatore e personaggio e autore e personaggio. Il personaggio c'è sempre, non manca mai. Questo trittico è noto sotto il titolo di « teatro-nel-teatro », ma più proprio sarebbe dire « meta-teatro », cioè « oltre-il-teatro, poiché in tutt'e tre i lavori che lo compongono si tende a uscire, nonché dal palcoscenico, dalla cavea stessa teatrale, per toccare il dramma, cioè l'azione, la vita, il presente, che sfugge alla presa e che è la ragione stessa del teatro, anzi dell'arte in generale. Si risale perciò la matrice di quest'ansia mortale fino a ritrovarsi nella Grecia antica, dove però la medesima ansia ha seguito un cammino inverso: s'è mossa dal corò (che altro non era che il pubblico) verso la scena, dallo spettatore verso l'attore. Pirandello muove invece dalla scena verso il pubblico, dall'attore verso lo spettatore. La ragione di questa inversione è dovuta alla caduta della maschera, allorché la nozione di personaggio si stacca da quella di attore. Fatto di un'importanza estrema e, da quanto mi risulti, troppo poco studiato. Cadendogli la maschera, smascherandosi, sembrerebbe che lo *ypokritès* s'identifichi con l'attore, con l'agonista del dramma. Invece, avviene il contrario: in luogo della identificazione, si ha uno sdoppiamento. Prestando il suo volto all'attore, lo *ypokritès* continua in realtà a mascherarlo: lo dissimula. Dal che si deduce che l'attore, in quanto tale (in quanto agisce), resta

invisibile come lo era prima, quando era occultato dalla maschera dello *ypokritès*.

Chi è, insomma, adesso questo attore, che da una parte — in quanto imitatore o interprete — si è messo al posto dell'autore, e dall'altra — nella sua corporeità — s'è piantato al posto dello *ypokritès*, cioè di una maschera che cadendo ci ha rivelato il personaggio? Oh, certo, egli era nato prima di Pirandello: Pirandello l'ha trovato già sulla scena (infatti è partito di lì): ma mi pare indiscutibile che ne abbia preso atto con una consapevolezza critica tale, da risalirne la matrice fino alla Grecia antica. Tant'è che il suo trittico prende le mosse dall'autore, anzi dalla ricerca dell'autore che ha disertato le scene per ritornare forse nel pubblico, donde, in antico, s'era incamminato, quale unico vero interprete, verso la scena; ed arriva al dramma di cui stiamo discorrendo, dove gli attori cacciano il regista (equivalente dell'autore che i sei personaggi cercano), il quale, volendo assegnar loro una direzione, li angustia e reprime, ma alla fine, quando quelli hanno terminato la loro recita, ritorna sulla scena a sanzionare ciò che vi è accaduto.

Ed è così, in ultima analisi, che si è inteso sancire lo *status* dell'attore teatrale moderno, o attore teatrale *tout-court*, ossia del nuovo interprete, di quello che apre l'opera chiusa del primo interprete (l'autore) e la rilancia, parimenti chiusa nella propria interpretazione, ad altri nuovi interpreti. Ma questa apertura continuamente rinnovantesi dell'opera poetica che, mentre ribattezza la poesia come un « invito all'interpretazione », la ricongiunge alla realtà e alla vita, non sarebbe possibile se l'attore teatrale non si sentisse alla fine scambievolmente con lo spettatore. Prima di tutto egli è, infatti, uno spettatore, che *vede* dove e come andrà a finire l'azione libera, spontanea, di un *altro* (il personaggio), e questa azione sposa, se l'addossa cioè tutta e ne risponde, *imitandola*. È chiaro che lo spettatore divenuto attore attirerà contro di sé altri spettatori che, convinti di assalire il personaggio che egli interpreta, colpiranno in realtà lui che — qualunque possa esserne stato il movente — con quello si è identificato dividendone la sorte.

Tale è il concetto di attore che Pirandello mette in luce, riscattandone il significato dalle spoglie

del personaggio (maschera) da cui in antico era ravvolto. Non peraltro, egli ha posto in cima al suo teatro la testata MASCHERE NUDE.

L' *Antigone* di Brecht al Comunale dell'Aquila

Una fastidiosa voce di bambina che stentava a leggere dava inizio alla rappresentazione dell'*Antigone* brechtiana curata dalla Cooperativa «Il gruppo», sotto la regia di Roberto Guicciardini, e andata in scena al Teatro Comunale dell'Aquila. Questa voce attaccava la sua litania subito dopo la visione di alcuni fantocci di cartapesta che, staccandosi dalle figure di soldati tedeschi in fuga, cadevano a terra come corpi morti: una ragazza accorreva per seppellire uno di questi corpi, ma sopraggiungevano le SS e la portavano via.

Tale visione mostra il contenuto del prologo che Brecht premise all'*Antigone* di Sofocle tradotta da Hölderlin, lasciandone — com'è noto — pressoché inalterato il testo. Tuttavia la presenza di quel prologo e il rimpasto, qua e là, dei versi di Hölderlin, bastano a mutare il ritmo dell'opera, che però non perde il suo senso, il quale resta in fin dei conti quello del testo sofocleo. Perciò la voce della bambina, nella regia di Guicciardini: come a dire che si tratta di un mito antichissimo, che si ripete a tutt'oggi, e che i bambini sono costretti ad apprendere senza capirci nulla, leggendo sbadatamente la trama a voce alta, a somiglianza di ciò che succede nelle nostre chiese durante la messa, dove si affidano le letture della liturgia della Parola a ragazzini che sanno appena distinguere una consonante da una vocale.

Tutto questo bene o male corre, nonostante il fastidio di quelle voci infantili, e risponde, del resto, agli intendimenti di Brecht, che generalmente confida il suo teatro alla messinscena di testi già esistenti. Il teatro — oserei dire — non è mai inedito: prende sempre corpo da una occasione, da un « dato » che inviti alla interpretazione e che, lasciandosi interpretare, illumina perciò il presente, il quale viene a ritrovarsi per analogia in quel dato, magari per differenziarsene anzi, soprattutto per

differenziarsene, ma contando nondimeno su tale differenziazione per attingere la propria originalità.

Ebbene, eccoci infatti proprio alla differenza dell'*Antigone* brechtiana da quella di Sofocle. Quella di Sofocle prevede due *hybris*, ugualmente ostinate e sconcertanti: quella di Antigone che difende la sua stirpe e quella di Creonte che difende la città, dalle quali derivano due solitudini e, in fondo, due tragedie: quella di Antigone di fronte alla ragione-di-stato, e quella di Creonte di fronte alla ragione naturale. Anche Creonte — il tiranno! l'antagonista! — è solo e, quindi, degno di tragedia: questa, d'aver isolato Creonte — pur condannandolo — in una solitudine immensa, a me pare l'originalità di Sofocle (la riecheggerà bene Anouilh, nella sua *Antigone*, questa solitudine!).

Quand'anche conseguenza d'una condanna, la solitudine è sempre oggetto di tragedia, giacché ci mostra l'uomo privato d'ogni possibilità di azione, nudo, inerme: un individuo *in se stesso*, preso nell'innocenza della sua materialità. Quest'uomo, solo, piange anche se ride: ci dà anzi, proprio attraverso il pianto, la testimonianza che una comunità esiste, e che lui l'ha perduta. Il riso, invece, può anche dividerci: per unirci, è necessario che noi ci sentiamo già uniti come parti consapevoli d'una stessa comunità che ride.

Passato al vaglio del Cristianesimo e, in seguito, del Romanticismo, il mito di Antigone si è unilateralizzato: non più due *hybris* e due solitudini, ma una sola *hybris* — quella di Creonte — e una sola solitudine, quella di Antigone. Costei è divenuta il simbolo della libertà e della resistenza; Creonte, all'opposto, quello della repressione. Entro questi estremi lo raccoglie Brecht, il mito d'Antigone, e lo modifica quel tanto — come s'è detto — che gli serve ad adeguarlo alla Germania nazista del suo tempo. In tale adeguazione, queste infine le principali differenze che registriamo rispetto a Sofocle: le idee sono cadute come maschere dal volto degli interessi; il potere non significa più possibilità di azione ma forza di dominio, e la *hybris* non è più un eccesso ma la naturale manifestazione di quella forza; la solitudine non esiste neppure come condanna e, con essa, anche la pura tragedia è finita; se Creonte

non è solo perché sta con gli Anziani — anzi la sua potenza è unicamente quella di costoro — Antigone è solo occasionalmente la sorella di Polinice, in realtà è una tra quelli che disapprovano la politica di Creonte; il fato non governa più gli uomini, poiché questi sono governati dalle loro stesse azioni, e Tiresia, perciò, non presagisce il futuro ma analizza spietatamente il presente.

Di tutte queste differenze, una è per me di particolare rilievo: la cessazione della solitudine e della tragedia. Ed è quella su cui fa leva — mi sembra — la regia di Guicciardini, che, oltre a far declinare il mito nel grottesco, scinde la parte di Creonte, giudicando costui non despota ma creatura del coro degli Anziani. La parte del tiranno è quindi interpretata ora da questo ora da quello degli Anziani, secondo che ne emerga una maggiore connivenza col comportamento politico dell'uno piuttosto che dell'altro. Come altrettante maschere teatrali — quale atteggiata a orrida crudeltà, quale a beffardo sorriso o a enigmatica fermezza — gli Anziani dovrebbero pertanto alternarsi sull'inesistente carcassa di Creonte, ma lo dovrebbero con una puntualità direi proprio musicale. Intendo riferirmi esclusivamente alla esecuzione tecnica. L'idea registica è ottima, ma che ne viene fuori? Mi domando infine perché, nell'allestire uno spettacolo, i registi non si comportano come i maestri d'orchestra, i quali curano con divina pignoleria ingressi, portamenti, cadenze, ecc.?

Fine di un'utopia

All'Eliseo di Roma è la volta del teatro di De Filippo. Eduardo vi è ricomparso con una delle sue commedie migliori: *Il sindaco del Rione Sanità*. Questa commedia — che è di dodici anni fa — non s'attarda nella descrizione ambientale né si consegna a discorsive trovate, ma, strumentalizzando teatralmente e l'una e le altre, oltrepassa i limiti dell'una e impone di non trascurare nessuna delle altre (e ce ne sono tante, che affiorano distratamente dalle battute di dialoghi all'apparenza quasi casuali). Essa è tutta un conflitto, dall'inizio alla fine: un conflitto di silenzi, di animi sospesi tra la paura e il rancore, condannati a tacere e assetati

tuttavia dal bisogno di manifestarsi. È la Napoli della camorra, che questa volta Eduardo porta sulla scena, la Napoli della ragion fattasi, dell'omertà e del terrore; la Napoli insidiosa e attentatrice di coscienze, che si svolge muta al riparo delle canzoni e dei suoi orizzonti accecanti.

Quantunque questa Napoli sia stata spesso tentata dagli esperimenti artistici, specie nel campo dello spettacolo, tuttavia non ci si era mai rivelata nell'intimo come in questa commedia, che naviga con una trasecolante lentezza, tra lunghe pause d'ascolto e un discorrere ellittico e marginale, e dove tutti sembrano muoversi come automi, paralizzati nelle loro volontà dalla sola esistenza di un uomo: un vecchio scarno e vigorosissimo, che non sa né leggere né scrivere e s'è fatto tutto da sé, dalle prime vendette giovanili alle ultime generosità extralegali; che arma la carità con la forza, illudendosi di piegare la sua forza primitiva verso la carità. Un uomo indubbiamente eccezionale, autoeducatosi a dispetto e contro la giustizia degli uomini: si chiama Antonio Barracano. O, precisamente, *Don Antonio Barracano*.

La giustizia degli uomini? La giustizia degli uomini è come quei fiori di campo dalla corolla lanuginosa, che basta un soffio per farla sparire. Fuor di metafora, il soffio può consistere in una busta piena di quattrini o nell'avallo di una personalità influente: basta — come dice Don Antonio — avere un santo in paradiso, ed ecco la giustizia umana industriarsi a dare tutti i crismi della legalità alla più clamorosa ingiustizia.

Quando era ragazzo e faceva il capraro, Don Antonio andò un giorno a pascolare nel campo privato di un imponente podere e s'addormentò: raggiunto, il guardiano del podere lo fracassò di botte da mandarlo all'ospedale. Avrebbe potuto denunciarlo, ma non lo fece, perché quegli negava così sfacciatamente che in un processo l'avrebbe avuta senz'altro vinta. Covò nondimeno un rancore indicibile, e venne un giorno che l'uccise. Fu condannato, ma in contumacia, perché emigrò in America. Che cosa facesse in America, non è detto: certo è che se ne tornò ricco, si fece una villa a Terzigno, ed ottenne la revisione del processo.

Questa volta, anche lui aveva i suoi santi in paradiso; e così, comprandosi falsi testimoni e pagandosi grandi avvocati, riuscì ad avere una sentenza che lo riscattava completamente dinanzi agli uomini. In regola con la legge, fedina penale tornata intatta, cominciò dunque ad agire in proprio, contro le leggi e i regolamenti, ergendosi egli stesso a legge, sia rispetto a coloro che spontaneamente lo seguivano, sia rispetto a coloro che segretamente ne recalcitravano. Divenne una potenza: un despota temutissimo.

Infine, il suo programma era questo: dar protezione a quanti non avessero santi in paradiso, a quanti cioè non avessero armi per difendersi dalle ingiurie subite. Un programma dunque caritativo, ma ad un livello inflessibilmente individuale e autoritario. Barracano dava atto insomma al regime della ragion fattasi, intervenendo a volta a volta come moderatore per ridurne gli esiti nefasti, ben sapendo che la ragion fattasi genera altri delitti (le vendette). Istituì pure un Pronto Soccorso a Terzigno, per curare i feriti evitando i referti, e ne affidò la direzione al dottor Fabio Della Ragione, suo medico di fiducia e a lui avvinto da nodi oramai inestricabili. Tant'è che si conquistò il seguito di tutto il Rione Sanità, dietro a Foria.

Giusto, Foria: dove sorge quel famoso Ospizio fatto erigere da Carlo III per accogliervi i poveri di tutto il regno. Trovandoci in ambiente di camorra, verrebbe fatto di pensare al tanto acclamato *Padrino*, ma niente di più lontano. Questo sindaco del Rione Sanità non è tanto un antenato del Padrino, quanto proprio un erede di Carlo III, l'illuminato sovrano, del quale rievoca e consuma fino all'ultima stilla l'utopismo e l'umanitario autoritarismo. La commedia di De Filippo è, in realtà, una sorta di epicidio di una certa storia del Mezzogiorno, tutta intessuta di rapporti al minuto e formata di clientele, piccole e grandi (e che cos'è la camorra, infine, se non un estremo di clientelismo?), di tolleranze spesso dissimulate per saggezza, di effusioni scambiate per amore, di *bons mots* adottati come soluzioni di casi difficili, di arguzie civilissime atte a giustificare pesanti dogmatismi. Di ciò è ben consapevole fin dall'inizio il

protagonista, il quale entra in scena lamentando d'aver passato una notte insonne, quasi insomma presagisse, con la propria, la fine di un sistema o per dir meglio di una intera tradizione, a quel modo che re Ferdinando — come si legge nella *Fine d'un regno* di De Cesare — in ripetute soste di quello che fu il suo ultimo viaggio ebbe, da alcuni segni esteriori, il presentimento della sua morte. E sigillato nell'impotenza — accanto al protagonista — quantunque smanioso di evadere, sta fin dall'inizio il medico Della Ragione, al quale toccherà il compito di chiudere la commedia, rompendo in un impeto di rabbia ciò che già nella mente del suo ideatore s'era incrinato: il sistema, appunto, di Don Antonio Barracano.

Nel via-vai di gente povera e maldestra che si parte da Napoli per arrivare a Terzigno, dove il salomonico Barracano impartisce i suoi consigli, ce n'è uno alla fine che ferisce a morte costui. Ecco il centro di gravità della commedia, e viene a trovarsi in fondo, quasi al chiudersi del sipario, come è delle grandi commedie. Coerente col sistema, Barracano non intende denunciare il fatto per evitare le vendette, ed obbliga il medico a dichiarare, quando giungerà l'ora, che egli è morto per collasso cardiaco. Ma quando l'ora sarà giunta, il medico si troverà *vis-à-vis* con tutta la viltà e l'ipocrisia dei tanti beneficiati da Barracano, e proverà tale sdegno che romperà il giuramento. Succeda quel che succeda, egli grida la verità in faccia a tutti, trova scampo nella coscienza. Non è che questo atto risolva qualcosa: anzi, accadrà certamente il finimondo. Ma è proprio l'imminenza di questo finimondo la soluzione del dramma: soluzione che consiste nel crollo d'un sistema, la cui eventicità era presagita — come s'è detto — fin dall'inizio dallo stesso autore del sistema. Il dramma covava tutto nell'animo di costui, e solo da qualche segno ci era stato possibile accorgercene, come, ad esempio, dal ripetersi frequente di questa frase: « L'uomo saggio è quello che riconosce il suo errore ». In ultima analisi, Don Antonio Barracano dimostra davvero di essere saggio, quale nel suo programma aveva inteso di essere, pro-

prio nel restare vittima del suo sistema. Senza darlo troppo a vedere (la commedia, infatti, fila lieta sino in fondo, e lo stesso finale, scandito sui balsami di una astratta coscienza, può sembrare letificante); ma con un'amarezza e una delusione profonde, e non per la cessazione di un ameno

vitalismo spontaneo, ma per la fine di un'utopia, al cui miraggio (la salvaguardia dei diritti d'ogni singolo) quell'illuminato principe che è il cuore napoletano non aveva saputo approntare i giusti mezzi.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Polanski e Godard 1972

Un'americana autostoppista, piena di riccioli arcadici e di grazie adolescenti, nonché libera da qualsiasi tabù, gode le sue vacanze con una innocenza a prova di bomba che le permette di fruire senza eccessivi traumi dell'ospitalità pelosa di automobilisti di passaggio. Eccola infatti capitata nella macchina di un terzetto di tipacci, veri lupimannari, che solo lei può dichiarare simpaticissimi. Non ha ancora finito di qualificarli così generosamente che i tre le saltano addosso, già pronti alla bisogna, ed è per puro miracolo che, dandosi alla fuga, la ricciutella si salva azionando uno strano ascensore in forma di gabbietta floreale che discende e la posa sulla ghiaia di un giardino favoloso: il paese delle meraviglie di questa aggronata Alice.

Tutto quello che una turista fanatica delle Terre del Sole sogna di godere in Italia, la ragazzina lo trova movendo i primi passi dal giardino alla dimora dove istintivamente cerca ricovero: fuori, una selva di rampicanti e fiori esotici, costellata di delizie balneari, materassini, sedie a sdraio, scogli grotte scalette; dentro, bianchi corridoi deserti, stanze disabitate, echi di voci misteriose. Un letto è pronto per lei, ma il riposo che esso promette sarà più volte disturbato da presenze inqualificabili: clienti o parassiti di invisibili padroni di casa, evidentemente ricchi come nababbi.

Tale l'inizio dell'ultimo film di Polanski, registavedette di fama internazionale. Chi, come noi, non

ha seguito regolarmente il suo *curriculum*, ma ricorda il suo primo film, *Le couteau dans l'eau*, esibito molti anni fa in prima visione a Parigi, non si raccapezza. Ne ha fatta, di strada, questo giovanotto. *Il coltello nell'acqua* era una noiosissima storia di ortodossia antiborghese: due coniugi in vacanza su un vasto squallido lago nordico, lei insoddisfatta e smaniosa d'avventure, lui un impiegatuccio dell'apparato statale, avido di profitti illeciti, incontrano una specie di Tarzan scatenato che s'innamora della donna e progetta di far fuori il marito. Donde il coltello impugnato, perduto, ritrovato, infine perfettamente inutile perché tutto si aggiusta senza spargimento di sangue. Il finale sottolinea la bassezza morale dell'impiegatuccio corrotto.

Inseritosi rapidamente nel clima occidentale del cinema di punta, il Polanski vi si fece notare per l'audacia di numerosi felici esperimenti: oggi con questo *Che*, attualmente sui nostri schermi, sembra aver superato le primitive posizioni d'urto per abbandonarsi a un venticello di fronda che argutamente lo conduce a una specie di caricatura della spregiudicatezza spavalda. Sesso, sadismo, masochismo, droga, ci vengono serviti sotto il segno della più divertita ironia. In effetti la villa arabeggiante dove l'americana è piovuta, accoglie un concentrato d'individui anomali, fruitori dei più ingombranti attributi ed accessori della civiltà dei consumi. Il pubblico avvezzo a ingurgitarli senza proteste e, ormai, senza curiosità, ride di cuore alle

grottesche manie sessuali di un tardoncello (Mastroianni), di professione « pappa », che per eccitarsi ricorre a buffi espedienti: ora travestito da leopardo rugge esigendo la fustigazione; ora trasformato in carabiniere ottocentesco recita la commedia del torturatore e incatena mani e piedi la povera Alice. La quale di nulla si stupisce, tutto ammira, tutto subisce lagnandosi soltanto che le abbiano sottratto i suoi *jeans* sicché per coprirsi, è costretta a trafugare una sgraziata giacca da pigiama. Circolano per il giardino, avviate al mare, lesbiche integralmente ignude ma dall'andatura ieratica, che discutono dottamente di filosofia e di politica. Due ragazzacci senza stato civile e un loro succubo chiamato Zanzara giocano interminabili partite di ping pong, sghignazzando e insultandosi; e c'è un distinto signore (Romolo Valli) in elegante doppio petto, la cui ossessione (ovviamente di origine erotica) lo porta a suonare sempre il medesimo pezzo di bravura a cui partecipa, prestandosi a eseguirlo a quattro mani, l'ipnotizzata giovane ospite. Intanto un prete cattolico propone a tutti confessione e sacrilegi, mentre una coppia di turisti accaparra una camera, a quanto affermano, prenotata da tempo. Una tavola è sempre imbandita ma nessuno mangia, da sportelli scambiati per usci, traboccano vuote confezioni da supermarket, nallon, bambagia, plastica, gli indistruttibili rifiuti destinati a seppellirci. Infine la mansueta Alice accetta di esibirsi a un vecchio immondo che ha dimenticato a cosa serva il sesso di una donna.

Ma tutto ha un limite e Polanski smette di giocare: inseguita dal maniaco « pappa » la ragazzina fugge sotto il temporale e fa appena in tempo a saltare su un camion che trasporta suini. È nuda, le hanno strappata anche la giacca con cui si copriva. Il senso della storia? risponde all'inseguitore. Nessun senso, essa è un film. Con questa sorridente frustata, non priva di malinconico scetticismo, Polanski sembra esprimere la propria indifferenza per l'abilità con cui ha dipinto, tagliato, montato la sua pellicola. Un gioco, s'è detto: in fondo, tanto rumore per nulla.

A una riuscita così smagliante e, in certo modo, saggia, si contrappone, purtroppo la caduta di un regista che negli anni sessanta ha significato la libera espressione di un talento che non temeva le

formule preconcrete e neppure l'accusa di estetismo: come si usa dire, un talento di rottura. Alludiamo al Godard di *Tout va bien* (in Italia, *Crepa padrone, tutto va bene*), passato dalla umorosa sincerità dell'inventore ed esecutore fuori classe, a un caparbio impegno demagogico (che già si accennava nell'ancor vivo *La chinoise*) ormai superato: visto che la crisi del '68 è oggi più storia che cronaca palpante.

Il racconto segue le vicende di uno sciopero in una fabbrica d'insaccati suini, i cui protagonisti, dopo aver sequestrato nel suo studio il padrone, non sanno che pesci pigliare fra le ideologie del Partito e i discorsi del Sindacato: talché ciascuno finisce per restringersi nel suo « particolare », come l'operaia che telefona al maritino, dolente che il picchettaggio le impedisca di preparargli la cena. Il lavoro li disgusta: tutto quel sangue, tutte quelle carcasse di animali scannati, quelle budelle viscidie da purgare a mani nude nei grandi catini: ma lavorare bisogna, dunque si deve chiedere di non essere sfruttati; il come, il modo, nessuno lo sa. Mentre fervono le discussioni in una generale scontentezza, capitano in fabbrica due intellettuali, venuti per documentarsi e chiarirsi le idee: lei una giornalista americana (Jane Fonda), lui un cineasta in crisi che campa lavorando nelle pubblicità (Yves Montand). A scanso di sorprese gli operai chiudono i visitatori nello studio insieme al padrone sequestrato (Caprioli) il cui compito, nell'economia del film, è di funzionare da macchietta in sequenze piuttosto graveolenti.

Tutto qui: naturalmente nulla si risolve, salvo i fatti personali della coppia che sul punto di rompere, si riconcilia. Alle interminabili sequenze dei lavoratori impegnati in inutili contestazioni fra comunisti e sindacalisti, s'intrecciano altrettanto inutili *flash-back* sulla crisi professionale del cineasta, una crisi di cui capiamo ben poco salvo il fatto che essa rispecchia la situazione ideologica di Godard. A questo punto allo spettatore non resta che sperare in un recupero delle qualità del regista, infine liberato, come l'attore Yves Montand nel film, dalle sue perplessità fra impegno e disimpegno. Non saranno certo i neomaioisti di *Tel quel* a indicargli la strada migliore.

MUSICA

Nuove speranza per la musica nelle scuole

Eppure non si può negare che qualche cosa si muova per favorire l'incontro tra la musica e il pubblico italiano. Una curiosità indistinta e vaga corre nel mondo dei giovani e la tendenza delle istituzioni musicali a far sì che essi ne frequentino gli spettacoli lirici e i concerti sta dando risultati incoraggianti. Siamo ancora rimorchiati dal canzonismo elementare (e quello italiano è ancor meno che elementare) ma è già qualche cosa: un passo che forse avvicinando i gusti perversi a quelli buoni potrà portare più male che bene; ma la facilità con la quale tanti strimpellatori imitano le melodie e le armonie elementari traghettando dalla «tonica» alla «dominante» fino a spingersi a volte fino a modulazioni lontane, rivela che non si è ancora perduta in Italia l'usanza di improvvisare armonie «a braccio» e convenzionali: piccoli viaggi dove basta l'uso dell'orecchio perché il discorso musicale non si impaduli in acquitrini soffocanti. Può capitare cioè che partendo alla scoperta di una delusione già scontata, si abbia a scoprire che nel mondo del silenzio risuonino invece chitarre, chitarre elettriche, saxofoni e trombe, vincolati per giunta nelle leggi strette dei ritmi inesorabili delle percussioni. Può accadere che andando a visitare un conservatorio di musica si scopra che esso si è allargato in nuove sezioni, in nuove classi e financo in succursali fuori sede, tutte classi e scuole largamente frequentate da giovani che lo spauracchio dello studio aveva allontanato dalle scuole medie e addirittura dalle superiori e che invece qui si piegano con esattezza alla battuta del maestro, ma è soltanto nel campo più elevato della musica, e cioè nella composizione, che i problemi contestatari riescono a farsi largo e, nei casi migliori, a imporsi.

Sembra insomma che i giovani piuttosto che ascoltare la musica preferiscano farla, preferiscano

passare dallo stato di ascoltatori a quello di creatori: e ricordiamo che negli anni della lotta perché il pubblico ne comprendesse l'etica, Pirandello diceva «il pubblico vorrebbe venire lui sul palcoscenico per impostare e risolvere i problemi proposti dalla commedia: si tiene attaccato alla poltrona per non invadere il palcoscenico e condurre lo spettacolo a modo suo». Forse, chi sa, la facilità con cui la canzone di oggi si lascia blandire e formare dal primo venuto, ha creato incoraggiamenti e addirittura speranze; i soldi guadagnati da qualcuno sono diventati in Italia i molti miliardi che possono aprirsi a tutti, ché le fantasie corrono sempre facili nel mondo delle illusioni e delle chimere. Ed ecco formarsi i gruppi strumentali altisonanti e umili, ad esempio «i Giganti» e i «Nani», i «Selvaggi» e i «Civilizzati», i «Misteriosi» di nome e di fatto, ... ce n'è per tutti i colori e per tutti i gusti, per tutti i timbri dai rigidi e metallici a quelli dove la durezza dei colori è mitigata dal contatto dolce degli archi, ecc. Contemporaneamente, e questo è molto interessante, ecco accresciuto il numero dei complessi da camera di musica seria, e il Settecento italiano tornato alle funzioni ricreative di due secoli or sono.

Vediamo a questo punto i politici che ci hanno dato un aiuto per il primo ingresso della musica nelle scuole, dichiararsi già vincitori e pronti a rientrare oramai nella serietà atona delle lettere ufficiali e burocratiche. «No: per carità aspettate ancora, non fate cadere il coperchio della tastiera sulle dita dei pianisti mentre ancora studiano: fermatevi perché forse ci siamo». Se Colombo scoprì l'America che gli vietò la via delle Indie, non è detto che questi cantanti, chitarristi, saxofonisti, ecc., non siano l'avanguardia di giovani che domani si interesseranno a tutte le musiche e che avvertiranno il bisogno di raccogliere le cognizioni musicali proprio nel contesto della storia della musica; e chi sa che non si arrivi al miracolo che

qualche studente abbia a perdere l'anno per non aver risposto a domande su Claudio Monteverdi.

Non dimentichiamo inoltre che anche la « fisarmonica » è strumento usato da molti, e da alcuni con mirabili qualità tecniche e virtuosistiche, e che esistono complessi di fisarmonicisti che tengono a essere considerati vere e proprie orchestre: e ci capitò in anni lontani di ascoltare il concerto per violino e orchestra di Beethoven accompagnato proprio da un complesso di fisarmoniche!... non fu certamente un avvicinamento a Beethoven ma almeno l'aspirazione da parte di tanti modesti dilettanti a conoscere più a fondo uno dei più grandi compositori.

Appare chiaro cioè che non è tanto la vanità della esibizione personale che porta molti dilettanti a essere parte di un tutto e ad intonarsi in un insieme armonico corretto e preciso. Viene fatto di pensare che la musica, pura restando lontana dagli interessi del mondo politico e da qualsiasi tentativo di pianificazione culturale stia trovando forse calda accoglienza nel mondo popolare e della musica popolare.

Anche quella che è orrenda profanazione di melodie e temi celebri delle più grandi opere sinfoniche abbassate al ruolo di canzoncine insipide, chi sa che non spinga i giovani alla ricerca e all'ascolto di quelle musiche originali che sono tra le maggiori del mondo e che oggi anche nel mondo colto e sensibile risuonano raramente.

Molti si domanderanno come mai questa speranza, diciamo così, fragorosa dopo tanto disperato pessimismo? Ignoravamo codesti scoppi di entusiasmo e soprattutto non conoscevano alcuni giovani che ci hanno messi sulla buona strada della conoscenza. Costretti oramai dalla inazione e meditazioni su tutta la vita musicale abbiamo ora tentato di avvicinare qualche giovane capace di rivelarci l'animo delle generazioni più fresche e nuove. Vengono spesso da noi alcuni di essi per consigli e incitamenti. A tutti abbiamo detto: « studiate bene il pianoforte ». « Ma io suono il saxofono » « ebbene, studia il pianoforte e il saxofono ». « Ma io studio anche la chitarra ». « Tanto meglio, il pianoforte ti servirà molto, sarà la spina dorsale della tua educazione musicale ». Andammo ad ascoltare una sera un ra-

gazzo in un complesso di suoi coetanei, e fummo colpiti dall'impostazione professionale che li guidava e della intonazione davvero perfetta di tutto il gruppo; altro giovane diciassettenne che studiava composizione studiava anche il pianoforte e il violino: con metodi non molto severi, forse, e con prospettive limitate: tuttavia tutti conoscevano la musica nella notazione e nella divisione.

Fermiamoci a questo punto perché non vorremmo che l'entusiasmo ci trascinasse fuori strada e che non portasse fuori strada coloro che più che mai oggi debbono seguire questo tentativo di risveglio.

Come abbiamo detto questi ragazzi nuovi studiano in parte nei conservatori e nei licei musicali ma ho la sensazione che essi tentino per lo studio vie più rapide di quelle tradizionali che da anni lontani tendono a creare masse di grandi solisti, malgrado la grandezza del solista sia riservata a pochi privilegiati; questi giovani intendono contribuire a un più largo consumo della musica: da quella solistica a quella orchestrale, a quella di gruppo: e a noi questo sembra un gran passo avanti sul passato recente.

Senza citare il grande risveglio corale che è oggi in atto in Italia.

Se l'Italia fosse portata al miracolo di una programmazione musicale, questo sarebbe il momento buono per tentare il grande passo. Esaminare l'andamento delle « scuole aggiunte », delle « classi distaccate » e anche le qualità degli insegnanti privati; sfrondare gli insegnamenti dal cumulo di materie non necessarie, obbligare naturalmente tutti allo studio della storia della musica: ma che anche questo studio sia fatto sulla conoscenza auditiva delle musiche del passato e anche delle più moderne e audaci. Non dimentichiamo che quando la musica sarà entrata nella scuola è alla sua storia che i giovani attingeranno le cognizioni per meglio comprendere le forme e gli stili e pensiamo per giunta, con una certa preoccupazione, che sarà necessario trovare a tutti i costi migliaia di buoni insegnanti.

Sotto con la musical essa assicurerà il pane e il companatico a decine di migliaia di nuovi insegnanti.

MARIO LABROCA

SCHEDE

«E quell'infame sorriso»

Roberto Longhi raccontava e mimava questa storiella, ambientata a Roma, negli anni fra il '30 e il '40, in un maturo pomeriggio di giugno: due tali s'incontrano dalle parti di Piazza Venezia mescolati alla folla che defluisce dopo un discorso di Mussolini. Uno dei due domanda all'altro, a mo' di saluto: «Che cosa ne pensa?». L'altro gli fa cenno che lì, in mezzo alla folla piena di orecchi, non si sa mai, meglio allontanarsi. Si avviano verso il Colosseo. Lo oltrepassano. Camminano in silenzio, di buon passo, scambiandosi ogni tanto brevi cenni d'intesa. Arrivano a Caracalla. Vanno oltre. È quasi buio, sono in aperta campagna, possono parlare: «Cosa vuole che le dica: non mi è mica dispiaciuto». La storiella mi ronzava in testa mentre finivo di leggere, per la prima volta, il *Cuore*.

Del *Cuore* di Emondo De Amicis Luciano Tamburini ha curato, provvisto di introduzione e ottimamente annotato, un'edizione pubblicata recentemente dall'editore Einaudi.

Uscito la prima volta nel 1886 — tre anni dopo la prima edizione in volume di *Pinocchio*, col quale non ha nulla a che fare — e accolto subito con strepitoso successo, il *Cuore*, che si avvia sulla novantina, non ha mai cessato di intrigare e provocare critici e lettori. Uno dei meriti delle note del Tamburini è intanto quello di rispecchiare limpidamente la massa intricata degli interventi pro e contro il libro.

Tema del *Cuore* è la scuola, come ha ribadito un esperto, Luigi Volpicelli; e niente al di fuori della scuola. Ed è la scuola col suo meccanismo di valutazione immediata, giorno per giorno, ora per ora, momento per momento, non solo dei compiti del ragazzo, ma del ragazzo stesso, che determina la struttura del libro.

Puntualmente, al vero e proprio diario scolastico, si affiancano le lettere dei parenti (sorella compresa) nelle quali si rimprovera e si loda, in-

somma si valuta, si dà un voto, al comportamento del diarista Enrico o dei suoi compagni. E i «racconti mensili» non sono altro che paradigmi di comportamento, di regola irraggiungibili, che si ritorcono necessariamente in voti mediocri sui ragazzi della scuola.

La scuola funziona secondo un ritmo di valutazioni immediate, fitte, «a pioggia», né ammette esitazioni, pena l'incepparsi: in modo identico funziona il libro del De Amicis, dove tutti si danno un gran da fare a correggere e a valutare in fretta.

Una verifica a questo può anche venire da un dato insospettabile della personalità deamicisiana: dal suo manzonismo.

«Manzoniano e borghese» lo definì Benedetto Croce.

Per quello che riguarda la lingua il manzonismo del De Amicis è più che pacifico.

È così convinto della dottrina del fiorentino parlato che usa espressioni come «dare le cròste» (p. 196) per *picchiare*, mettendo in imbarazzo perfino il Tamburini, che di questa «stranezza lessicale» — regolarmente registrata da un dizionario di parte manzoniana come il Giorgini-Broglio, ma anche dal Petrocchi — confessa di non aver trovato «l'etimologia».

Ma più interessa individuare nel De Amicis un manzonismo non così macroscopico e più profondamente sotteso alla composizione del *Cuore*. E questo manzonismo si dà a conoscere avvicinandosi a un personaggio che la critica moderna ha, giustamente, indicato come una figura rivelatrice del libro: Franti.

Nel *Cuore* di De Amicis Franti è possesso del Male; e come tale, nella logica del testo, è il Male; e insieme il suo irrecuperabile rappresentante.

Franti è in *Cuore* quello che la monaca di Monza è nei *Promessi sposi*: la preda del Male. E qui bisogna sottolineare un calco stilistico, che il Tamburini trascura: «E quell'infame sorriso» (p. 138)

in fine di capitolo, detto di Franti che « uccide sua madre » ricalca senza equivoci il manzoniano « La sventurata rispose », notissima chiusa di capitolo e conclusione della storia della monaca.

Ma ancora più rivelatrici delle coincidenze ci sembrano le differenze nel render conto dei due personaggi; e non solo perché — belle scoperte — De Amicis non è Manzoni.

Alla perdizione della monaca il Manzoni ci fa arrivare dopo una non frettolosa disamina di come Gertrude è condotta al mal passo. Franti è già spacciato appena entra in scena, per lui non ci sono né attenuanti né comprensione. Verissimo. Ma questa è la logica della scuola, il suo meccanismo di valutazione immediata. La scuola che De Amicis ha assunto come tema e misura del suo libro: ma non l'aveva inventata lui. Il trattamento di Franti da parte della scuola è angusto, feroce; il racconto che ne fa De Amicis ci sembra veridico, realistico.

Libro dove sembra di sentire crepitare le correzioni — col sollievo di certe parti narrativo-descrittive nei racconti mensili, dove l'assunto correttivo c'è, come si è visto, ma non così immediato, e « di rovescio » — il *Cuore* ha stimolato gagliardamente l'istinto correttivo dei critici. Non c'è particolare quasi — testimone il Tamburini e le sue note — dove la critica non abbia corretto; e se riportassimo con una scolastica matita rossa e blu quelle correzioni nel testo, poche parole e poche virgole ne rimarrebbero immuni.

Nel complesso e importante organismo delle correzioni al *Cuore* l'*Elogio di Franti* di Umberto Eco (in *Diario minimo*, Milano, 1963) spicca giustamente per acutezza e inventività: è la correzione massima.

Eco non manomette la scala di valori che sottende la scuola e il libro, ma la rovescia, gli fa fare « querciola », come avrebbe detto il De Amicis nel suo a volte fastidioso fiorentinismo manzoniano. E proiettando Franti « diciotto anni dopo » nella figura di Gaetano Bresci, Umberto Eco aggiunge al *Cuore* un geniale « racconto mensile ». Certo non indegno della *vis* esemplificativa degli originali.

L'*Elogio di Franti* ha rinverdito le discussioni e l'interesse sul *Cuore*, ne ha vigorosamente aggiornato la tematica, meno ci sembra che sia uscito dal sistema correttivo suggerito dal libro stesso, e quasi, si direbbe, irrazionalmente imposto.

Del commento ricchissimo, puntiglioso e pur mai ridondante di Luciano Tamburini si è detto. Abbiamo appuntato due minuzie che ci hanno corroborato nella stima di questo lavoro, due nei che ci hanno fatto sentire gradevolmente « fatta a mano » questa fatica: a) nelle prime due righe della prima nota (primo giorno di scuola), nella citazione del bel saggio di Giorgio Pasquali sul *Cuore* (*Stravaganze quarte e supreme*) ci sono tre errori: di data, di pagina e di editore; b) a p. 214, n. 1, il Tamburini, lamentando come fosse poco nota « per i cittadini della nuova Italia, la geografia della penisola », asserisce che Forlimpopoli (in provincia di Forlì) non è altro che il nome di Forlì ai tempi del De Amicis. Si vede che l'Italia è ancora nuova.

Restando in argomento l'editore Einaudi ha in questo inizio di anno pubblicato un libro dedicato a « gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia »; si chiama *Guardare le figure*, l'autore, Antonio Faeti.

Paese dove la letteratura per l'infanzia ha cultori e critici numerosi e agguerriti, l'Italia aveva fin qui trascurato gli illustratori di libri per ragazzi, al punto che chi voleva conoscere le date della vita, che so, di Carlo Chiostri, non sapeva dove trovarle: bisognava domandare ai discendenti del disegnatore, come saggiamente ha fatto il Faeti; e ora si sanno: Firenze 1863-1939.

Fatica nuova dunque, attesa e benemerita, questa di Antonio Faeti, anche se il metodo come è condotta ci lascia abbastanza perplessi.

Faeti è con ogni evidenza un buon conoscitore della letteratura per l'infanzia e ne traccia una storia circostanziata e vivace, anche se un po' uniforme di tono e di argomentazioni. Il suo metodo consiste poi nell'« appoggiare » questa storia letteraria alla cronologia degli illustratori. Qualche esempio a chiarimento: per spiegare l'illustratore Enrico Mazzanti — che fece « le figure » per la prima edizione in volume di *Pinocchio* — Faeti ci

parla abbondantemente di Collodi facendo coincidere contenutisticamente il « mondo » di Mazzanti con quello del Lorenzini.

Venendo al delicato Carlo Chiostrì, ricordato comunemente come il secondo illustratore di *Pinnocchio*, la sua personalità è spiegata con gli scritti di un altro autore, tale Don Tommaso Catani.

Faeti d'altra parte esclude qualunque rapporto di Chiostrì con esempi deducibili dalla storia dell'arte, sia pure illustrativa, anche il più ovvio, quello col grande Doré, determinante nella prima fase del Chiostrì, quanto lo era stato, sempre, per il Mazzanti. Eppure, se si confrontano le tavv. 16, 17, 18 del Chiostrì riportate dal Faeti, con un libro illustrato dal Maestro francese, mettiamo il *Capitaine Fracasse* (1866) che abbiamo sott'occhio, non solo l'ispirazione del Chiostrì dal Doré è clamorosa, ma è perfino copiata la grafica della firma.

Però dove il lettore non crede ai suoi occhi è nel capitolo dedicato agli illustratori del Salgari. Qui il metodo contenutistico del Faeti approda all'incredibile di attribuire ai piattissimi illustratori dei romanzi salgariani (Garuti, Della Valle, D'Amato, ecc.) frenetiche e allucinate invenzioni, perverse allusività che, ammesso ci siano, saranno tutte nella prosa del prolifico scrittore.

Era per fare qualche esempio.

Un libro pionieristico questo *Guardare le figure*, utile per le informazioni e soprattutto per il materiale illustrativo, che il metodo scelto dall'Autore rende, per usare le parole dell'on. Aldo Moro, « pregevole ma deludente ».

Metafore di campagna e metafore di città

Tredici, quindici anni fa, un giovane di buoni studi e di buone letture, dotato di gusto a scrivere, avrebbe rievocato le esperienze essenziali della sua formazione, il suo aprire gli occhi in faccia alla natura e agli uomini sempre più insoliti che ci vivono a contatto, in un racconto lungo, che avremmo letto in una rivista.

Tramontata, senza rimpianti evidenti, la breve era del racconto lungo, un quarantenne come Giuseppe Lisi, scolaro di De Robertis a Firenze, lettore attento di testi cattolici e popolari, dal classico Passavanti fino ai vecchi lunari, ci dà un libro che rievoca sì il tempo della sua prima esperienza e il mondo della sua formazione « campagnola », ma in una forma che non ha niente a che fare col racconto.

Si tratta de *La cultura sommersa*, il libro che Giuseppe Lisi ha appena pubblicato presso la Libreria Editrice Fiorentina.

Il volume è composto di capitoli non lunghi, che hanno la struttura di schede, con un titolo che delimita il tema e un commento che lo chiarisce e documenta. Come diceva Roberto Bazlen, la scrittura che ci compete è sempre più quella della nota.

Tema generale del volume è la cultura contadina studiata in concreto in una famiglia di Pontalla, frazione di Scarperia in Mugello, fra la Toscana e la Romagna.

Un tema vasto e insieme sfuggente, al quale il Lisi si avvicina con ampiezza di osservazioni e ricchezza di riferimenti documentari.

Senza nostalgie strapaesane, e senza commozioni altrettanto insopportabili, il libro del Lisi si pone delle domande precise su questioni particolari che tutte insieme rimandano al più generale interrogativo: esiste una cultura contadina? E se esiste, qual è la sua forma reale sedimentata attraverso i secoli e ormai avviata a scomparire?

Non è una domanda accademica: la maggior parte di noi proviene da un mondo contadino nel quale restano malamente affondate le radici di una sensibilità incrinata, e di molte fobie.

Molti sono i gangli sotterranei dell'intelligenza contadina che in questo saggio sono portati lucidamente in superficie. Per dirne qualcuno: la conoscenza per metafora, che il contadino privilegia anche quando sa la ragione razionale di un fatto: sa che i sassi sono portati dal monte a valle dalle acque di dilavamento, ma preferisce dire — e pensare — che i sassi *ricrescono* nel campo o nel fosso. Il senso della qualità, che porta il contadino a differenziare un'acqua da un'altra, anche di fonti vicinissime; un pane da un altro, anche se fatto con ingredienti identici; eccetera.

Altre volte il Lisi, per esempio quando ci parla della luce e del buio, del giorno e della notte, ci sembra che accentui anche troppo il taglio che la mente contadina pone fra i due momenti: è vero che un proverbio toscano dice « vegliare alla luna e dormire al sole, non fa pro né onore »; ma un altro modo proverbiale raccolto nella stessa area tosco-romagnola consiglia di non fare come « la bella innamorata, che consumava il lume per risparmiare il sole »: dove la stessa idea è espressa in termini che addolciscono di molto il contrasto.

Lo stesso si potrebbe ripetere per quello che Lisi riferisce a proposito dell'insofferenza contadina verso l'ambiguità, da lui icasticamente simboleggiata nei « ponti del diavolo »: è, come dire, una verità che ci sembra troppo vera. È certo che l'ambiguità in genere, specie se teorizzata, è una piega molto decadente e pertanto molto cittadina dell'animo umano, è una « metafora di città »; però anche il razionalismo con i suoi tagli netti — testimone lo stesso Lisi — è una « metafora di città » alla quale la mente contadina ripugna.

Ma a parte le minuzie, il grande merito di questa *Cultura sommersa* è quello di condurci fino alla soglia di un'altra questione essenziale: la differenza fra cultura alfabetica e cultura analfabetica. Detto anche più chiaramente: fra la nostra cultura scolastica e libresca e la cultura di chi non sa leggere e scrivere.

Sono due culture linguistiche — la lingua è più

o meno la stessa — ma la loro differenza è enorme. Più vicino, come dire, allo spirito della lingua, che non è razionale, il contadino pregia le metafore e le loro verità non razionali.

Col suo senso della qualità, della sfumatura, la mente e il linguaggio contadino tendono al significato; mentre, ci accorgiamo, la nostra cultura quantitativa e libresca si rassegna sempre più a una dissoluzione dei significati: da un simile confronto appare chiaro che la rinuncia a significare di molti nostri libri, non rispecchia il nonsense « dell'universo », ma più semplicemente l'intrinseca non significanza imposta alla cultura egemone non tanto dal suo essere libresca quanto dal suo essere quantitativa.

Non a caso quando fra le due culture si verifica un passaggio di confini si hanno libri che sbalordiscono anche per la loro forza di significare, come è avvenuto con la *Lettera a una professoressa* (stampato dalla stessa Libreria Editrice Fiorentina): paradossalmente, ma neanche tanto, la *Lettera* era uno scritto di quella cultura contadina, di quella cultura analfabetica, povera di libri, ma non di significati.

Tutto questo non è molto razionale, è la spiaggia appena toccata di un continente che la nebbia dei libri numericamente intesi di nuovo ci nasconderà, ma siamo grati lo stesso a Giuseppe Lisi che ci ha fornito una rotta per arrivarci.

FERNANDO TEMPESTI

© 1973 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

NUOVI QUADERNI

Collezione di testi radiofonici e televisivi di rilievo culturale, su vari temi di interesse tanto storico-umanistico quanto tecnico-scientifico.

Silvio Ceccato

LA MENTE

VISTA DA UN CIBERNETICO

L. 1.400

Premio Campione d'Italia 1973.

Bruno Traversetti - Stefano Andreani

LE STRUTTURE

DEL LINGUAGGIO POETICO

L. 1.700

Letizia Paolozzi

L'UNO

SI DIVIDE IN DUE

L. 1.700

Letteratura e arte durante la rivoluzione culturale in Cina.

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV

Prezzo lire 750