

# L'APPRODO LETTERARIO

62

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
N. 62 (nuova serie) - Anno XIX - Giugno 1973

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

## SOMMARIO

n. 62 (nuova serie) - Anno XIX - Giugno 1973

CARLO BO		
<i>Nel nome di Campana</i>	pag.	3
GIORGIO CAPRONI		
<i>Poesie</i>	»	20
GIUSEPPE RAIMONDI		
<i>Morandi dal vero</i>	»	28
DONATO MARTUCCI		
<i>La moglie di Stato (racconto)</i>	»	35
MARIA BELLONCI		
<i>Taccuino</i>	»	49
ROSSANA OMBRES		
<i>Eviva! (racconto)</i>	»	55
ROLANDO ANZILOTTI		
<i>Il « Prometeo » di Robert Lowell</i>	»	69
ROBERT LOWELL		
<i>Dal « Prometeo incatenato »</i>	»	73
FERNANDO TEMPESTI		
<i>Altre ricerche su Tozzi</i>	»	95

## DOCUMENTI

*Manzoni oggi*

(intervengono Carlo Betocchi, Mario Luzi, Geno Pampaloni)

» 105

## RASSEGNE

*Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Filologia classica, Critica e filologia - Letteratura francese - Letteratura tedesca - Letteratura ispano-americana - Letteratura americana - Letterature slave - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema - Schede*

*Illustrazioni da: Magritte, Morandi, Courbet, Nadar, Genthe, Höch, Steichen*

# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*COMITATO DI DIREZIONE*

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

*REDATTORI*

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

*RESPONSABILE*

CARLO BETOCCHI

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

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

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

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

n. 62 (nuova serie) - Anno XIX - Giugno 1973

CARLO BO	<i>Nel nome di Campana</i>	pag.	3
GIORGIO CAPRONI	<i>Poesie</i>	»	20
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Morandi dal vero</i>	»	28
DONATO MARTUCCI	<i>La moglie di Stato</i> (racconto)	»	35
MARIA BELLONCI	<i>Taccuino</i>	»	49
ROSSANA OMBRES	<i>Evviva!</i> (racconto)	»	55
ROLANDO ANZILOTTI	<i>Il « Prometeo » di Robert Lowell</i>	»	69
ROBERT LOWELL	<i>Dal « Prometeo incatenato »</i>	»	73
FERNANDO TEMPESTI	<i>Altre ricerche su Tozzi</i>	»	95

### DOCUMENTI

<i>Manzoni oggi</i> (intervengono Carlo Betocchi, Mario Luzi, Geno Pampaloni)	»	105
---	---	-----

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	113
ALDO BORLENGHI	»    »	»	120
UMBERTO ALBINI	»    »	»	126
LANFRANCO CARETTI	»    »	»	126
PIERO BIGONGIARI	» <i>francese</i>	»	129
RODOLFO PAOLI	» <i>tedesca</i>	»	132
ANGELA BIANCHINI	» <i>ispano-americana</i>	»	135
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	136
ANTON MARIA RAFFO	<i>Letterature slave</i>	»	139
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	140
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	143
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	146
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	149
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	153

Illustrazioni da: Magritte, Morandi, Courbet, Nadar, Genthe, Höch, Steichen

# NEL NOME DI CAMPANA

di

Carlo Bo

*Nei giorni 18 e 19 marzo u.s. si è tenuto a Firenze il Convegno di studi intorno a Dino Campana e ai suoi « Canti orfici » indetto dal Gabinetto Vieusseux e curato da un Comitato promotore di scrittori e studiosi fiorentini. Per la stessa occasione si è anche provveduto a sistemare in una sala del Vieusseux una mostra bio-bibliografica campaniana al cui centro figurava il famoso primo quaderno dei « Canti orfici » che, già dato per smarrito, è stato recentemente ritrovato dagli eredi di Ardengo Soffici durante lo spoglio delle carte lasciate da lui; e del quale si sta ora curando una edizione anastatica presentata da Enrico Falqui e commentata da Domenico De Robertis.*

*La solenne inaugurazione del suddetto convegno è avvenuta il 18 marzo in Palazzo Vecchio a Firenze con un lucidissimo discorso di apertura di Carlo Bo. Ringraziamo qui la Presidenza e la Direzione del Gabinetto Vieusseux che ne hanno concesso la presente pubblicazione in attesa di quella degli Atti del Convegno affidata alla Casa Editrice Vallecchi.*

I termini della storia poetica — così come quelli della vita — di Campana stanno in queste due invocazioni: « O poesia poesia poesia / sorgi, sorgi, sorgi » e « O poesia tu non tornerai ». Diciamo i termini ufficiali, i limiti di una vicenda unica nella storia della letteratura di questo secolo ma dentro, dentro che cosa c'è stato, che cosa c'è stato di riconoscibile e di identificabile per lo spettatore sospeso, senza fiato, senza soccorso della memoria critica? Questa è la domanda che ci ossessiona da tantissimo tempo, da quando per la prima volta abbiamo letto i *Canti* nell'edizione Vallecchi del 1928, in un'epoca priva ormai di qualsiasi sollecitazione polemica e dove tutte le possibili tentazioni ribelli o rivoluzionarie risultavano come materia morta e un capitolo spento ed inerte della letteratura del passato. Campana

era sempre un atto violento, leggerlo costituiva uno « choc » e fatalmente, meccanicamente diventava un'occasione d'assoluto, il modo più puro per sottrarsi alle ragioni immediate della realtà e — soprattutto — un'offerta di poesia allo stato puro. Questo accadeva quando Campana era ancora vivo, seppure sepolto nel manicomio di Castel Pulci e aveva già assunto quella particolare fisionomia da cui non si sarebbe più scostato e diviso, di voce liberata e sciolta dalla carne della condizione umana. Assistevamo — senza d'altra parte rendercene conto — a uno straordinario evento: quello di un poeta che più d'ogni altro ci raggiungeva dentro il cuore e in effetti apparteneva di pieno diritto a una storia fin troppo conclusa. La poesia di Campana stava riprendendo la sua strada mentre l'uomo Campana era — tutt'al più — un caso, studiato e contemplato da un medico dotato di particolari virtù ma, comunque, perduto per l'anagrafe degli spiriti presenti. E fu così che una sera ci capitò di leggere sul giornale della sera di Firenze una notizia di pochissime righe: Campana era morto il primo marzo del 1932. E bisogna aggiungere che anche quella è stata una delle notizie che più hanno contato per noi: una notizia sotterranea che per molti anni ha continuato a crescerci dentro, quasi fosse il simbolo di un'avventura senza nomi possibili e il termine di una vicenda poetica che nel momento della sua fine ufficiale ritrovava per miracolo una continuità; diciamolo ora, a distanza di quarant'anni, la sua ragione eterna. In questo senso Campana non ha perduto nulla della sua prima figura, al contrario si è solidificato fino a diventare il grande problema della coesistenza e della convivenza della poesia con la vita. Dicendo questo, siamo ben coscienti di spostare il tema critico su un terreno che non gli è proprio e in realtà sottraiamo Campana alla storia della poesia del suo tempo per farne qualcosa di più e che va molto al di là dei risultati accertabili e di tutte le soluzioni offerte. E questo perché siamo ugualmente convinti che — riportato nell'ambito di una valutazione letteraria — Campana non sarebbe nulla di più di un campione — illustre e eccezionale quanto si vuole — ma sempre un campione di un'opera non conclusa, appena vagheggiata e bruscamente interrotta dalla follia. Aggiungiamo che facendo questo non ci sentiamo in colpa, non commettiamo un abuso, al

contrario lo riportiamo sul suo confine naturale, in un territorio particolare dove la parola cozza e si frantuma nel più violento e disperato silenzio. Perché nessuno vorrà mettere in dubbio che è proprio questa parte di silenzio pieno che illumina il libro di Campana, è tutto quello che non gli è stato possibile esprimere, meglio è tutto quanto Campana non ha potuto calare nella forma del linguaggio della poesia. Come vedete, i due termini citati al principio si avvicinano a tal punto da confondersi, il risultato è la poesia invocata che immediatamente si perde, se ne va, scompare. Eppure Campana aveva puntato tutto su quella prima invocazione, su quel dolore della nascita e non occorre notare che la poesia è stata fino all'ultimo l'unica via di scampo, l'unico modo che il poeta sentiva d'aver per trovare un ancoraggio alla sua vita che andava alla deriva. In che modo aveva coscienza di questa progressiva disgregazione? Chi confronti la sua storia sui pochi dati e sulle testimonianze che abbiamo, finisce per sapere che, sin da principio, c'era in Campana una difficoltà estrema di conciliare i due momenti contrapposti della realtà e della sua accettazione. Ciò che — bene o male — finisce per verificarsi in ogni uomo per Campana non è stato mai possibile: di qui il suo bisogno di fuga, di qui il ricorso al viaggio. Due modi per ingigantire la sua sofferenza, nell'illusione di trovare un rimedio nella sostituzione dei paesaggi e — senza mai dirlo — nella presunzione di annullare il tumulto delle voci interiori. Da questo punto di vista la sua è un'immagine simbolica, è il poeta che dilata i confini della propria terra ma il fatto che non ci siano stati né conquiste e neppure progressi sensibili ci lascia capire che non si trattava affatto di un problema letterario. Così quando appare nel suo cielo la promessa della « chimera » Campana sposta il termine della sua ricerca e prende atto del fallimento a cui va incontro come poeta. La chimera abolisce ogni idea di rapporto, non è spendibile, e questa è un'altra conferma della sua incapacità di adattamento o di componimento. Il poeta — quando gli riesca di stabilire delle dimensioni riconoscibili da tutti — è sempre uno che vince una scommessa ma si tratta di scommesse che rientrano in un ordine o che per quanto tale scommessa sia eccezionale, fuori della norma, resta pur sempre identificabile dalla tribù dei lettori. Il libro dei surrealisti è l'esempio più calzante di questa obbedienza finale, a *fortiori* della poesia che

accetta un codice. Campana ha cominciato subito con l'avvertire queste difficoltà che gli anni — prima — e il male — dopo — gli avrebbero puntualmente accresciute. Anzi, più sentiva il peso di questo contrasto, più i suoi tentativi diventavano disperati e la parola tendeva a mutarsi in colpi battuti a una porta qualunque della poesia. Questo spiega certe sproporzioni o diciamo pure certi squilibri altrimenti ingiustificabili che ci mostrano da una parte un Campana impegnato in un'impresa prometeica e dall'altra un poeta come timido ripetitore o esecutore di moduli fin troppo volgari. Era il segno della sua condanna: Campana avrebbe al massimo ottenuto un libro come tanti di quel tempo di passaggio dal crepuscolarismo al futurismo e lo avrebbe ottenuto se avesse potuto fingere di essere d'accordo su questa riuscita marginale mentre non lo ha ottenuto perché la sua posta era assai più alta e ambiziosa. La poesia avrebbe dovuto essere la chimera e sostituire il disordine delle cose, supplire all'ordine che gli mancava e il mondo reale non gli dava. Ma Campana non conosceva la strada della composizione, ignorava il rapporto fra cose e sentimenti e, del resto, la frammentazione o il disordine assoluto delle sue poesie più belle non sono che il riflesso di questa prima naturale incapacità di sovrapposizione. Torniamo ancora una volta all'immagine del poeta che si riconosce nella propria opera; il suo riconoscersi non è che l'accettazione di un fenomeno attivo di sovrapposizione, come dire che il mondo della realtà è stato sostituito da un'altra immagine con virtù assolute di pacificazione. In altre parole, per i poeti della norma c'è per lo meno un momento assolutorio che comprende una curiosa saldatura e quindi in un secondo tempo quella vacanza che consente il ritorno al ritmo normale della esistenza. Con Campana non ci sono registri del genere né regole che consentano la normalizzazione e se dobbiamo parlare di un regime questo sarà il regime della disperazione, dell'esaltazione e dell'abbandono. Gli stessi salti che disegnano il quadro del respiro normale del Campana stanno a denunciare un'altra situazione, un'altra condizione di vita. Ecco cosa faceva diverso l'uomo e che cosa ha costretto interpreti, critici e semplici testimoni a creare la figura leggendaria dell'uomo, figura che, del resto, sembra in parte convalidata dalla geografia stessa del poeta dei *Canti*. Ma osserviamo da vicino questa figura, i suoi viaggi, il modo delle sue memorie: per quanto

faccia, Campana resta intero e si porta dietro l'origine, la prima inquietudine, il vagabondare, resta intatto nella sua prima e insostituibile diversione dal mondo degli altri. Questo spiega come non lo si possa inquadrare nella famiglia dei ribelli, dei disadattati né ci sia dato di leggere la sua poesia alla luce della ribellione. Anche da questo punto di vista la sua aletterarietà è inconfondibile. Chi ha creduto di poterlo spiegare riportandolo nella storia della letteratura eversiva della fine dell'Ottocento francese si è servito inutilmente di uno schema astratto, e per una semplicissima ragione. Campana non è mai guidato e le poche volte che lo cogliamo in colpa di letteratura si sente subito che sono riferimenti casuali, esteriori e che non toccano affatto la sua consistenza spirituale. Anche in questo senso Campana è in fuga, in fuga da tutto ma non da se stesso e se volessimo servirci di un paradosso dovremmo aggiungere che la sua fuga non fa che riportarlo a se stesso: il mare, la pampa, le città lontane e misteriose, la stessa idea della poesia notturna non sono che conferme della sua impotenza a perdersi, a perdere la propria immagine. Questo Campana che non smette di inseguirsi per perdersi è una di quelle immagini eterne che nutriranno fino all'ultimo la nostra vita ed è di lì che vengono i gridi, gli inceppamenti, gli scoppi di silenzio che lo caratterizzano. Solo al momento dell'ingresso definitivo in manicomio e nella sua lunga permanenza di quindici anni a Castel Pulci si ha la sensazione che sia stata interrotta questa caccia disperata, questa tragica invenzione della chimera. Quando Campana ricorderà il tempo della poesia con il suo medico, lo sentiremo trattenuto e infine trasformato da una lunga frazione di rassegnazione, Campana ritrova se stesso, i suoi limiti, una voce normale nella follia, quando, cioè, gli è stata assegnata dal di fuori una parte. È allora che si rovescia il quadro della sua esistenza, quando il delirio diventa una pausa e segna la presenza dello sforzo e della fatica. Mentre nel Campana che corre il mondo si direbbe che è il delirio a muoverlo, anzi a « farlo », ma stiamo attenti a non fare coincidere delirio e poesia (una tipica operazione a freddo dei surrealisti), il delirio del Campana che approda a Buenos Aires o a Odessa o a Parigi è costituito dall'impossibilità di ottenere la poesia e di fermarla. Se Campana avesse potuto superare le porte della notte non avrebbe più

avuto ragione di camminare, di andare, la notte essendo al termine del suo viaggio. Come si vede, tutti gli strumenti che abbiamo a disposizione per fare le nostre ricerche si mostrano per quello che sono, degli strumenti parziali, utili per noi, del tutto inservibili per chi ben presto non ha più saputo trovare un centro di identificazione. Lo conferma il fatto che la sua poesia non è mai poesia di confessione, protesta: mai intima, mai personale, ma al contrario, fatta di oggetti fin troppo riconoscibili o esaltati, smisurati. Evidentemente il mondo quando andava a pezzi sotto i suoi occhi, diventava di colpo impraticabile: restavano dei frammenti mostruosi che il canto non era in grado di correggere né — tanto meno — di rendere sensibili alla nostra orbita. La notte — nel senso dell'inconoscibile — tiene il posto che per gli altri ha il giorno e non per nulla i bagliori che ci colpiscono non vengono mai dal nostro mondo, da quello che noi crediamo come poesia, vengono dall'altra parte e per questo non si inseriscono in un discorso credibile. Né sarebbe giusto sostenere che Campana è un poeta posseduto, alla stregua di Hölderlin o dell'ultimo Hugo — un riferimento che in altri tempi ci aveva illuso — perché se lo fosse stato, alla fine avrebbe trovato una sistemazione, avrebbe trovato un punto a cui rifarsi e permettere agli altri di rifarsi. Non sradicato (Marradi se lo sarebbe portato addosso fino all'ultimo) non ribelle, non posseduto; da qualunque parte lo si voglia prendere, Campana resta un caso a sé e padrone di una lingua che non sarà mai di nessuno. Qui sta il suo fascino, meglio stanno la sua natura e una verità infrangibile. Ma le distinzioni e le differenze non si fermano qui. Scendiamo per un attimo in letteratura e fermiamoci al grande anno della nuova letteratura, al 1913. Campana spesso volte è stato rapportato alla poetica del frammento ma era una semplificazione di comodo. Ben poco ha a che fare con un Rebora o uno Sbarbaro e con gli altri che hanno poi fatto del frammento un genere: in tutti questi scrittori il frammento, il frantume era pur sempre il prodotto di un calcolo, era il frutto di un lavoro di depurazione e di scarnificazione. In Campana il frammento è il segno dello scacco, del fallimento, è il resto minimo della sua vocazione al canto e mentre gli occhi degli altri erano volti a terra — una terra ridotta a porzione fisica — gli occhi di Campana non si

muovono dal cielo, dalla notte ed ecco che allora c'è già nella prima destinazione una diversa ambizione, un diverso pianeta dove i calcoli dell'uomo non hanno senso. Campana vive di miti, vive anzi nel mito, tutto il contrario di chi era impegnato in una partita fin troppo controllata e dove il minimo scarto sarebbe suonato come un atto di orgoglio. Abbiamo detto « orgoglio » e immediatamente ci accorgiamo che continuiamo nell'errore di servirci di categorie che non hanno senso, anche se in questo caso particolare un tratto della leggenda del Campana uomo sembra contraddirci. Ma nell'atto di strappare i fogli del libro o in quello di rifiutarlo a probabili compratori non c'è orgoglio, c'è nuovamente il segno di non appartenenza, di diversità, di non assimilabilità alle ragioni della norma. E ancora, il suo viaggio è tutt'altra cosa di una categoria letteraria che ha avuto nel secolo del romanticismo le sue più famose esemplificazioni. Se nell'espressione più alta, quella di Baudelaire, il tentativo era di uscire dal mondo, per Campana il mondo non perde nulla del suo fulgore né i sentimenti perdono nulla della loro forza. Non c'è bestemmia che valga per Campana, così come Dio non è in discussione, al contrario è, sì, dall'altra parte della notte ma è ben sensibile nell'ordine del canto e, se non negli uomini, è nel creato. Il mondo è una melodia e sarebbe salvezza poterne diventare il ripetitore, l'esecutore. Insomma la tragedia non si sposta dal suo cuore e per questo a volte Campana ci appare come un gigante impotente, il poeta folgorato, bloccato e paralizzato. Era pronto per un confronto diretto con il mondo della creazione ma tutte le volte che sospendeva il passo del suo eterno vagabondaggio nell'illusione di stabilire un modo di fusione il suo discorso saltava o doveva apparirgli meschino, certo troppo inferiore alla carica che lo aveva animato. Non c'è dubbio che da questo punto di vista i *Canti* sono soltanto un meschino disegno, una pallidissima ombra della sua naturale ambizione, se poi volessimo avvicinarlo alle *Foglie d'erba* di Whitman saremmo costretti a svuotare l'immagine stessa del poeta americano e soprattutto a confrontare due termini di poesia. Piena, solare quella di Whitman, notturna e dispersa quella di Campana ma non per questo meno importante, se è vero come crediamo che ci sono dei mondi poetici inesprimibili e delle esistenze che soddisfano,

prima dell'opera scritta, il senso di una tragedia. E Campana parla di tragedia, se pure distorce in senso ironico il termine ma è indubitabile che nessuno ha avuto come lui la coscienza di quel suo modo di essere impotente. Che è un modo stupendo per la sua purezza, perché non è mai stato contaminato e forse non lo sarebbe potuto neppure essere. La « chimera non saziata » resta l'unico centro d'intelligibilità offerto al lettore di Campana che non sia disposto ad accettare la regola della letteratura fissa ed è il metro per misurare l'abisso della sproporzione, l'incolmabilità del divario che passava fra la propria offerta e la voracità insaziabile della chimera, fra quello che avrebbe voluto dare e l'enormità della richiesta. È sempre lo spettacolo notturno del cielo a guidare i passi di Campana. Su questo dato va innestato quel tanto che c'era nella sua impresa poetica di speculazione pura, quasi astratta, quel suo non potere fare a meno di cedere alla improvvisa violenza del raptus « interiore », insomma della sua condizione di visionario. È proprio nei momenti di maggiore tensione che la parola gli si tronca sulle labbra e il discorso fa naufragio nelle secche invisibili del silenzio, si legga un altro « incipit » famoso: « ...poi che nella sorda lotta notturna / La più potente anima seconda ebbe frante le nostre catene / Noi ci svegliammo piangendo ed era l'azzurro mattino » e, del resto, tutta la poesia è un esempio di questo particolare procedimento di sovrapposizioni e di scomposizioni contemporanee, di quel modo dissennato di conciliare gli oggetti della realtà e quelli della visione con la conseguente condanna del discorso poetico. Il frammento — lo ripetiamo — è in Campana un risultato obbligato, il segno del fallimento, la traccia di una lotta di cui conosciamo appena certi dati e non sempre fra i più importanti.

Ma se Campana ha poco a che fare con i poeti diretti della sua generazione, ci sono delle curiose coincidenze con uomini della generazione precedente e che a loro volta erano stati vittime della chiusura e della saturazione della grande lirica della fine dell'Ottocento. Soprattutto con uno di questi testimoni sacrificati il rapporto è in qualche modo autorizzato, pensiamo a Ceccardo che a suo modo è stato un portatore insoddisfatto e infelice di poesia autentica. Ceccardo ci appare — superfluo notare — ancora legato a

certi schemi carducciani, ci risulta investito di quella particolare vocazione che tendeva a fare del poeta un vate, un apostolo, una guida, ma ciò che era stato possibile ancora a un Carducci in lui si tramutava in gesto vano, in eloquenza. Senonché, contro questo scenario non si poteva notare una diversa nascita, una diversa condizione della poesia: Ceccardo è stato il primo esempio di poeta nonostante la poesia, l'esempio di una lacerazione profonda che mostrava esattamente che cosa sarebbe potuto nascere da un crollo d'ordine generale. E c'era di più, in Ceccardo c'era già una parte di leggenda, anche se leggenda d'obbligo, nel senso che i suoi modelli li strappava a un teatro convenzionale e per questo si sentiva autorizzato a stabilire nel territorio delle Apuane una repubblica ideale, di cui per una straordinaria contraddizione avrebbe dovuto essere il dittatore e il condottiero. Lasciamo da parte tutto ciò che vi poteva essere d'ironia indiretta o di commedia dell'arte in quelle rappresentazioni e prendiamo Ceccardo quando scappa di scena per chiudersi in casa e piangere. È allora che nascono alcune delle più belle liriche del nostro tempo e una delle voci più penetrate di malinconia. Ceccardo ritrovava o per meglio dire scopriva fra i primi il nuovo paese della poesia pura e annunciava l'apparizione di un Campana. Naturalmente il poeta dei *Canti orfici* avrebbe avuto ben altre possibilità di scioglimento e di disincagliamento, resta il fatto che la sua primissima partenza è avvenuta grazie al crollo delle rovine sofferto e patito da Ceccardo, dal poeta del *Viandante* (non dimentichiamolo). Né vale fare osservare che dopo Ceccardo la nozione stessa della vita come teatro era ormai impossibile, Campana si presenta su una scena vuota e deserta dove la memoria del monumento è diventata polvere. Ma non si saprebbe sostenere che Campana non abbia sottinteso questo punto di partenza, anche perché sussistono nel primo tessuto lirico dei *Taccuini* e nei *Canti* certi riferimenti carducciani e la critica più attenta non ha mancato di registrare il fatto. Viene da quel mondo in rovina, non ci sono dubbi, ma subito dopo sposta i confini, i tempi e i modi della sua ricerca. Non si parla più di eroi, non ci sono più drammi da sostenere, il viandante che intendeva essere una nuova categoria dell'uomo innocente e colpito, ferito, in Campana acquista una fisionomia tutta diversa e — per cominciare — è ano-

nimo. Il poeta segue la sorte dell'uomo che va alla deriva con le cose e gli restano solo gli occhi per seguire il corso della rapida assoluta in cui viene coinvolto tutto e senza scampo alcuno, anzi addirittura senza la minima nozione di sentimento che sa dirigere e imporre una volontà. Entra così nel cielo della nostra poesia questo eccezionale esempio di fusione, ma di una fusione che salvaguarda le posizioni dell'uomo nello stesso grado in cui salva quelle del mondo. La conclusione, il punto d'arrivo non è neppure più la parola, è la parola che si rompe e si scioglie in musica. Accettiamo un altro paradosso, le parole di Campana non muovono a un porto, al contrario di quello che avviene di solito partono, salpano da un porto. L'immagine di Genova — tante volte invocata — ha proprio questo significato: un'immagine doppia se da una parte c'è tutta la serie dei quadri medievali e dall'altra il rumore, il traffico del porto che — peraltro — fa a meno di codici navali, di convenzioni ma è gonfio di navi che ignorano la loro destinazione e non sottovalutano, esaltano il peso e la portata della « rotta ». La rotta che è poi un'altra figurazione del camminare, dell'andare, dell'uomo che si spoglia delle sue ragioni nell'istinto del passo. Se potessimo ricostruire la carta geografica precisa delle terre e dei paesi di Campana, dovremmo per forza stabilire una soluzione unica dei diversi viaggi, il cui patrimonio reale è la cancellazione, l'abolizione d'ogni termine umano. Perfino i surrealisti riconoscevano nell'esperimento un valore positivo e in tal senso rientravano al seguito dei romantici e dei simbolisti, per Campana ogni esperimento è fine a se stesso: è inevitabile e vano, è indispensabile e inutile. E così, come anni più tardi si sarebbe scoperto la nozione di poesia ininterrotta, in Campana si assiste a una eccezionale continuità di movimento, di cui a noi spettatori restano frammenti di meteore, le tracce di quel suo rapidissimo passare sui cammini del mondo. Si è perso per intero il libro di bordo, abbiamo i nomi dei grandi approdi o quelle rare nozioni che sono passate nelle poesie e nelle prose, non sappiamo assolutamente nulla di come Campana abbia riempito le ore di quei giorni di navigazione e le stesse testimonianze di chi lo ha conosciuto sono per forza del tutto inadeguate, com'è inadeguato il rapporto scritto del suo incontro con Sibilla Aleramo. È molto più misterioso di

Rimbaud. Restano invece testimonianze degli anni passati in manicomio che, a stare alle sue ammissioni, furono poi gli anni della liberazione. Il male, quando lo ferma gli restituisce quell'abito d'uomo che il poeta non rende; la stessa modestia ed umiltà con cui risponde sul suo passato di poeta vogliono dire che il tempo della lunga avventura, il tempo che va dal primo approdo alla facoltà di chimica dell'Università di Bologna fino agli internamenti nelle case d'Europa, era finito per sempre. Quando Campana accetta il suo destino, veste finalmente un abito, una divisa, ha un nome, conosce la tranquillità: l'inferno di cui non sappiamo quasi nulla per tutti gli anni che è durato è stato consumato come la polvere o le maree che hanno segnato il tempo inconoscibile. I *Canti* ci arrivano, dunque, come un testo mutilato, un prezioso frammento strappato al sepolcro della storia e ci sembra a questo punto inutile tentare ancora una volta d'inserirlo nel libro della poesia nuova.

Ma allora che cosa intendiamo dire quando diciamo di muoverci « nel nome di Campana »? Ebbene, intendiamo dire soltanto che c'è stata in questi sessant'anni una tentazione nuova per i poeti italiani, quella d'uscire o di spezzare il cerchio della tradizione e delle istituzioni, per cui Campana finiva per assumere una parte che forse non pensava gli dovesse spettare. Chi conosce tale storia sa che nulla o ben poco è avvenuto di tutto questo e oggi Campana è diventato a sua volta un mito. Il mito del poeta che ribalta il mondo e lo inserisce in un movimento del tutto diverso, in un'altra natura delle cose, della realtà. Ed è stata una tentazione sempre più difficile a mano a mano che si andavano ricostituendo delle poetiche e con il riportare la parola ai suoi limiti di autosufficienza cresceva il sospetto di un completo abbandono al disordine, al movimento per se stesso.

Nel nome di Campana si sarebbe potuto sperare in un totale capovolgimento delle posizioni e delle funzioni del poeta ma per fare questo sarebbe stato necessario dimenticare il giuoco degli equilibri interni e soprattutto l'idea del poeta che tenta una creazione, un atto di creazione. Campana da questo punto di vista è privo di qualsiasi ambizione, la sua è una poesia libera, disposta a annullarsi in musica, in una sola ansia di respiro naturale. È pur vero che il suo è stato un abbozzo di tentativo e forse addirittura la conseguenza di un meccanismo interiore che — di colpo — si è bloccato.

La ripetizione e l'insistenza sono due momenti caratteristici dell'ultima stagione poetica dichiarata e rappresentano da una parte l'impossibilità di alludere a un discorso significativo e dall'altra la prova che il poeta stava per agganciare un nuovo modo di dire le cose. Nei momenti più alti non c'è lettore che non avverta questa profonda modificazione di lettura delle cose; Campana appare smarrito, vittima di motivi ossessivi, di parole ossessive e pure nello stesso tempo libere, perfettamente autonome. Non conosciamo molti altri esempi di queste apparizioni mistiche, per cui l'oggetto è investito da una forza magnetica tale da trasferire sul nome delle cose i più alti significati. Era successo a San Juan de la Cruz, in qualche raro momento è accaduto all'ultimo Michaux ma nei due casi il lettore ha sempre un punto di riferimento, nel senso che riesce a cogliere il momento di saldatura fra chi parla e l'oggetto espresso. Campana non consente dimostrazioni di questo tipo e così si chiude questo cerchio magico fra la straordinaria tensione, lo spasimo dell'inseguimento e il simbolo che torna ad essere una cosa. Valga l'esempio del « fanale rosso » che è in effetti la matrice della nuova poesia di Campana, dell'enorme capitale che è rimasto nascosto e si è inabissato nel secondo silenzio della follia. C'è tutta una parte di poesia non visibile, quella che sta al di là delle porte che si aprivano soltanto per lui — per riprendere la felice immagine montaliana — e che per noi equivale a quello che non è stato toccato davanti alle porte che restavano chiuse anche per lui. Questa immagine del poeta Campana che finisce per essere prigioniero di una rete mostruosa di nuovi suoni, di nuovi colori è il simbolo della nostra invocazione fatta nel suo nome. In tal modo si definisce meglio il territorio perduto che è poi rappresentato dalla sua eredità. Un'eredità non più richiesta: il testamento di Campana non è mai stato aperto. Il cammino della poesia italiana di questo secolo che è uno dei grandi cammini di tutti i tempi lo ignora, quel Kamciakta non ha più avuto nessun Baudelaire e proprio per questo diventa il segno della strada negata, il segno dei limiti che la ragione — bene o male — impone a ogni poesia che non intenda rinunciare al rapporto umano. Di qui ancora quel senso di indefinibile, di non componibile, diciamo pure la parola di inutile che avvolge la sua brevissima opera. Di qui la nostra perplessità a definire il senso primo dell'opera, tutto ci viene a

mancare al momento di tentare un minuscolo bilancio. Campana sfugge ai nostri calcoli, diciamo questo Campana maggiore che è per una minima parte il poeta consegnato alla carta. La sua poesia si è arrestata, è arrivata fino a un certo limite ma il poeta non si è ancora fermato e lo risentiamo camminare accanto a noi tutte le volte che si apre il registro segreto della ripetizione moltiplicata all'infinito. Si ha un bel dire che la leggenda non conta ma non pensiamo alla storia dell'uomo, pensiamo soltanto all'immagine del poeta, all'eccezionale dirottatore di verbo poetico verso altri territori. Il critico non ha mai avuto come in questo caso la certezza della propria impotenza e non lo soccorre più la sollecitazione consolatoria di Valéry, secondo cui a poema finito il poeta deve cedere il posto al lettore. Nel caso di Campana non ci sarà mai questo passaggio di poteri, a meno che non gli si opponga un rifiuto aprioristico e gli si contrapponga il metro della retorica. In ogni altro modo una vita diversa non cessa di battere e di parlare al lettore e al critico che arriva fino a un certo punto e al momento della decisione getta la spugna. Da questo punto di vista e in maniera paradossale ci è consentito di parlare di una materia frantumata che trova la sua unità. È allora che finalmente si ha la sensazione che il territorio della Chimera sia stato raggiunto, che è poi un'ennesima riprova della fuga che continua di Campana. Non c'è verso di trattenerlo, Campana non conosce la strada della confidenza, non si confessa, non chiama intorno a sé testimoni o compartecipi, addirittura non aspetta risposta. I grandi poeti che sono venuti dopo di lui, i Rebora, gli Ungaretti, i Montale e i Betocchi hanno lavorato per questo. Anche quando Rebora si limitava a ripetere l'umile preghiera del più umile dei suoi confratelli, anche lui vedeva un uomo, sia pure toccato o suscettibile di grazia. L'uomo resta il segno grande di Ungaretti e perfino l'ultimo Montale dei ribaltamenti nel nome della sua nuova disperazione, tutti insomma hanno davanti un uomo o da amare o da condannare o irridere. Comunque, per tutti esiste questo interlocutore. In Betocchi la regola è lampante. Per Campana è il vento delle cose, è l'idea delle strade aperte, del mare come una strada, del passato inteso come l'avvenire da scoprire, per Campana a contare è il movimento della vita. Non per nulla gli manca il corrispettivo nascosto dell'interlocutore, gli manca la nozione della morte. In uno spet-

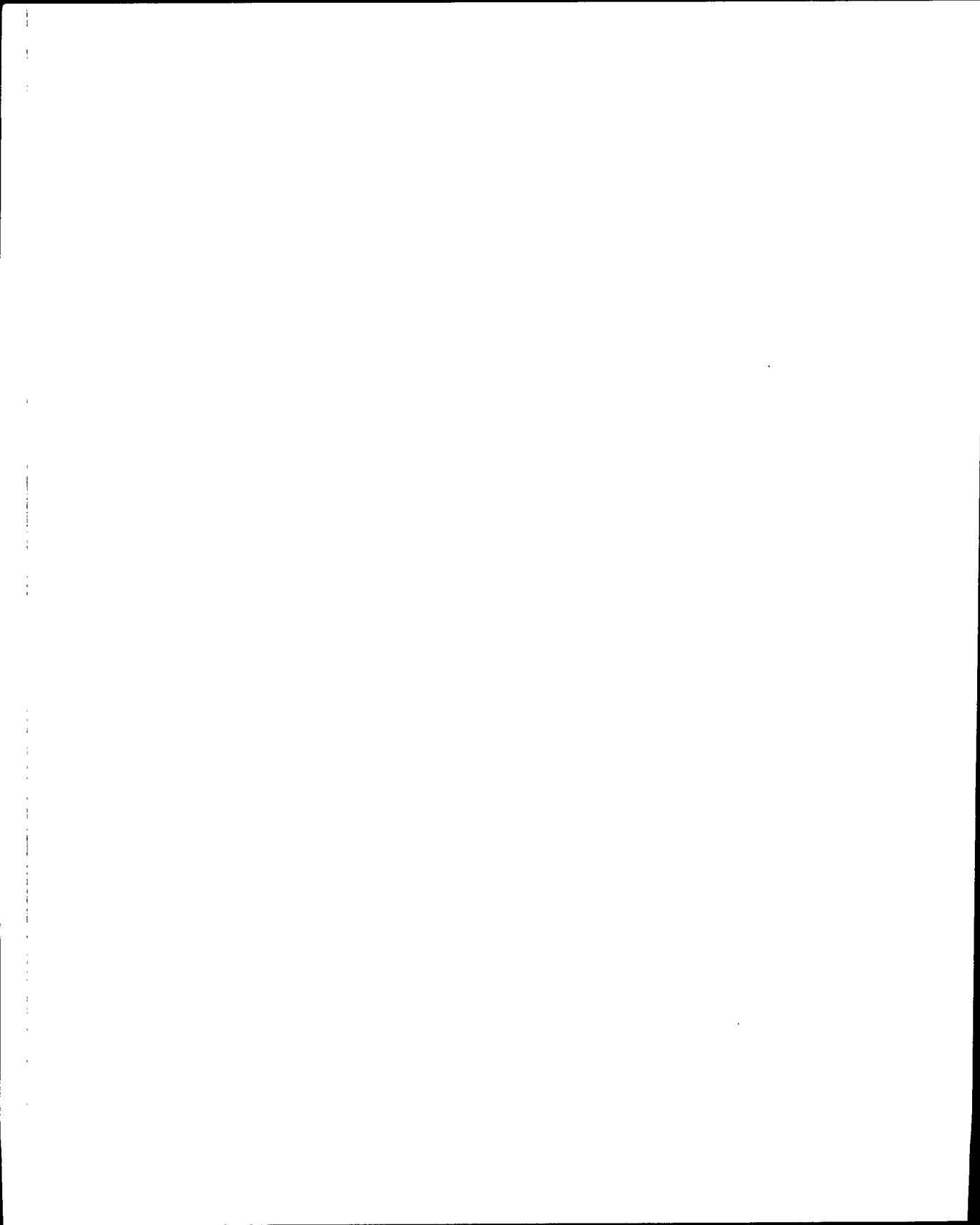
tacolo che è al di fuori delle nostre leggi perfino la morte è superflua. Forse questo è il significato da dare a uno dei suoi grandi postulati, quello del « poeta notturno », un'immagine che non ha nulla a che fare né con il profeta Hugo né — tanto meno — con il D'Annunzio bendato, con due procedimenti cioè che tendono a mantenere il comando nelle mani del poeta. Nella carriera di Campana c'è un solo comandante ed è quello della nave senza rotta prestabilita, della nave che va alla deriva, almeno per noi che siamo di stretta obbedienza ai calcoli psicologici. Quante cose non ha lasciato volutamente fuori del suo « canto » il Campana, se cerchiamo di vedere meglio in questa direzione riusciamo a calcolare la vastità e il coraggio della sua impresa. C'era a bordo delle sue navi misteriose un personaggio, un sosia che lo aiutava a buttare via tutto quello che per un uomo della norma rappresenta il carico prezioso della stiva. Non abbiamo i documenti diretti di questo lavoro di spogliazione e di disseminazione ma abbiamo qualcosa di più: un Campana nudo, il Campana vestito solo dei colori della Chimera, il Campana che è rimasto il solo a sentire il richiamo delle sirene. In fondo la parte splendente della sua poesia è quella che coincide con questo modo impavido di colare a fondo, a occhi aperti, nell'ultimo sforzo di sciogliere la parola in musica, quasi volesse scoprirsi una nuova natura. Qui sta la bellezza del suo viaggio intorno alla Terra, il fascino di questo suo modo di rivestirsi soltanto di vita abolendo ogni traccia della sua storia umana.

Più misterioso ma anche più conseguente del Rimbaud che — bene o male — ha conosciuto il ritorno, Campana non si rifà neppure ad Ulisse, il suo sparire nell'ombra della sua porta, della « porta per lui » gli ha risparmiato di dover pagare il debito con l'esistenza.

Questa sua natura, così rispettata e costante, senza incrinatura visibile, è dunque la spiegazione più facile ed immediata della sorte di Campana fra di noi, è la ragione della sua apparizione e della sua scomparsa come poeta, anzi come il poeta. Chi è venuto dopo ha risposto a un'altra categoria e per questo ha conosciuto una diversa fortuna e appartiene di pieno diritto alla storia della città. Per Campana tutto è rimasto problematico, in apparenza casuale, se non addirittura marginale, è insomma da un altro pianeta che ci parla e lo fa con una perentorietà e un'assolutezza che sembrano molto dif-



René Magritte: *La condizione umana* (1934), olio su tela



ficili da classificare. Ciò significa che la sua estraneità coincide con il senso della sua forza, il suo essere, il suo stare fuori della tribù gli attribuiscono una grazia che non dipende esclusivamente dal grado dei risultati né dalla perfezione della sua parola che — lo ripetiamo — è stata una parola interrotta, spezzata, pallido riflesso del discorso che continuava per conto suo e a noi spettatori lontani e insufficienti, disarmati sembra proseguire ancor oggi. Ciò vorrà pur dire che Campana appartiene esclusivamente a un'idea di poesia che esula dalle nostre carte e piuttosto rientra nell'ordine del mistero da affrontare con la speranza di scalfirlo o — per lo meno — sentirlo fisicamente. Nessun altro gli può stare vicino, nel senso che nessuno gode di questa particolare grazia straordinaria, fuori della norma comune e in effetti non lo può perché ha imparato a fare dei conti, a maturare nella speculazione interiore. Campana è — al contrario — illuminato in qualche momento da una luce che è sua e non sarà più divisibile, quasi che la stessa nozione di comunicabilità per lui fosse a senso unico, ne fosse il padrone e la vittima. Di questo regime d'eccezione sono i suoi canti, somma composta dal desiderio disperato di canto e dalla certezza, dalla ineluttabilità del silenzio che avrebbe annullato qualsiasi proseguimento verso una soluzione più chiara. La poesia di Campana ha così trovato nell'impotenza la sua ultima definizione. Probabilmente la situazione non sarebbe mutata anche sotto un altro destino; quando nel manicomio di Castel Pulci ridimensiona il suo lavoro di poeta lo fa da critico misurando finalmente lo squilibrio irreparabile fra il capitale da esprimere e il capitale espresso. Campana appartiene alla prima ragione, è quello che è per quanto ha sentito, per quanto è stato folgorato e da questo punto di vista è un esempio di paralisi totale. C'è o a volte sembra che ci sia stata una discordanza paurosa fra quello che vedeva e quello che riusciva a dire: gli occhi hanno avuto un predominio assoluto sulla bocca. Quando Campana sospende il canto che era già franato in musica mostra fino a che punto la sua fosse una sofferenza anche fisica. Diremmo allora che lo spettro della Chimera lo atterrava e che le frasi non finite, i versi troncati, i segni del silenzio che sopravviene erano altrettanti simboli vivi della sua impotenza, di quel suo sentirsi colto da una paralisi, dall'invasione della paralisi. Le sue parole cedevano, si frantumavano fino a polverizzarsi e il lettore aveva in modo

palpitante il processo di questo sfaldamento della ragione poetica. Il grande Campana che non finisce perché non lo può acquista di colpo un rilievo unico, diventando il simbolo di tutte le fatiche della poesia. Nell'uscire di scena si addossa tutte le colpe e le miserie della poesia, diciamo pure della più alta perché anch'essa è costretta a cedere. Nei suoi momenti più facili conosce l'arte di allontanare il silenzio ma non di più: c'è un destino comune ed è questo destino che ha avuto in Campana la sua più moderna raffigurazione. Ma non basta, nel suo abbandono, in quel suo progressivo blocco delle capacità creative non ci sembra pericoloso leggere quello che è il destino di ogni uomo, nel subire — e con quanta tragica partecipazione — la legge comune della natura. I suoi gesti, quel suo scomparire nel silenzio sono ancora fra le risposte più alte che noi possiamo dare al cospetto del mistero. L'orfismo di Campana sta tutto qui, egli adoperava una sollecitazione culturale del tutto fuori di posto ma è ben chiaro ciò che intendeva, almeno lo sentiva fin dentro la carne. Qui sta un'ultima nota di distinzione e di separazione, nel senso che alla fine la sua poesia non consente più separazioni né divisioni: il testo poteva essere provvisorio, il fondamento del testo, l'antefatto non lo era. Talché la stessa nozione di tempo verso gli ultimi esperimenti aveva perduto ogni credibilità e parlare di metafisica non avrebbe più senso, arrivati a questo punto. È un impasto unico, è un grumo di poesia che Campana ci ha lasciato tra le maglie di un discorso che secondo le norme va giudicato come sconnesso o non riparabile. Un grumo di poesia che il passare del tempo non altera, non corrompe. Ciò che a noi riesce difficile da sistemare o da inquadrare corrisponde esattamente a quella porzione di poesia intatta che i critici più avvertiti, a cominciare da Boine e Cecchi, hanno saputo percepire subito. Per gli altri i diversi elementi compositivi dell'opera costituiscono un approdo, un ancoraggio: per Campana quello che noi chiamiamo il suo grumo di poesia non permette confronti, al contrario esige una netta separazione. Non vorremmo che questo modo di leggere Campana, meglio, di vederlo fosse frainteso e giudicato come uno stratagemma per evadere il nostro umile compito di cronisti: no, non ne facciamo una figura leggendaria, un martire e neppure un simbolo, ci limitiamo a vederlo come un nostro estraneo e un non estraneo della poesia, senza storia, senza

tempo. Una suggestione assai ardua da sostenere oggi, in un tempo sempre più ligio alle determinazioni meccaniche ma che a noi sinceramente appare come l'unica logica, l'unica che ci consenta un avvicinamento, sia pure imperfetto e da lontano. Il che poi vuol dire anche che confessiamo ancora una volta la nostra assoluta inadeguatezza, la nostra impotenza di lettori ma sono cose di poco conto e che non toccano affatto quella che è e resta la chimera campaniana, vale a dire la poesia come segno dell'anima e come respiro, come il termine dei confini entro i quali siamo chiusi. Campana non diremo che abbia oltrepassato la porta del mistero, ma è sufficiente dire che in quel suo stare sul limite del mistero, nel socchiudere la porta della notte ha fatto sì che un alito di quel segreto ci sfiorasse in modo da permettere anche a noi di sentire un brivido, un fremito, insomma una diversa possibilità di essere.

# POESIE

di

Giorgio Caproni

## ALL'ALBA

*Erano costretti, tutti,  
a seguir lui, il solo  
che avesse una lanterna.*

*Ma all'alba,  
tutti, si sono dileguati  
come fa la nebbia. Tutti.  
Chi qua, chi là.*

*(C'è anche chi ha preso,  
pare, una strada falsa.  
Chi è precipitato. È facile).*

*Oh libertà, libertà.*

## IN ECO

(piano)

*(Qualcuno avrà anche gridato,  
nel bosco. Chi l'ha ascoltato).*

(fortissimo)

*Ma, tutti, hanno cantato  
vittoria, prima del rantolo.*

## LO STRAVOLTO

*« Piaccia o non piaccia! »  
disse. « Ma se Dio fa tanto »,  
disse, « di non esistere, io,  
quant'è vero Iddio, a Dio  
io Gli spacco la Faccia ».*

## TESTO DELLA CONFESSIONE

*« Sapevo che non l'avrei trovato  
a casa, quel giorno.  
Per questo avevo scelto quel giorno  
per andarlo a trovare.  
Dovevo regolare  
i conti con lui. Non potevo,  
con tutta quella confusione  
nel capo, lasciarmi scappare  
la sola buona occasione.*

*« Salii le scale a due  
a due, col cuore  
che mi martellava. Bussai.  
Bussai ancora. Chiamai.  
Lo chiamai per nome.  
Rispose soltanto, in eco,  
il vuoto, nell'androne.*

*« Non c'era. Avevo ragione.  
Così, venne lui in persona  
ad aprirmi. Il viso  
gli tremava. Un viso,  
mio Dio. E forse  
(forse) è solo per quel viso  
(forse) che l'ho ucciso.*

*« D'altro, non ho da dir niente.  
Non era stato prudente,  
quel giorno. Si fosse trovato  
in casa, non mi avrebbe  
aperto. O forse mi avrebbe  
spinto giù per le scale.  
Mi avrebbe salvato,  
comunque. Non mi avrebbe  
(io non lo avrei) accoltellato ».*

#### CODA ALLA CONFESIONE

(A parte)

*« Pace. Quel ch'è stato, è stato.  
Ora, il conto è saldato.  
Ma — certo — se non fosse morto  
(se io non fossi morto)  
— certo — lo avrei perdonato.  
Io non son tipo, io  
(fosse o non fossi Dio)  
da sopportare un torto.*

#### DOPO LA NOTIZIA

*Il vento... È rimasto il vento.  
Un vento lasco, raso terra, e il foglio  
(quel foglio di giornale) che il vento  
muove su e giù sul grigio  
dell'asfalto. Il vento  
e nient'altro. Nemmeno  
il cane di nessuno, che al vespro*

*sgusciava anche lui in chiesa  
in questua d'un padrone. Nemmeno,  
su quel tornante alto  
sopra il ghiareto, lo scemo  
che ogni volta correva  
incontro alla corriera, a aspettare  
— diceva — se stesso, andato  
a comprar senno. Il vento  
e il grigio delle saracinesche  
abbassate. Il grigio  
del vento sull'asfalto. E il vuoto.  
Il vuoto di quel foglio nel vento  
analfabeta. Un vento  
lasco e svogliato — un soffio  
senz'anima, morto.  
Nient'altro. Nemmeno lo sconforto.  
Il vento e nient'altro. Un vento  
spopolato. Quel vento,  
là dove agostinianamente  
più non cade tempo.*

PAROLE DEL BORGOMASTRO  
(BRUSCO) AI SUOI FAMIGLI

*« Lasciate pure il bagaglio  
nelle mie stanze. Là  
dove mi dirigo io,  
non fa d'uopo di troppa  
suppellettile.*

*Addio ».*

## IL CERCATORE

*Aveva posato  
la sua lanterna sul prato.  
Aveva allargato  
le braccia. Tutto  
quel sole. Tutto  
quel verde scintillio d'erba  
per tutto il vallone.  
Era scoraggiato.*

*« Come  
può farmi lume »,  
pensava. « Come  
può forare la tenebra,  
in tanta inondazione  
di luce? ».*

*Piangeva,  
quasi. S'era  
coperta la faccia.  
Si premeva gli occhi.*

*Aveva  
perso completamente,  
con la speranza, ogni traccia.*

## ISTANZA DEL MEDESIMO

*« Cosa volete ch'io chieda.  
Lasciatemi nel mio buio.  
Solo questo. Ch'io veda ».*

## BATTEVA

*Batteva il nome (proprio  
lo batteva, come  
si batte una moneta) e il conio  
(ma quello ostinatamente  
batteva) il senso  
(il valore) nel vento  
(nel soffio di pandemonio  
su Oregina) a strappate  
si perdeva col mare  
d'alluminio — col morto  
fumo della ciminiera  
della cisterna, nel lampo  
fermo che fermo scuoteva  
la lamiera — che ancora,  
quello, ostinatamente  
batteva (e batteva) (come  
si batte una medaglia) nel nome  
vuoto che si perdeva  
nel vento che, Quello, batteva.*

## BISOGNO DI GUIDA

*M'ero sperso. Annaspavo.  
Cercavo uno sfogo.  
Chiesi a uno. « Non sono »,  
mi rispose, « del luogo ».*

LASCIANDO LOCO

a André Frénaud

*Sono partiti tutti.  
Hanno spento la luce,  
chiuso la porta, e tutti  
(tutti) se ne sono andati  
uno dopo l'altro.*

*Soli,  
sono rimasti gli alberi  
e il ponte, l'acqua  
che canta ancora, e i tavoli  
della locanda ancora  
ingombri, il deserto,  
la lampadina a carbone  
lasciata accesa nel sole  
sopra il deserto.*

*E io,  
io allora, qui,  
io cosa rimango a fare,  
qui dove perfino Dio  
se n'è andato di chiesa,  
dove perfino il guardiano  
del camposanto (uno  
dei compagni più gai  
e savi) ha abbandonato  
il cancello, e ormai  
— di tanti — non c'è più nessuno  
col quale amorosamente  
poter altercare?*

## I CAMPI

*« Avanti! Ancòra avanti! »  
urlai.*

*Il vetturale  
si voltò.*

*« Signore »,  
mi fece. « Più avanti  
non ci sono che i campi ».*

# MORANDI DAL VERO

di

Giuseppe Raimondi

*Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi.*

(Dino Campana, al medico  
Pariani, nel Manicomio  
di Castel Pulci).

Da tempo mi coglieva il pensiero di non lasciare nel disordine o in un ammasso male disposto i documenti, le testimonianze accumulate durante gli anni della mia intrinsechezza con talune persone che ebbero peso rilevante per il corso della mia esistenza. Sono stati costoro tra i personaggi capitali della vicenda letteraria e di quella artistica di questo secolo. Così ha avuto inizio, con l'aiuto di persona al corrente di ogni mio evento intellettuale, il lavoro di raccolta, di selezione, di ordinamento di tali documenti e testimonianze. Ad ogni autore, necessariamente mio amico nei due campi delle arti suddette, è stato destinato un catalogo, o per meglio dire, con riguardo alla veste materiale che lo contiene, un album di fogli mobili e trasparenti, entro i quali gli oggetti del mio ricordo sono separatamente collocati. Documenti, testimonianze epistolari ed iconografici vi appaiono, in piena luce, come dentro una vetrina dominata dalla viva memoria.

La memoria è la nostra seconda esistenza, e può, se si ha fortuna, durare anche dopo di noi.

Di questi cataloghi in vetrina uno che mi sta sul cuore è quello dedicato ad un pittore. Vi compaiono, quasi magicamente, le cose essenziali del nostro rapporto di umani, soprattutto per la presenza dei caratteri viventi nei tratti della sua arte, quella che entrò a far parte della mia giornata, materialmente depositata presso di me finché possibile, e per le carte della sua corrispon-

denza con me. Altre memorie o monumenti sono le immagini fotografiche dell'uomo da vivo, a me contiguo.

La sua opera di artista, pittura e incisione, è avvolta nel mondo moderno. Sta con i maggiori di ogni civiltà. Cosa che per la sua altezza e dimensione cresce nel tempo. In questi fogli specchianti di verità sono, di quelle opere già mie compagne di strada, alcune pitture di un momento enigmatico e solenne, per approssimazione di clima chiamato metafisico. Come la grande *Natura Morta del '19* e l'*Autoritratto* dello stesso anno, soppresso quest'ultimo in seguito dal pittore. Egli me ne parla nelle sue lettere del 15 e 17 novembre 1919.

Questo *Ritratto* ha una storia, è veramente quella di una nostra favola, come un lungo colloquio dove affioravano, al di là della stessa invenzione di Morandi, motivi scambievoli di sentimenti. Se il « volto » del pittore contiene criticamente filtrate le ragioni da farlo avvicinare a paralleli che vanno dai ritratti del Fayum alla poetica negroide di André Derain, quel fondo di cornici che circonda la figura, e la interpretazione quasi naïve del collo inamidato della sua camicia e introduce una eco di pace domestica, riportano, voglio dire, il suono della sua esistenza di solitario. La modesta casa di via Fondazza, l'esistenza che esseri umani vi trascorrevano. Bologna, in quegli anni, fu l'inconsapevole testimone di fatti singolari.

Io ero allora a Roma. Lui stava lavorando a un'altra *Natura Morta*, quella col manichino, le due bottiglie, il foglio di carta, la fetta di ciambella, datata l'anno precedente. Mi scriveva a proposito di questo dipinto, e mi schizzava il motivo in calce alla sua lettera: « Questa è la natura morta di cui ho fatto la fotografia. Quando tornai a Bologna la ripresi in certe parti e ora ti piacerà certo ». Così passavano i giorni; la nostra speranza, il destino erano nelle mani della poesia. È stato, ripeto, un tempo di favola, pure accaduta in verità sotto le Due Torri.

Come si affacciano dalle lettere morandiane di quel fatale anno '19 gli interessi appassionati, le richieste impazienti, ansiosi di seguirlo nella vicenda incalzante della sua promozione culturale, della crescita della sua formazione artistica. Ha bisogno di mettersi sotto gli occhi l'esempio, il sugge-

rimento autorevole venutigli dall'incontro con un classico, con un moderno di nuova regola classica passati sulla linea del suo orizzonte.

Ho chiamato « fatale » quell'anno in cui, essendo separati nei luoghi materiali del nostro vivere, uno a Bologna, l'altro a Roma, un legame, un filo invisibile equilibrava il nostro andare avanti. Basta pensare al significato preciso dei nomi dei maestri che comparivano nei suoi passi epistolari. Ogni maestro, antico o moderno, era di volta in volta quello decisivo per il suo accrescimento di quell'ora.

La riserva di indicazioni figurative veniva per noi, è il caso di dirlo, dall'ambiente fiorentino maturato dal clima storico di quelli della « Voce » e di « Lacerba » con tutte le loro diramazioni italiane. Per Morandi, un segno d'allarme era stato la riscoperta del Greco rifluita da Parigi a Firenze, anche in forza della chiave cézanniana. I famosi nudi, le bagnanti di Cézanne sono creati per influenza stilistica dalle figure, dai santi agitati e quasi nevrotici del Greco. Gruppi di fiori, simili a fiamme riaccese da un vento di tempesta, cieli di azzurro e di zolfo invadono le pitture di costui. Adesso invece si era diffusa in giro, dopo le ricerche di Marangoni e di Longhi, la fama e la conoscenza del Caravaggio e dei caravaggeschi. Mattia Preti, il Battistello, i Gentileschi. Fu così, anche da noi, l'ingresso del Seicento nelle lettere e in pittura. Caravaggio ebbe per noi più conseguenza delle pagine scientifiche di Lorenzo Magalotti « odorista » e viaggiatore e del capriccioso Redi naturalista e medico dei Consulti medici. Fu l'inflazione seicentista.

Intanto a Morandi premeva di vedere il *Bacco* popolano, fruttaiolo e romanizzante degli Uffizi, appena riesumato dai depositi. Con la presenza di Caravaggio avanzò fin qui, sulla scia del lancio fattone in Francia, l'opera di Ingres. Il classicismo tutto impastato di nuova realtà fisica di Ingres. Morandi prende a cuore il « caso » riemerso di Ingres non avendo altra testimonianza su questo punto all'infuori dell'*Autoritratto* di Firenze. « Agli Uffizi, dice, ho visto un autoritratto di Hayez e quello di Ingres che è bello. C'è proprio vicino quello di Delacroix che ci perde alquanto ». Per Hayez, poi, era stato Carrà, parlandone e scrivendone, che ci aveva distratti un momento solo. E fu messa subito da parte, questa domestica accademia dei

lombardi romantici. Ma, sempre a Firenze, Morandi mette gli occhi dentro il mistero di Raffaello.

Parla di una *Madonna col Bambino* che lo persuade fermamente della autentica sua qualità e inoltre, come è noto, si applicò a dipingere una copia del ritratto del *Cardinale Bibbiena*. Me ne informa con fiducia in una sua lettera. E sarà stato sotto l'impressione dell'arte di Raffaello che intraprese a copiare, credo in un solo particolare, la *Madonna del Bambino e Santi* di Lorenzo Costa qui in Pinacoteca. Altri autori della Galleria bolognese lo spinsero a interpretarne col proprio pennello lo spirito e lo stile, come fu per il Tintoretto. Ricordo lo studio del piccolo ritratto di giovane, del Tintoretto, rimasto per qualche tempo seminascosto fra le tele morandiane. Aveva per questo mezzo ritrovato un motivo d'aggancio con qualcosa, fra Renoir e Cézanne già entrati da tempo nel suo laboratorio.

Caravaggio, Ingres, Raffaello, Tintoretto, con quel fatidico introibo rappresentato dal nome di El Greco introdotto nella scena diretta per lui dal direttore di scena, che era stato Cézanne. Questi i personaggi, i protagonisti del suo « teatro in pittura » dentro il quale Morandi metteva in giuoco la propria persona di attore avventuroso, di poeta unico e solitario sul palcoscenico dell'arte italiana del tempo.

Due artisti si scontrarono sulla sua strada, ed egli non mancò di tenerli d'occhio, direi quasi di sorvegliarne i movimenti al momento delle loro prestazioni. Carlo Carrà e Giorgio De Chirico.

Intorno egli scorgeva un vuoto che lo intristiva. E le apparizioni ora vicine ora lontane di quei fantasmi, i vecchi maestri, che frequentavano a periodi il suo museo immaginario. Dei quali a poco a poco si faceva un riguardo di pronunciarne anche solo il nome. Altri ne presero il posto, di cui già aveva colto il profilo, fra gli antichi, i veri progenitori, e dei moderni, quasi esclusivamente i francesi. Il ricordo di Matisse, fra questi ultimi, lo metteva in disposizione di immutato rispetto. Così come in epoche diverse era passato dentro il suo occhio e la sua coscienza di pittore la figura in gesti repentini e patetici di Renoir.

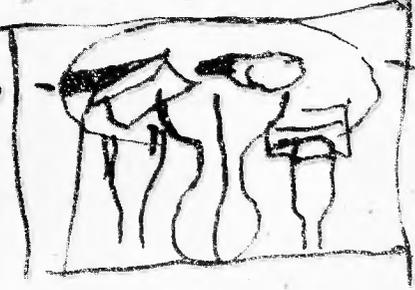
Renoir, il suo segno di colore lieve come piuma, profondo come solco scavato nella forma prima ancora d'essere posta, riposavano dentro il suo

cuore sempre nuovo. Lo abbiamo osservato fino agli anni ultimi. È la grazia, è l'incanto della parola, del verbo in una frase di Francia. Come in un verso del grande Verlaine. Non la folgore nera del segno di Degas, che appare in cielo quando il temporale è passato, e il cielo ritorna di sasso grigio. Altra cosa non labile il profilo nascosto di quei progenitori, Masaccio, Piero, collocati più in alto della linea d'orizzonte. Per coglierli il pittore deve affondare il suo sguardo nello spazio della memoria, nel fiume della vita. Tutta provata da lui.

Così passavano gli anni. Morandi sembrava stare attaccato alle apparenze delle cose della giornata. Le trascurabili necessità pratiche della esistenza sua e quella degli altri. Siamo nel tempo della seconda guerra. Il pittore è scappato nella casa di campagna. A Grizzana. Domanda solo di poter lavorare. La sua arte ha bisogno di pace. Sono le parole che ritornano nelle sue lettere del momento. Una prospettiva illusoria e concreta è quella di poter accendere la stufa con i primi freddi d'ottobre sull'Appennino. « Sarebbe opportuno, mi scrive, che Vanelli (il mio stufaio) venisse quassù a mettere a posto la cucina economica ». Suggerisce i mezzi di trasporto, prima il treno, poi da Vergato la corriera. « Mi dispiace, aggiunge ancora, che dovrà fare il viaggio a piedi perché la corriera ancora non funziona ». L'operaio Vanelli a Grizzana trasportava un angolo di Piazza Santo Stefano. Il suo affetto per codesto operaio era sincero. Bastava vederlo il pittore, quando veniva ogni giorno verso sera, come osservava il lavoro di questi uomini nella mia officina. Affetto e rispetto pari a quelli per mio padre, di cui venti anni prima aveva eseguito i replicati disegni, per farne un ritratto, che si concluse con l'acquaforte di impassibile verità umana di mio padre, che sono rimasti.

Le pagine grandi delle lettere di Morandi si vanno riempiendo della sua larga e alta scrittura. Una calligrafia uscita dal temperamento e dalla mano scorrente di un ordinato artigiano. La firma, in fondo al foglio, continua la corsa della mano, disegnando per il cognome, Morandi, una forma decorativa e allegorica, quasi di oggetto materiale o animale. Stranamente ripete il contorno di una conchiglia, di un relitto marino. Non sarà facile trovare altrove, fra gli intellettuali, una calligrafia di tal genere resa sempre più fantomatica col passare del tempo.

tutti e con la faccia  
~~incontrarsi~~ la natura in certe  
 forme di natura a Bologna  
 la solitudine  
 di cui ho fatto  
 natura non la  
 natura a la



tutti insieme e voluti  
 in alcuni  
 ricordo a Ghechi del libro di  
 la natura per chi desidera un'arte  
 di vedere  
 la natura con pure a  
 tutti e agli altri



2 - Gustave Coubert: *L'uomo col casco (autoritratto)*, olio su tela

Il pittore, contro ogni sua volontà, è inquieto. I discorsi battono frequenti sul suo lavoro. È come una cupa ossessione. Lo dichiara con accento angosciato nella lettera del 13 giugno '44: « Io non posso dipingere all'aperto perché ogni giorno, più volte al giorno, spara la contraerea e piocono schegge da ogni parte. È un paradiso! ». Il sinistro paradiso di quei tempi. Come è possibile portare avanti anche un modesto paesaggio in queste condizioni? Se un artista non può lavorare nel suo lavoro diviene un disperato. Incupisce nella feroce impossibilità e ostilità imposte dagli uomini bestiali.

Per quanto l'uomo sia di costruzione solida non può accettare una simile condizione disumana. E l'uomo, ripeto, era stato creato, impiantato in una sostanza marmorea. Lo rivediamo, tra le altre, in quella fotografia del '49. Ritto alto sul corpo di statua, quasi di monumento. Figura fiera, senza timore, senza debolezze per i sentimenti. Un cuore indurito. Chiuso dentro il vecchio gabardine, tiene le braccia unite insieme, le mani forti di operaio stringono qualcosa, un giornale. Sicure e potenti della volontà di colui che le porta nella vita, nello spazio della poesia.

Entrano in questo catalogo le prime informazioni a stampa su Morandi avanzate dai suoi amici degli anni giovani, che fummo noi pochi. Dall'articolo di Riccardo Bacchelli del '18, vera rivelazione dell'artista bolognese, un'apertura sulla sua preistoria, già intelligente e anticipatore del suo destino pittorico, con accenno perfino ad opere ormai scomparse nel tempo, e le sintomatiche citazioni di Chardin e insieme di Giotto, e il riferimento, per un paesaggio, a « un folto di verde faticoso come dice Dino Campana ». Per non dire le dichiarazioni che quel tempo di inizio morandiano giustifica quando dice: « Il pittore bolognese Giorgio Morandi è un ignoto ». O quella, a proposito delle primitive nature morte: « Si pensa che di nature morte non ne farà più ». Il destino di un pittore porta il suo lavoro per vie imprevedibili.

All'articolo di Bacchelli seguì subito la bella pagina di Raffaello Franchi in « La Raccolta », pure del '18, che apre sottilmente e affettuosamente la strada alle future indagini e interpretazioni dell'arte morandiana. A questi anticipi di intelligenza critica, di previsione storica, nel 1923, con tono di confidente familiarità, fece seguito, in un periodo ancora oscuro di ricono-

scimenti per il pittore, lo scritto di Giuseppe Raimondi. Occorsero ancora parecchi anni perché la pittura di Morandi incominciasse ad essere intesa e collocata nel posto, unico, che le spetta nella storia artistica d'Italia e del mondo.

Risfoglio le pagine dell'album, il catalogo delle cose morandiane. Le lettere, le pitture, perfino le immagini improvvise dell'uomo, ogni cosa diviene oggetto, parla con la voce medesima della nostra vita. Sia pure attirati dall'apparizione di questi oggetti resi concreti di verità, un sentimento ci sorprende e ci porta lontano dal presente, dalla realtà dimostrata dall'incontro con le cose. Crediamo di sentirci allora, per un poco, dentro i fianchi di un sogno mai più ripetibile.

# LA MOGLIE DI STATO

di

Donato Martucci

Il giorno che il presidente della federazione di atletica lo convocò nel suo studio, Piotr ebbe la sensazione che l'affare della valuta prendeva una cattiva piega. « Compagno Piotr », cominciò il presidente, « come contabile della federazione voi avrete conosciuto almeno di nome Ludmilla, la lancia-trice di peso ».

Piotr respirò sollevato. « Sì, certo, la conosco ».

« Bene, meglio così », riprese il presidente. « Che ne pensate di Ludmilla come donna e come ragazza, insomma? ».

Piotr ebbe una risatina ottusa. « È talmente lontana da me, dalla mia dimensione! Io sono alto un metro e 60, lei un metro e 90: io peso 54 chili, e lei 90: io debbo fare ogni anno una cura ricostituente e lei sfonda una porta con un pugno. Apparteniamo a due razze diverse. E a due generazioni: io ho 40 anni, e lei 20, mi pare ».

Il presidente era serio. « Bisogna che voi sappiate ancora qualche cosa e poi vi spiegherò il perché. Questa Ludmilla ci sta a cuore, perché ha già superato i 20 metri nel peso, e i tecnici la considerano la maggiore promessa per i giochi europei e le Olimpiadi. Ma i più pazienti specialisti confessano che è un soggetto difficile. Ludmilla è entrata assai tardi nel mondo civilizzato. A sedici anni non sapeva né leggere né scrivere. Viene da una famiglia di boscaioli, non mi ricordo di dove. La madre amministrava una specie di

capanna, e ogni mattina il marito, con la figlia, andavano per i boschi con la scure in spalla. Niente casa, niente scuola per Ludmilla, ma soltanto lavoro di accetta, da quando aveva sette anni. Perciò venne su così, e la gente del luogo racconta che era ancora più grossa del padre. Poi, la tragedia della valanga che seppellì tutta la famiglia: soltanto Ludmilla si salvò: stava fuori a fare non so che cosa. Aveva sedici anni e la portarono in un orfanotrofio. Lì, scopersero che non sapeva né leggere né scrivere, mangiava con le mani, era una vera selvaggia ».

« Una specie di Tarzan », interruppe Piotr.

« Già, e quanto faticarono a metterle in mano una penna! Volle l'assicurazione che potesse uscire ogni giorno a far legna, era una boscaiola nata. Ma quando la convinsero che lo sport era meglio che tagliare alberi, si dedicò all'atletica con un impegno straordinario. E voi sapete quali progressi ha fatto in poco tempo. Ma adesso all'orfanotrofio non la possono tener più, sarebbe contro la legge. Dove la mandiamo? Non ha parenti, è sola al mondo ».

Piotr osservò che avendo frequentato appena la terza elementare, e con scarso profitto, Ludmilla era buona per un lavoro di lavapiatti. « Oppure perché non la rimettete a tagliare alberi? ».

Il presidente continuò. « È una buona ragazza, un po' rozza e sospettosa. Non sa cucinare, è incapace di qualsiasi lavoro domestico, ne ha quasi disprezzo. Sa soltanto usare l'accetta e lanciare il peso. Non ha neppure interessi », diciamo così, « sessuali. A stento distingue gli uomini dalle donne ».

Piotr ridacchiò. « Ma alla prova del sesso è risultata donna, no? ».

« Su questo punto », affermò il presidente, « è in piena regola ».

« Ma forse sono gli uomini che non la giudicano attraente, che non le fanno la corte, che la considerano come una di loro... ».

Il presidente cambiò di tono. « Compagno Piotr, non facciamo romanzi. Vi ho chiamato per discutere questioni serie. Se non sbaglio, voi siete vedovo e senza figli ».

« Sì », fece Piotr con una faccia compunta. « La mia povera moglie mi ha lasciato l'anno scorso. Che brutta malattia... ».

« Sicché », incalzò il presidente, « voi adesso siete libero. Ma libero con una sospensiva. Lasciatemi continuare. Libero con una sospensiva, per-

ché — ed estrasse un fascicolo dal tiretto — esiste una certa pratica che riguarda il cambio della valuta nell'ultimo viaggio della nazionale in Francia. Ora, se questa pratica va avanti, vi immaginate quali saranno le conseguenze? ».

Piotr, col coraggio della disperazione: « Sì, compagno presidente, la radiazione, il licenziamento, il campo di rieducazione. Per carità, compagno, salvatemi! ». E gli si buttò ai piedi, glieli stringeva con le esili braccia.

Il presidente lo lasciò sfogare, e poi: « Piotr, questa pratica possiamo anche distruggerla: ma ad un patto! ».

« Quale? » chiese ansimante Piotr.

« Che voi sposiate Ludmilla, presto, entro una settimana ».

\* \* \*

La valuta, l'ispezione, l'accetta, la palla di ferro, la gigantessa, balenavano alternativamente in un vorticoso capogiro. Piano piano riprese coscienza. L'aut aut era pesante. O il campo di rieducazione per anni ed anni, o il matrimonio con una specie di Tarzan che nessuno aveva mai addomesticato e che — questa era la verità né detta né pubblicata — aveva mandato all'ospedale in una sola volta il direttore dell'orfanotrofio e quattro delle assistenti. Ma Ludmilla era una speranza dell'atletica leggera, era una sicura medaglia olimpica. Sposandola, Piotr avrebbe dimostrato di fronte ai terzi, ignari dello scandalo valutario, la sua devozione allo sport e al paese. Come poteva rispondere di no? Tuttavia, Ludmilla sarebbe stata d'accordo?

Il presidente fu franco. Non aveva mai parlato di matrimonio a Ludmilla, e riconosceva che sarebbe stato difficile spiegarle una cosa simile. Era meglio affidarsi ad uno psicologo. Piotr era convocato per il giorno dopo.

\* \* \*

Piotr aveva consultato febbrilmente almanacchi e raccolte di giornali per sapere di più su Ludmilla, che in realtà aveva vista sì e no due volte, e sempre in tuta. Le fonti di informazione erano avare. Ludmilla non aveva mai parlato coi giornalisti, non aveva amiche, non era stata mai vista in abiti civili. Delle sue prodezze atletiche erano invece piene le cronache. Campio-

nessa europea juniores, aveva un futuro splendido. Nessuna, alla sua età, aveva lanciato più lungo di lei. I tecnici erano stati indecisi fra peso e disco, prima di istradarla sulla prima specialità. I suoi tempi di allenamento erano impressionanti.

Piotr calcolò che fra una cosa e l'altra, fra impegni in campo, spostamenti e così via, almeno sette od otto ore della giornata di Ludmilla appartenevano allo sport. Poi c'erano gli allenamenti collegiali e i viaggi. Ma mentre faceva i conti, che erano il suo forte, Piotr fu interrotto dalla voce del presidente. «Piotr, allora la cerimonia si farà tra cinque giorni, cioè sabato prossimo».

«E lei, lei è d'accordo?» mormorò Piotr.

«Tutto è a posto. Caro Piotr, credo di potervi dire che voi dimostrate così la vostra devozione all'atletica e al nostro paese».

E poi si venne a parlare dei particolari, e Piotr prendeva appunti, senza una parola di commento.

Punto primo. Sistemazione.

Ci sarà una cerimonia discreta. Ludmilla sposerà in tuta, perché non conosce, né possiede, altro vestito. Gli sposi andranno a vivere in un appartamento di due stanze, cucina e bagno, situato accanto allo stadio. Vantaggioso per gli allenamenti di lei. Nella cantina del fabbricato c'è una palestra. Vi si alleneranno, oltre a Ludmilla, altre atlete nazionali che abitano nello stesso stabile.

Punto secondo. Entrate.

Lo stipendio di Piotr viene aumentato sensibilmente, per l'immediata promozione a contabile capo e per gli assegni familiari. Ludmilla riceverà una indennità mensile per super vitto, e i premi per gli eventuali successi.

Punto terzo. Rapporti fra i coniugi.

Nel mese di settembre si terranno i campionati europei di atletica. Ludmilla ci dovrà arrivare indenne da rapporti sessuali. I tecnici assicurano che la sua evoluzione è sicura e costante: qualunque turbamento della sfera psichica può esserle di danno incalcolabile. Perciò Piotr dovrà comportarsi come un amministratore, e basta. I coniugi dormiranno in camere separate, evi-

tando qualsiasi intimità. Dopo i campionati europei gli psicologi riesamineranno il problema.

Qui Piotr interrompe il suo silenzio. « Compagno presidente, io capisco gli impegni per i campionati d'Europa: ma se quella è una donna, come dicono i tests, poniamo il caso che voglia diventare moglie nel vero senso della parola, io che faccio? Chiamo la polizia? Io non parlo di me, io mi sono impegnato a comportarmi in senso conforme all'interesse dell'atletica e della patria, perciò mi contengo, mi freno. Ma quella lì, le responsabilità di quella lì, chi se le prende? Se parla con le amiche, e quelle le dicono a che cosa serve un marito, e che cosa significa essere sposate, e la storia di come nascono i figli, insomma, mi capite? ».

« Bravo, Piotr », disse il presidente, « così dovete parlare. Il problema ce lo siamo posto anche noi. Ma sino ad ora Ludmilla non ha mai mostrato interessi di quel genere. Soltanto lo sport la diverte. Perciò voi dovrete essere per lei un assistente, uno che la amministra, la agevola, accudisce. Poi, se dovesse verificarsi qualcosa di imprevisto, voi informateci subito. Per questo vi abbiamo dato anche un telefono. Si tratta di pochi mesi, passeranno presto. Potete farmi dei rapporti mensili, gli psicologi li richiedono anche per studiare l'evoluzione di quella donna che ci sta molto a cuore, e che in fondo non abbiamo ancora scoperta ».

\* \* \*

Un rapporto di Piotr, 31 gennaio.

Questo è il rapporto di un mese di vita in comune con Ludmilla. Tutto quello che serve in una casa, cucire, lavare, spolverare, fare spesa, cucinare, è tutto sulle mie spalle. La mia ospite non si pone problemi del genere. La mattina io mi levo per primo, preparo la colazione, metto ordine, e sveglio Ludmilla. Dopo mangiato, io le riassetto la stanza ed esco per la spesa. Ci rivediamo per l'ora di pranzo, a volte lei giunge tardi dall'allenamento. Ludmilla va a riposare, io sparecchio, lavo i piatti e poi torno in ufficio. A sera organizzo la cena e poi passo in cucina, mentre Ludmilla guarda la televisione. Va a letto presto perché è stanca. Infatti nel pomeriggio ha un secondo allenamento in cantina. Lei mi racconta del suo lavoro, io cerco di

migliorare il suo modo di esprimersi. È d'accordo per iniziare con me un corso di istruzione quotidiana. È veramente ignorante, ma non è priva di capacità di assimilazione. La mia ospite ha soprattutto bisogno di essere accudita in tutto e per tutto. Per fortuna il suo guardaroba, visto che tocca a me lavare e stirare, è ridotto al minimo.

Quanto ai rapporti umani, mi considera un buon compagno di tutti i giorni. Ma dice che sono troppo piccolo, e che forse con l'allenamento potrei crescere. Per farla contenta l'ho accompagnata una volta in palestra. Mi ha messo in mano un bilanciere da quaranta chili. È stato un disastro, mi sono anche fatto uno strappo alla schiena. Ho potuto vedere però quale è la sua serietà negli allenamenti. Perciò spero che impari un giorno anche a cucinare qualcosa, a lavare e a stirare. Ci riusciremo?

\* \* \*

Il rapporto del 28 febbraio.

Ludmilla ha fatto qualche progresso nella lettura e nel calcolo. Ora giura che vuol tentare la licenza elementare, perché si vergogna di essere inferiore alle sue compagne di squadra. Nonostante i miei sforzi, continua però a disprezzare i lavori domestici. Tanto, dice che io li faccio molto bene, quasi come sua madre, e meglio delle assistenti dell'orfanotrofio. Apprezza in particolare la mia cucina, e ripete che io dovrei fare il cuoco.

« Sicché », esclamò il presidente mentre leggeva il rapporto, « mi pare che tutto vada secondo i piani. Che cos'altro mi potete dire sui rapporti umani? ».

« Io credo », rispose Piotr, « che una volta cancellata ogni aspettativa di carattere fisiologico, se posso dire così, la convivenza può dirsi sopportabile. In un certo senso io ho rinunciato a fare il capo famiglia, e Ludmilla non ha preteso di occupare il mio posto. Siamo una famiglia di uguali. Io non la considero una donna e lei non mi ritiene un uomo. Noi dobbiamo assecondare una grande atleta nel suo cammino verso la medaglia olimpica, e il gioco vale la candela. Non so come definire il mio sacrificio. In fondo Ludmilla mi fa paura e tenerezza insieme. E credo che lei avverta una qualche tenerezza per me. Vi ricordate i viaggi di Gulliver, quando il protago-

nista prende in mano i lillipuziani con delicatezza, per non fargli male? Così lei fa con me. Se qualche volta apprezza in modo particolare la cena, mi premia portandomi a letto ».

« Come sarebbe a dire? », proruppe il presidente.

« Chiarisco », corresse Piotr, « mi porta sul letto, nella mia stanza. Bravo il mio cuoco, dice, bravo. Mi adagia sul letto e se ne va. Tuttavia, compagno presidente, io sono preoccupato ».

« Perché preoccupato? ».

« Perché l'altro giorno l'allenatore di Ludmilla mi ha informato che lei ha bisogno di una cura ricostituente. Bisogna rafforzare quelle spalle e quelle braccia, ha detto, e la cura la cominceremo subito. Io mi sono chiesto che cosa vuol rafforzare quello lì. Ludmilla è un toro, gioca col bilanciere di cento chili e coi manubri di venti, mangia con fame. Io ho paura che l'allenatore voglia anabolizzarla, e questo mi allarma. In fondo, si tratta sempre di mia moglie. Lasciatemela come me l'avete data ».

« Ma come, voi vivete nel mondo dell'atletica e vi meravigliate? », fece il presidente. « Purtroppo il sistema di anabolizzare i lanciatori è generalizzato. È una necessità ingrata, ma credo che dovrete rassegnarvi ».

« Ma Ludmilla pesa già novanta chili », obiettò Piotr.

« Ne peserà magari 100 o 102 », rispose il presidente, « ma saranno tutti muscoli, niente grasso. E non le nuocerà alla salute, la scienza ci dà garanzie al riguardo ».

« Ma continuando di questo passo creeremo dei mostri », gridò Piotr. « Sono esseri umani, e non so se abbiamo il diritto di trasformarli a nostro piacimento ».

« Un simile discorso è stato già fatto », precisò il presidente, « e le decisioni sono state prese. Una volta la ragion di stato si limitava a poche faccende. Oggi lo stato ha bisogno anche di muscoli per i suoi cittadini che lo rappresentano ».

« Ho capito, i muscoli di stato! Ma almeno fate che Ludmilla non lo sappia, questo almeno lo posso chiedere, come marito! ».

« Possiamo intenderci », rispose il presidente. « D'altra parte, perché dobbiamo dirglielo? Si tratta di pillole, e non dobbiamo spiegarle di che pillole

si tratta, parleremo di vitamine. Magari poi trucchiamo la bilancia, la tarriamo di 10 chili, in modo che lei non si accorga dell'aumento. Ma niente di più, Piotr, e soprattutto non fate troppo il marito. Ricordatevi i patti ».

\* \* \*

Il rapporto del 31 marzo.

Qualunque cosa si dica, tutto va contro natura. È contro natura che un marito non sia capo famiglia, è contro natura che una moglie sollevi tonnellate di pesi e non sprechi una caloria per i lavori domestici, è contro natura che il marito sia uno scricciolo e la moglie una gigantessa, è contro natura che questa gigantessa venga sovralimentata con sostanze chimiche perché diventi ancora più grande. È sport o non è più sport? Ma vallo a discutere coi capi, ti oppongono la ragion di stato, gli interessi superiori. Io, Piotr, mi trovo in una situazione senza uscita, non potevo fare diversamente: o il matrimonio, o la denuncia. Ma se ho piegato il capo al matrimonio, chiamiamolo così, è giusto che si inferisca sulla mia infelice moglie, chiamiamola così, senza e contro la mia volontà? La poverina non sa nulla, lei inghiotte qualunque cosa, grazie alla sua innata e prodigiosa voracità. Fa la solita vita, casa e stadio, casa e palestra, la sera fa scuola con me. Impara con rabbia, quasi volesse vendicarsi contro qualcuno o qualcosa. Non si fanno miracoli. Ma già il suo modo di esprimersi è migliorato. Da quando ha visto un libro con la vignetta di una ragazza che dorme abbracciata al suo orsacchiotto, mi ha chiesto se io volevo essere l'orsacchiotto di Ludmilla. Le ho risposto che lei era troppo cresciuta per giocare con le bambole, e che io oltre tutto non sono un gingillo. Poi, alla metà del mese, si è lamentata di dolori alla schiena e alle spalle, e mi ha pregato di farle dei massaggi. Dio, che fatica! Ma purtroppo mi ha giudicato bravo, e ora io debbo mettere al mio passivo anche una ennesima strenua fatica. Che io non finisca in un sanatorio?

\* \* \*

« A me pare », commentò il presidente, « che la faccenda dei massaggi sia pericolosa. Induce ad una esagerata intimità. In fondo né voi né Ludmilla siete fatti di legno. Eppure a noi interessa che Ludmilla continui ad essere

di legno e non subisca tentazioni di alcun genere. Questi sono i patti, e voi lo sapete ».

« Ma è un essere umano », obiettò Piotr. « Io sono favorevole a sospendere i massaggi, che oltre tutto sono troppo pesanti in ogni senso. Tuttavia quella è sempre una donna, e la sua natura prima o poi uscirà fuori: se il guaio capiterà, non accuserete me ».

« Per fortuna », lo interruppe il presidente, « sta per arrivare una fortunata occasione. Il commissario tecnico raduna tutte le lanciaatrici nel centro nazionale per un periodo di perfezionamento e di controllo. Domani Ludmilla parte e sta fuori un mese ».

« E me lo dite adesso? In fondo io sono il marito », osservò offeso Piotr. « Avevo comperato provviste per una settimana. Adesso chi se le mangia quelle bistecche? A me la carne fa male, ho l'acido urico ».

« Quindi Ludmilla starà fuori tutto il mese di aprile. Non è male per voi. Avrete il modo di riposare e di mettere a posto i bilanci. Mi pare che siete in arretrato col lavoro ».

\* \* \*

Il 5 di maggio, Piotr si svegliò di soprassalto. Aveva fatto un sogno strano. Lui era diventato un uomo alto e forte e teneva in braccio una moglie minuta ed esile. « Come ti chiami? » le chiedeva, e quella rispondeva: « Ludmilla ». « Sei tu proprio Ludmilla? Ma non eri grande grande? ». « Sì, ero grande e grossa, ma ora ho preso le pillole diminutive e sono diventata piccola, come mi volevi tu ».

« Favole, favole », gridò Piotr. Non poté riprendere sonno e attese ai lavori del mattino. Quella casa era vuota in tutti i sensi, da quando la gigantesca era partita. Entrò in punta di piedi nella stanza di lei. Il grande letto era rimasto disfatto, e lui si accinse a riordinarlo. Incespicò nei maledetti manubri da venti chili che Ludmilla era solita sollevare prima di dormire (le orazioni della sera di mia moglie, le chiamava lui). Osservò con timore la grande accetta da boscaiola che Ludmilla conservava come ricordo della fanciullezza. Avvertì l'acuto odore di lenitivo che impregnava l'ambiente. Per Ludmilla non esistevano né cosmetici, né profumi. Sul comodino, un

piccolo libro di appunti che Piotr non aveva mai visto. Con una calligrafia incerta Ludmilla aveva scritto: «Piotr è l'orsacchiotto. Io voglio bene al mio orsacchiotto».

Poteva Ludmilla voler bene a qualcuno? Piotr rilesse la frase e si commosse. Due lacrime gli scorrevano sul viso. Ludmilla può voler bene? E allora capì che lui era un povero uomo disperato e solo, senza la sua gigantessa. La invocò per nome, gridava «Ludmilla, Ludmilla». Che cosa importavano i 30 centimetri di più, i 40 chili di più che lei aveva? L'amore compensa tutto — si ripeteva Piotr — e se lei ama me, io amo lei. E voleva vedere Ludmilla, cercò avidamente le fotografie. Erano tutte rappresentazioni terrificanti, di Ludmilla che lanciava pesi, con una faccia stravolta e feroce, e i muscoli contratti allo spasimo, bicipiti, tricipiti, deltoidi e tutto il maledetto armamentario che lo sport ad oltranza richiede. Poi, finalmente, la rivelazione, una Ludmilla in tuta, rilassata, sorridente, coi lunghi capelli sciolti sulle spalle, e quella larga, onesta faccia di boscaiola, e lo splendore dei bei denti. Ecco la Ludmilla che lui aveva finalmente scoperta, al di là di quelle matasse di muscoli di stato. Quella Ludmilla poteva essere anche una moglie? Poteva anche essere una madre? Quella Ludmilla mancava alla casa deserta, e sarebbe mancata per tre settimane ancora. Piotr singhiozzava. Con uno sforzo sovrumano portò sul letto il manubrio da 20 chili e lo accarezzava, lo baciava come se fosse una reliquia della sua gigantessa lontana.

\* \* \*

Era arrivato il 15 maggio, e Piotr non sapeva nulla di Ludmilla. Nessuna notizia sui giornali sportivi. Ma quella mattina, mentre sedeva come al solito sul letto di lei, sentì bussare alla porta. Era il postino, e gli portava una cartolina. La veduta era quella della località degli allenamenti. E il messaggio era di lei. Diceva: «Ho bisogno del mio orsacchiotto Piotr. Ludmilla». Quel giorno, e in quelli che seguirono, Piotr lesse, rilesse, accarezzò e baciò quella cartolina sino a ridurla uno straccio. Era felice di essere chiamato orsacchiotto, gli piaceva l'aggettivo «mio»: e cento volte si chiese che cosa avesse voluto intendere lei con quel «ho bisogno». Utilitarismo, comodità,

o piuttosto affetto, amore? Piotr aveva il cuore in un lago di miele. E se le avesse scritto una lettera? No, la posta degli atleti finiva di certo alla censura. Era meglio non compromettere nulla. Tanto più che i giorni passavano veloci. Intanto, nella mattinata del 27 il presidente lo ricevette e gli parlò bonariamente.

« Vedete, Piotr, le vostre paure erano ingiustificate. Ho un rapporto preciso. Ludmilla ha preso quei ricostituenti, ha concluso il ciclo senza disturbi, e nemmeno se ne sarà accorta. Ecco una fotografia che mi è arrivata proprio adesso ».

Piotr allungò la mano e si portò la foto sotto gli occhi. Era un poco miope, ma non usava gli occhiali. Ludmilla sorrideva mentre giocava con la palla di ferro, come fanno le lanciaatrici prima della prova. Piotr comprese subito che la cura l'aveva appesantita. Ma egli cercò di ignorare tutti i muscoli di stato delle braccia, delle spalle, delle cosce. Ignorò la grandezza spropositata di quella mano che conteneva la palla di ferro come se fosse stata una pallina da golf. Puntò diritto alla franca e spaziosa faccia sorridente, ai denti bianchi, e si sentì spuntare le lacrime.

« Che cosa avete, Piotr? », gli fece il presidente. « Vi emozionare? Piangete? ».

« Mi viene da piangere per l'orgoglio », rispose. « Come si è rafforzata! Io immagino che ora Ludmilla batterà i suoi records. E abbiamo bisogno di lei, perché le altre lanciaatrici stanno invecchiando. Credete che arriverà quest'anno stesso ai 21 metri? ».

« Sono pronto a scommettere », rispose il presidente. « I tecnici lo danno per sicuro. Già in condizioni normali — senza la cura — era in grado di fare i 21 metri. A tre mesi dai campionati d'Europa lei supererà questa misura. E ai campionati *deve*, non può deluderci, andare verso i 22 metri. Sarà un record sensazionale, per una ragazza di 20 anni ».

Piotr aveva riacquistato la serenità. « Ludmilla è un orgoglio dello stato, noi dobbiamo aiutarla a fare sempre di più. Anch'io, presidente, credetemi, faccio dei grossi sacrifici ».

« Lo so », rispose il presidente, « lo so che voi la assecondate come uno scudiero. So che cucinate, lavate, stirate, come una massaia. Non dimenticheremo mai tutto questo. Ma soprattutto io vi raccomando ancora di man-

tenerla com'è, mi capite. È una donna, ma non come tutte le altre, è un campione della razza atletica, e deve amare soltanto il suo sport, i suoi allenamenti, i suoi successi. Sono chiaro? ».

« Eppure », meditava Piotr uscendo dal colloquio, « non è vero che Ludmilla è diversa dalle altre. I casi della vita, la perfidia dei tecnici, l'interesse di stato, hanno congiurato perché lei sia diversa. Perché non dovrebbe essere come migliaia di sue coetanee? Perché deve pensare sempre e soltanto alla palla di ferro, alle competizioni, ai manubri, ai bilancieri? ».

Ma le parole del presidente gli ricordavano i rischi che correva a pensarla diversamente dallo stato. Intanto per lui la cosa importante era il ritorno di Ludmilla. E mancavano ormai soltanto tre giorni.

\* \* \*

Il pomeriggio del 1 giugno un gran colpo fece cigolare la porta di casa. Piotr temette che fosse la polizia politica. Invece era Ludmilla. Vestiva come al solito in tuta sportiva, aveva una valigia che gettò per terra senza grazia. « Orsacchiotto mio, eccomi qua, sono tornata », gridava. « Sono contenta », disse alla fine, « perché la casa è tutta in ordine e ho ritrovato l'orsacchiotto. Ora faccio una doccia perché ho caldo e il viaggio è stato lungo ». Appariva molto più spigliata e cialtriera del solito. Aprì i rubinetti del bagno e cominciò a spogliarsi. Piotr ricordò che non aveva mai assistito alla doccia di Ludmilla. Si toglieva la blusa della tuta e rimaneva a torso nudo, si sfilava pantaloni e calzerotti, ed era tutta nuda ormai, mentre andava alla ricerca del sapone. Al tocco dell'acqua fredda diede un grido, e fu l'unica cosa che non piacque a Piotr. Gli ricordava l'urlo della lancia-trice in pedana. Gli occhi di Piotr si dilatavano sempre di più, e intanto si avvicinava alla doccia. Quella era *tutta* sua moglie, la gigantessa, mentre i muscoli che gli steroidi avevano reso ancor più evidenti erano di proprietà dello stato. Era possibile spartire le due proprietà, Ludmilla la donna, per lui, e tutti quei grovigli di muscoli per lo stato? Intanto lei usciva dalla doccia, indossava un accappatoio, e i suoi capelli erano sciolti, e l'abbronzatura faceva spiccare di più i denti bianchi. Poi Ludmilla buttò via l'accappatoio e si gettò bocconi sul

letto. « Quanto mi farebbe bene un massaggio, orsacchiotto! ». Piotr meccanicamente obbedì, ma faceva caldo, e si tolse la camicia. E Ludmilla disse allora: « Lo so, che è faticoso con questo caldo, basta così ». Poi si rigirò sul dorso. « Ora voglio riposare. Sai, al centro ho imparato a dormire con un orsacchiotto di pezza ».

« Un orsacchiotto di pezza? », ridacchiò Piotr, e non seppe dire altro.

« Anche oggi voglio dormire con un orsacchiotto, visto che ce l'ho in casa, di mia proprietà », proruppe Ludmilla. Piotr si sentì afferrare come un pupazzo. E poi credette di morire perché la sua testa era pigiata contro il ventre di Ludmilla, e lui non ce la faceva a respirare. Lei se ne accorse, rise, e se lo sistemò in grembo con maggior grazia. Piotr era ormai compresso fra il grande seno e le pesanti cosce di lei. Serpeggiò fino al suo viso, cercò la grande bocca e la baciò. Allora ebbe inizio una specie di lotta selvaggia, perché Piotr intuì che la natura rivoleva i suoi diritti, anche al prezzo dei colpi brutali che la gigantessa vibrava. Alla fine la natura parlò anche a Ludmilla. E poi diede a Piotr la forza necessaria per dominare il gigante acquetato. I guai cominciarono quando Ludmilla propose: « Ancora » e la natura non soccorse più, e Piotr dovette pagare le conseguenze.

La mattina del 2 giugno Ludmilla saltò l'allenamento. Alle dieci il suo allenatore bussò alla porta di casa. Non ebbe risposta e adoperò la chiave che possedeva di diritto. In un grande letto sorprese Ludmilla nuda che singhiozzava. La donna diede un urlo, inarcò il suo immenso corpo come per nascondere qualcosa. Al disotto di lei, esanime, giaceva un ometto, Piotr. Sembrava che gli fosse passato addosso un tram. Era un campionario di ecchimosi, di lividi, di bitorzoli, di graffi. L'allenatore chiamò dalla finestra, accorsero due suoi amici, telefonarono per una ambulanza.

\* \* \*

Il presidente riunì la commissione d'inchiesta. Risultò che Piotr aveva una diagnosi di venti giorni, salvo complicazioni. Ripeteva, con monotona insistenza. « Non è colpa mia, non si può andare contro natura. Ma lei voleva troppo, voleva troppo ». « Ridatemi la mia Ludmilla ».

Quanto alla donna, era sotto una crisi depressiva terribile. « Ho rotto il mio orsacchiotto, riportatemelo a casa ». I tecnici sentenziarono, d'accordo con gli psicologi, che per il momento Ludmilla doveva considerarsi inadatta ad una ripresa degli allenamenti. E nessuno poteva dire se avrebbe potuto partecipare ai campionati d'Europa.

La notte del 15 giugno Ludmilla, ch'era ricoverata nella clinica neuropsichiatrica, sopraffecce l'infermiera e si precipitò verso l'ospedale di Piotr. Puntò sulla stanza 24, seminò due custodi, si prese Piotr sul collo, come il buon pastore fa con l'agnellino, e corse verso casa. Scaraventò Piotr sul letto, si sedette di fronte alla porta d'ingresso, piazzò ai suoi piedi i due manubri, appoggiò sulle ginocchia la scure, e attese.

## «TACCUINO»

di

Maria Bellonci

### *Poliziano ai Lincei*

Un pomeriggio di sole così assoluto in questa primavera altalenante, di sole denso e penetrativo non da splendori apollinei ma da lente essenziali graduazioni di pensieri, solo Roma può ancora darlo. E solo a Roma possono confluire in un palazzo antico — Palazzo Corsini sede dell'Accademia dei Lincei — tante correnti attive in una pubblica esposizione di scoperte nel mondo delle idee.

Riunione di classe: e assistono anche persone non socie. È una vera classe con banchi larghi e semplici in una sala grande ma non grandissima; quieta, si direbbe. La quiete non inganni. Trascorre un minuto e nel lento prendere posto della gente di scienza si avvertono passaggi come lente increspature di ondate. Qualche cosa sta per accadere; e subito accade.

Approda sul tavolo del presidente, il nitido Enrico Cerulli, una custodia rossa che raccoglie quattro libri di non molto spessore, grandi e riquadrati, dalle angolature nette, libri che chiamano irresistibilmente le mani dello studioso. A sfogliarli, si gustano con reverenza tattile le grandi pagine sonanti nelle quali i bellissimi caratteri di Giovanni Mardersteig della Stamperia Valdonega di Verona si distendono con una successione musicale come in uno

spartito di parole. Nella prima pagina del primo libro, il titolo, spostato verso l'alto, annuncia l'opera in una specie di respiro umanistico. « Angelo Poliziano — *Miscellaneorum Centuria Secunda* — Pubblicazione edita sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini ». Sotto, la pagina, di ampia riposata misura, scorre limpida in quell'ineffabile avorio senza giallo che ha la carta di Fabriano. E su questa carta, per tutti i quattro libri, si distende l'edizione della *Centuria Secunda* del Poliziano, documento unico per la cultura di tutto il mondo: una raccolta sorprendente di note, di pensieri, di discussioni e di studi del grande umanista di Montepulciano. Dei quattro libri, il primo, *Introduzione*, ci offre uno stupendo studio critico di Vittore Branca e del suo allievo Manlio Pastore Stocchi che ci narra tutto dell'opera; il suo tempo, la sua preparazione, la sua formazione e la sua struttura. Il secondo libro ci dà il facsimile del manoscritto, e, nel suo groviglio appassionato di frasi e di correzioni, fa sentire la presenza stessa dell'autore. Il terzo è la trascrizione puntualissima del facsimile; il quarto, l'edizione critica. Un lavoro come questo è come un gran tonico per lo spirito.

Colui che ha voluto la presente pubblicazione, Vittorio Cini, sta seduto ad un banco della classe degli studiosi, la testa lievemente inclinata in avanti; e mostra nell'espressione intenta del viso la serena pensosità di una captazione di cose che vanno di là da noi stessi. « Vittorio Cini — dice sobriamente il professor Paratore illustrando l'opera —, al quale va la doverosa fervida gratitudine degli studiosi di tutto il mondo ». A lui è giustamente dedicata la *Centuria Secunda*.

Difatti. Era il 22 marzo 1961 quando, un manipolo di ottanta carte mal cucite e peggio legate in una pergamena che conteneva un atto notarile capuano del Seicento, fu acquistato da Vittorio Cini. Il manoscritto era stato riconosciuto di mano del Poliziano e conteneva proprio quella *Seconda Centuria* che si considerava dispersa o addirittura non scritta. È il documento che ora, con la siglia FGC-1, restaurato e ben rilegato, ha il primo posto

nella biblioteca della Fondazione Cini all'isola di San Giorgio a Venezia. Un che di misterioso conferisce alla storia di questo acquisto: il venditore, che aveva riconosciuto la mano del Poliziano e l'importanza di un testo unico e ignoto, pose come condizione assoluta per la cessione del manoscritto il silenzio sul suo nome. Si sa soltanto che il codice era stato, dopo la guerra, in mano a un trafficante di libri usati che aveva bottega sul Ponte Vecchio a Firenze e che era morto nel 1953; si chiamava Adolfo Guidi.

« Questa edizione — spiega il professor Paratore che col suo piglio nervoso e brillante, eppure temperato, presenta l'opera all'assemblea dei Lincei — questa edizione costituisce uno storico avvenimento per gli studi sull'umanesimo e in genere sulla civiltà del Rinascimento, per gli studi di filologia classica, e in complesso, per la storia della cultura europea. Tutto questo si deve a Vittore Branca e al suo alunno Manlio Pastore Stocchi che hanno consacrato il loro nome alla monumentale fatica assicurando al mondo degli studi la capitale edizione preparata nel corso di undici anni ».

Qualcuno si volta discretamente per cercare Vittore Branca tra gli astanti. E chi conosce l'illustre studioso da tempo, si potrebbe meravigliare a vederlo, lui di solito così comunicativo, assorto in un pensiero chiuso; ma la sua non è chiusura; è astrazione nei tempi assoluti dello spirito. Vive « in altra parte », dove pochi, il suo allievo, e la sua donna che lo segue giorno per giorno, possono raggiungerlo; e magari non tanto da vicino. Sembra che stia rotando negli undici anni di vita nei quali ha compiuto questo eccezionale lavoro di approssimazioni, di ricognizioni, di analisi, di sondaggi per pubblicare l'opera unica in edizione impeccabile senza il minimo peso di inerzia. Lo studioso Vittore Branca si è amalgamato qui con il suo autore Angelo Poliziano inseguendolo nelle pieghe espressive della sua scrittura e del suo pensiero: un inseguimento, si potrebbe dire, come un soccorso. Ed è avvenuta tra loro una lunga osmosi di spirito a grado di calore costante; il che significa una corrispondenza tale da ricreare le ragioni di un'opera dal suo primo nucleo vitale.

Ettore Paratore continua ad illustrare i quattro libri alla classe dei Lincei: classe così sperimentata che si avvertono le risposdenze tra i punti alti del tono e quelli dell'attenzione. « Il Branca, — commenta l'oratore —, arriva a dimostrare che la *Seconda Centuria* (al contrario della *Prima Centuria* strutturata in ogni sua parte) si è tormentosamente articolata sotto la pressione di interessi nuovi che seguono l'evoluzione a un tempo della cultura e della filologia del Poliziano e quella di tutta, in genere, la civiltà rinascimentale... L'autore passa gradatamente dall'esegesi linguistica e dall'accertamento dei particolari, alla coscienza dei più grossi problemi ideologici e scientifici in una progressione e meditazione di testi specialmente greci che vanno dalla filosofia del iv secolo avanti Cristo, alla patristica, attraverso le opere di naturalisti, matematici, enciclopedisti, commentatori e chiosatori di ogni specie ».

Non certo in una breve nota come questa si può parlare adeguatamente di questa *Seconda Centuria* magicamente ritrovata. La *Centuria Prima* del Poliziano, come le storie letterarie ci insegnano, era stata pubblicata nel 1489 quando l'autore era ancora in vita. Ed ancora vivo era Lorenzo dei Medici, che aveva tanto favorito, pur con pause di sfavore, il Poliziano, e gli aveva dato cattedra nello Studio di Firenze perché vi svolgesse quelle lezioni, svelte profonde e vivaci, ammirate da tutti (salvo dagli invidiosi). Il Poliziano era, come tutti i grandi umanisti di quel periodo, interamente dedito allo studio degli antichi, latini e specialmente greci, nei quali ricercava il seme multiplo del sapere, quasi distillando l'unità di un messaggio che per tanti secoli era stato frammentario. La *Prima Centuria*, dunque, aveva raccolto ricordi personali, polemiche, aneddoti storici, discussioni su interpretazioni filologiche, un'infinità di motivi fra studio e vita distesi in un latino scorrevole e veloce.

Gli anni di questa *Seconda Centuria* (1493-1494), sono assai più amari: è finito il tempo in cui il Poliziano raccontava i suoi argomenti come novelle a Lorenzo dei Medici, andando ambedue a cavallo per la verde campagna toscana fiorita dalla primavera. Lorenzo è morto nel 1492. Piero, suo figlio,

debole e arrogante, non ce la fa a seguire nemmeno pallidamente le orme del padre. E del resto ogni cosa si evolve. Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Poliziano sono i tre grandi del tempo di Lorenzo. Marsilio si volge ora alle scienze esoteriche, all'astrologia. Pico e Poliziano sentono il peso del tempo. Non bastasse, romba dal convento di San Marco la voce profetica del Savonarola. Il Poliziano ha perduto meno di tutti la sua carica originaria di passione letteraria e filologica; ma anche lui sente venire dalla vita esterna il tragico brivido degli avvenimenti che porteranno alla distruzione della libertà d'Italia con le prossime invasioni straniere annunciate dalla calata di Carlo VIII. Vittore Branca ci comunica il senso profondo e preciso delle mutazioni nella cultura di quel tempo.

« Quella repubblica umanistica e letteraria — egli scrive — nella quale il Poliziano fino al 1492 era vissuto ed era stato stimolato e sostenuto nel suo impegno filologico e filosofico, aveva mostrato la sua fragilità. Il Poliziano doveva risolvere da solo il problema che gli si imponeva, problema capitale in quel periodo: rendere la ricerca testuale e linguistica via diretta alla storia integrale... È un indirizzo che non si imponeva però con la categorica sicurezza e la tranquilla chiarezza di quello affermato e tracciato nella lettera introduttiva e lungo i vari capitoli della *Prima Centuria*. L'inquietudine spirituale e gli sbandamenti civili si riflettevano naturalmente in incertezze se non in crisi culturali... Nel crepuscolo inquieto di una società e di una cultura, nella rovina della nuova città platonica che Marsilio Ficino e Lorenzo dei Medici si erano illusi di costruire, la stessa filologia tendeva ad accantonare grammatica e fonetica, metrica e grafia, cioè la critica puramente verbale. E si apriva maggiormente alla tradizione e alla storia, cioè alla vita e anche a quei supremi valori di severità morale e intellettuale, di libertà interiore e di impegno religioso in cui, travagliati e ansiosi, vediamo assorti e impegnati Pico della Mirandola e il Poliziano gli ultimi mesi di vita ».

Ed ecco perché la pubblicazione della ritrovata *Seconda Centuria* del Poliziano differisce da altre dotte e sia pure importanti pubblicazioni. C'è in essa qualche cosa di moderno nel senso non solo dell'acuto interrogare il testo, ma nel modo di scavare nei suoi significati e nel sottolineare quell'inquietudine che avvicina la storia alla vita. Ai Lincei, Ettore Paratore ha indicato con quel senso di stupore che da studioso a studioso vale più di qualsiasi lode, la somma di lavoro del Branca e del suo allievo: « Inconcepibile fatica », « spaventosi grovigli di stesura », « sovrumane difficoltà », « sgomentante modello di scienza e di perizia », « fatica inumana », ecc. ecc. Tutto vero. Eppure il libro è così limpido! Come ogni grande acquisizione, la *Centuria Seconda* tracciata dalla mano incisiva del Poliziano risplende dell'innocenza che hanno le opere dell'intelletto puro.

## « EVVIVA! »

di

Rossana Ombres

Accostò la bicicletta al davanzale della finestra e si fermò a prendere fiato: aveva fatto i trenta scalini reggendo la bici, in uno spazio di tempo ridottissimo. Dalla finestra si vedevano altre finestre, muri che non ne potevano più dell'alito pesante dei termosifoni, tende fiacche, legate a lato, che sembravano monache inchiodate in uno scanno: tristi finestre, fatte per le vecchie, per chi non ha più evoluzioni da sperare, per gente fissa come le tende i vetri i muri. Angela non amava Torino. Le piaceva la campagna monferrina dove era nata e aveva fatto le elementari fino alla seconda, le piaceva la casa del Valentino di Casale, col giardinetto dei fiori di pisello profumati come quelle signore che in via Palazzo di Città, a Torino, si pettinavano davanti ai negozietti incastrati sotto i portici e si tiravano sempre su le calze all'aperto e ridendo, senza mai andare a compiere quella delicata operazione dentro un portone, dove nessuno le avrebbe viste.

A pensarci, anche i mobili erano meglio a Casale. Specialmente il lampadario del salotto con le tre bocce screziate di verde rosso e arancione che penzolavano da cordoni di seta e si potevano tenere più basse o più alte o scalanti e sarebbero tanto piaciute ai clowns di piazza Castello. Nella casa di Torino, invece, c'erano degli arroganti mobili stile Quaranta, più lucidi e pesanti quando s'accendevano le foglie di vite di Murano, e quelle ceramiche che Angela odiava: ragazze nude bianche e negre raggomitolate in una

grande conchiglia al posto della perla, e due piccoli gemelli montanari con la gerla, uggiosi come « Il piccolo montanaro » che qualche anno prima aveva imparato al pianoforte.

Se non ci fosse stata la bicicletta, che noia!

Con la bici, facevano in fretta a scappar fuori città: erano in tre, perché venivano con lei le sue cugine grandi, quindici anni una e sedici l'altra, due ragazze che non leggevano mai ma si pettinavano con una sveltezza sfrontata, esalavano quel tanfo ferraceo e mentolato delle stazioni ferroviarie, per via di un untuoso sapone al lisofornio che neppure faceva schiuma. Chissà perché la portavano con loro. Ah, ecco: poi, la mamma di Angela, che normalmente era tirchia, pagava il cinema alle due ragazze che si erano sobbarcate la bambina: delle volte, regalava a Liliana e a Maria Vittoria anche uno scatolino di crema Nivea. Liliana e Maria Vittoria avevano avuto tutte e due la lussazione, che era una tara ereditaria (di quelle deboli, però, perché quelle forti sono, lo sanno tutti, la tisia, la crosta di gomma che si prende conducendo vita cattiva sempre fuori casa, e il mal caduco): ma erano state operate bene e ora nessuno se ne accorgeva; quand'erano in bici i ragazzi le guardavano nelle gambe e dicevano « gioia bela ». Ridevano coi denti in fuori e dicevano « sprontare » invece di sparcchiare e « gavare via » invece di togliere, e quando Angela faceva notare loro che non sapevano l'italiano, le dicevano che lei era terrona perché suo padre era calabrese. La Calabria. Com'era? La immaginava coi fichidindia rossi che crescevano sull'orlo interno di una spiaggia che non era come quella di Levante dove, se infilavi le mani nella sabbia, incontravi tanti gusci di telline così lucidi e bombè che sembravano le unghie della zia Cita sempre smaltate chiare. La spiaggia della Calabria era come quella di un racconto che le aveva letto Sandrino, bianca e col cielo pieno di uccelli bianchi e celesti e un castello proprio sulla sabbia, non appoggiato a una collina o in cima a un picco, un castello sul liscio, come servito in un piatto, e anche il castello era bianco. Dal castello, andavano e venivano i Crociati, purtroppo: che erano furibondi e facevano chiasso con quelle loro armature livide e spaventavano gli uccelli coi loro pennacchi presuntuosi.

Tutte le corse in bici le vinceva Angela.

Si mettevano tutte e tre in riga e poi Maria Vittoria, che era la più vecchia, e aveva il naso sottile e proiettato molto in avanti come quello delle statue di legno della Valgardena, dava il via. Che belle corse. Duravano molto, anche. Angela s'era fatta il fiato con un lungo allenamento solitario, a Casale, per i viali dei giardini del Valentino. Quando bucava, aveva Brigna, il biciclettaio, a portata di mano: il negozio era proprio all'imbocco dei giardini ed era un negozio pieno di odore di bici nuove, un odore lieto, di cose da cominciare: bello quanto quello di una scatola di matite colorate nuove. Quando era la stagione delle castagne d'India, quelle che avevano schiantato da poco il loro riccio, erano del colore della pelle dei cavallini, e pelose e umide di nascita, perfino: tanto che Angela pensava che per questo gli alberi che davano quei frutti si chiamavano ippocastani. Da Brigna c'era un garzone che chiamavano Centofinestre perché abitava nella casona detta « delle cento finestre » (Angela, aveva provato cinque o sei volte a contarle, e ne aveva sempre trovate soltanto cinquantasette, compreso lo sfiatatoio sopra il portone) che le aveva insegnata la posizione giusta, quella buona da strada e da pista. La posizione « anfibia », diceva Centofinestre fischiando nella « f » attraverso gli incisivi staccati, e Angela pensava ai rospi, che in Piemonte si chiamano babi: sembra il diminutivo di un bambino che ha l'istitutrice! Centofinestre le ha insegnato a far giocare la caviglia nel ritorno del piede alla posizione di spinta: per lui non c'è che il colpo di pedale per creare lo stile al corridore e sostiene che anche le imprese delle lunghe fughe non si basano sul fisico eccezionale o sulla furbizia, ma sul perfezionamento del colpo di pedale.

Andava in bici anche d'inverno, sicuro, appena avevano spalato la neve dai viali e le aiuole erano ancor tutte piene, mica belle a vedersi, anche se ai bambini la neve piace. A lei non piaceva. Le sembrava qualcosa di goffo, di tumefatto: riduceva tutto come le guance quando si ha il mal di denti; Liliana aveva provato a mangiare la neve, una volta, con lo zucchero e il limone, e il giorno dopo era piena di volatiche intorno alla bocca e sulla fronte. E poi, la neve non le piaceva per via della Primavera. La Primavera: una statua di ferro o bronzo, chissà, in mezzo all'aiuola più grande, vicino alla fontana: reggeva una corona, forse per i Caduti. Era la Primavera o la

Gloria? Certo era ben magra, col seno velato che sporgeva appena e i capelli coi boccoli così avvolti che parevano cavolini di Bruxelles. La neve la imbiancava e trasformava la corona — di alloro, probabilmente — in un Sant'Honoré: brutto affare. Erano i giorni, quelli di neve, che suo nonno radendosi cantava: « Metti anche tu / la veste bianca... » e ad Angela sembrava che con quel pezzo d'opera chiamasse quella lì dai giardini, e le dicesse: « Adesso Angela diventa grande e poi si veste come sei vestita tu ora e si sposa, e taglia una torta come quella che hai tu ». Che paura, quella sposa solitaria. E invece niente: Angela avrebbe sposato Sandrino, il figlio del radiologo del terzo piano, quel ragazzo che una volta, per una gara di ski, le ha chiesto un foulard da legarsi al braccio: così facevano — le ha detto — i cavalieri dei tornei, che giostravano coi colori del vestito della fidanzata. Sandrino è il più bel ragazzo delle medie del « Massimo d'Azeglio », non porta i libri nella cartella ma sotto il braccio come gli adulti portano i romanzi, ed ha i capelli mossi: i capelli lisci sono meno belli perché sembrano oleosi e mostrano troppo la sagoma della testa che nei ragazzi è assai più bislacca che nelle bambine. Una volta Sandrino ha detto che quando i cani parlano tra loro di notte, parlano nei loro dialetti: c'è un'abbaiata sbinfia e gutturale che poggia sulla « u » ed una fina che è una « o » prolungata e poi ce n'è una che è tutta rosicchiata attorno ad una « a » grossa come una mela... Ha detto anche che, tanto tempo fa, c'è stata una Crociata di ragazzi della sua età, e sono morti tutti per strada con la pelle degli occhi così impolverata che era diventata grinza come quella dei gomiti: Angela lo ha raccontato al nonno, e il nonno ha detto che morirono per strada solo quelli che mangiarono radici e bacche velenose, e che gli altri diventarono contadini e, lavorando la terra, dimenticarono quelle pericolose bizzarrie. Il nonno ha una cartella di pelle con una dozzina di fotografie di ciclisti: ci sono i campioni d'Italia sulla pista di Alessandria, che guardano di sguincio ed hanno una fascia tricolore stropicciata attraverso il busto (il nonno ha scritto dietro la foto « 1904, anno delle mie nozze ») e c'è la fotografia di uno che ride, tra la sua bici, che sembra sospesa a un palmo dalla sua testa, e un mastello dove sta dentro coi piedi: e ha i calzoni rimboccati come se dovesse pestare l'uva. E poi ce n'è una che sarebbe molto più bella se fosse grande e dipinta con l'acquarello

come quella della zia Cita mascherata da Colombina: c'è un salvagente, con scritto sopra Duilio, e nel salvagente hanno infilato la testa due che ad Angela sembrano né giovani né vecchi ma un po' mattacchioni. Il nonno ha detto che sono Girardengo e un altro campione, del quale Angela non ricorda il nome, e che vanno in America a correre in bicicletta e per l'entusiasmo neppure soffrono il mal di mare.

Angela pensa che se dovesse attraversare in bici uno di quei ponti lunghissimi che beccheggiano come barche — per intenderci: quelli che spesso si spezzano fragorosamente quando tutti gli uomini a cavallo sono passati e ti fanno stringere il cuore, al cinema — non patirebbe, per la gioia di compiere un'impresa così straordinaria: eppure quando è andata a Venezia, per quei vaporette, non ha fatto che sudare freddo e masticare alici e pan secco, e perfino a guardare quella gran massa di piccioni in movimento come un'onda increspata, le faceva venir voglia di vomitare. Quando è sulla bici è come il Crociato sul suo cavallo: se la bestia ansima, non gli dice «Forza Morello» ma gli cerca un buon posto di riposo, e di protezione: ecco perché lei si fa i trenta scalini reggendo la bici e la porta dentro casa. E poi, c'è un corridore che ha vinto un campionato su strada, un campionato importante, due o tre anni fa — si chiama, aspetta un po': ecco, si chiama Coppi — che ha detto a Centofinestre che bisogna cercare di non lasciar mai sola la propria macchina, e prima di una gara, poi, neppure per il tempo di chiudere una busta: Centofinestre conosce tutti i campioni e dice che dovrebbero chiamarlo Centoruote invece che Centofinestre.

Ci sono gare per ragazze? Liliana dice di no, perché troppa bici può far diventar lise le natiche al punto che anche la gonna più ben fatta, addosso sembra una stecca di ventaglio e Maria Vittoria dice che la bicicletta è poco femminile. Belle storie! La bici è come un cavallo-femmina: basta guardare la sagoma, sottile, coi pedali leggeri, con le ruote che sembrano in tailleur e un manubrio dolcemente curvo e luccicante come i diademi delle reginotte delle recite. Tanto tempo fa — lo ha detto il nonno — le bici erano proprio dei cavalli di legno con le ruote sotto, al posto del dondolo, e ci montavano sopra le signore con la paglia di Firenze, e i signori con divise simili a quelle

dei portieri d'albergo le aiutavano a salire: perché allora le donne portavano vestiti come oggi li porta solo la Traviata o la Locandiera. Poi — ma era già passato tanto tempo — un ragazzo francese, poco più grande di Sandrino, pensò di mettere dei pedali all'apparecchio a ruote, e da quel giorno lui, suo fratello e suo padre si misero a fabbricare biciclette, ma nessuno si curò più di loro, sicché morirono perché non avevano soldi per comprare le medicine: Angela è convinta che morirono per il magone o forse perché con tutte quelle ruote stipate in casa, intorno al letto e davanti alle finestre, restarono al buio e finirono per credersi assediati da un branco di animali terribili creati dalle loro stesse mani...

Lei sa montare sulla bici facendola prima camminare, come fanno i garzoni del panettiere, che forse hanno capito che in questo modo rassomiglia proprio a un cavallo: anche se Centofinestre non approverebbe, è molto più divertente che sedersi con sussiego e fare tanti versi per mettere a posto la gonna e guardare se qualcuno ti guarda, come fanno le cugine.

Una volta sono andate tutte e tre fin dove il Sangone rimpicciolisce come un ruscello di montagna e si possono vedere i pesci quando si butta un biscotto. C'erano tanti gelsi, coi loro moroni bianchi e rossi: non è vero che quelli bianchi sono acerbi, sono solamente di un'altra razza, come noi e i pellirose, tutto qui, lo ha detto Sandrino che sa anche che i bachi da seta giapponesi, che si nutrono di delicati rampicanti celesti profumatissimi, danno una seta tanto preziosa che viene usata soltanto per foderare cassettoni intarsiati d'argento e di madreperla o per le culle dei bambini molto ricchi. Bene: al Sangone c'erano dei ragazzi che si bagnavano nudi, ma si vedeva solo la parte dietro, perché sentendo arrivare delle bici si erano messi in modo da nascondere la parte peggio, no? Così, neri per il sole nelle braccia, nelle gambe e nel giro della schiena che resta fuori della canottiera e col resto bianco, sembravano il miracolo dei santi Cosma e Damiano, che è in un libro d'arte della professoressa Arbiciolluti: Cosma e Damiano, ma sì, sono due medici, due chirurghi che amputano un arto a un uomo tutto stranito e, aiutati dagli angeli, gliene attaccano uno sano di un negro; ma come hanno fatto a strapparlo al negro? Certamente non hanno ucciso il negro per procurarsi l'arto: e allora? Le cugine le dicono: via, non sta bene che ti fermi, chissà cosa pen-

sano quei ragazzi: e intanto loro due filano, questa volta sono più avanti di Angela, ma si voltano indietro a guardare i bagnanti pezzati, bianchi e marrone.

« Ma come fai, diavolo d'una bambina, a non stancarti mai? » le dicono tante volte. Certo, non lo sapete che a quindici anni i capelli già crescono più lentamente che a nove, e che a venti si finisce di crescere e si sta poi come le piante di corso Siccardi, che restano così per un pezzo, senza alzarsi più di un centimetro e poi, un brutto giorno cominciano ad abbassarsi e i rami danno un abbraccio vuoto, come i gabbiani quando vedono un pesce a fior d'acqua? Lo ha detto Sandrino: mica è come voi, lui legge molto nell'Enciclopedia Medica e quest'anno avrà in regalo un libro di biologia e la Storia dei Papi. Ma la verità è — Angela lo sa bene — che la sua bici è perfetta: Centofinestre ha misurato il tubo piantone e le gambe di Angela e ha detto che la proporzione è quella che dev'essere, e anche il tubo orizzontale è proporzionato alla lunghezza del busto più le braccia: si può star sicuri, perché le ha preso più misure il Centofinestre che la sarta.

Angela si diverte tanto coi paesaggi che vede dalla bici, anche quando sono insignificanti perché non s'incontrano passaggi a livello o animali: ma soprattutto si diverte con la strada lunga da afferrare, pur se è infangata o mezza rotta e bisogna percorrere con la bici per mano dei tratti scomodi e quando si ritrova la strada in ordine, sembra di aver conquistato il Forte Apache. Le strade dicono una necessità primitiva e meravigliosa, quella di comunicare. Ogni gesto nostro i nostri vestiti le nostre scarpe non dicono la stessa cosa? Il vestito di tela, per esempio, dice a tutti quelli che passano che Angela può giocare come vuole: perché è un abito facilmente lavabile; quello di velluto, comunica immancabilmente che c'è da fare qualcosa di noioso o tutt'al più da andare a sedersi al caffè. La strada è aperta e leggera, non ha sigilli e non ha finestre chiuse. Angela non lo sa, perché non le piacciono i quaderni di quarta, con quelle righe per rinchiudere delle povere vocali che sbraitano dalla rabbia come bambine: quei quaderni portano un sigillo che li ferma per sempre tra le cose di quarta elementare e allora assomigliano alle finestre con le monache-tende fisse nel muro triste con dentro

persone imbambolate che sanno solo guardare attraverso i vetri. Quando sarò grande, prenderò una casa con tante terrazze e finestre larghe e sempre aperte, vicina ad una strada liscia lunga: e mi farò mandare dal Giappone i semi di quei delicati rampicanti celesti, profumatissimi...

\* \* \*

« Sono andati a prendere in affitto la casa » dice la mamma con quel tono grigio che ha e che al padre di Angela è certamente odioso, non perché lui sia gaio ma perché ha molta fantasia. Parla di una parente, una bionda sempre sudata e arrossata che sta per sposare un avvocato. I genitori di Angela non hanno mai preso in affitto la casa, né a Casale né a Torino, e neppure i nonni hanno preso in affitto case. I bisnonni? Angela ne ha conosciuti due, sono morti da poco e neanche loro probabilmente sono mai andati a finire in casa d'altri. Se si prende in affitto una casa si sta certamente col batticuore, perché il padrone della casa può volerla da un momento all'altro. O può suonare alla porta, mentre una si veste o fa scaldare il latte, e dire, come dice il nonno di Angela quando ha le trombe con tutti e allora gli va solo Puccini:

*Nei cieli bigi  
guardo fumar dai mille  
comignoli Parigi*

su un'aria musicale che invita ad andare in altalena o a far su e giù le scale del solaio: chi canta così, nell'opera, è uno che, salvo errore, si è lasciato rubare tutti i gioielli dal forziere e forse anche i soldi ed ecco che ora va a riscuotere le sue rendite oneste dagli inquilini. Fortunatamente a Torino si chiamano affitti! In Calabria si chiamano pigioni — lo ha sentito dire dalla mamma di suo padre — una parola buia che fa pensare alle prigioni con le sbarre, dove il sole non c'è e le lampadine sono deboli perché i carcerati non vedano bene quello che hanno sul piatto: nelle prigioni mettono nello stesso piatto gli spaghetti e mezzo arancio, e passano solo il cucchiaino.

Che fame, con tutte quelle corse. La scuola è chiusa da un pezzo, per « motivi di forza maggiore ».

Si pranzerà tranquilli, ora. Gli Alleati sono a buon punto, la guerra tra poco è finita, gli allarmi non ci sono più. Staranno per arrivare sulla spiaggia della Calabria, gli Alleati? Andranno certamente nel castello, speriamo che non buttino via le armature, se ancora ce ne sono: loro amano le cose nuove, la Santina Dondona che è da tanti anni a New York non lava le calze ma le butta via quando sono sporche e ne compra delle altre. Finita la guerra mangeremo ananas come quelli che ha nella cesta la negretta nuda che sta sul comò, e mangeremo anche le banane che le fanno la sottanina.

Suona il campanello, scampanellata come sappiamo noi, due lunghe e una breve: vuol dire che non deve andare la Irma, ma deve andare la mamma perché la portiera ha delle cose da dire e non solo la posta o le bustine dell'idrolitina. È proprio la Gilda: che una volta stava al quarto piano e poi è rimasta senza soldi ed è scesa a far la portinaia.

« A l'han purtalu via » dice, e la mamma le fa: « Chi? ».

« Al fiulin dal dutur, povra masnà ».

« Sandrino? ».

« La retata di Tedesch. A stan andanda via e a l'ha ciapà des giuvnot da purtà an Tedescheria. Stamatifn d'bunura i Partigian a n'an masane ûn di lur. Ma i cit, cosa ientru con la guera? » <sup>(1)</sup>

È arrivata anche Angela, alla porta, e ha sentito. Andavano via coi camion — dice la portinaia — e ora saranno già vicini alla strada della frontiera, tranne che i nostri siano riusciti a fermarli.

La frontiera? Non è possibile: non si va così lontano con un camion pesante, con chissà quanti fucili pesanti dentro. Si va più lontano con la bici. La mamma torna in sala da pranzo e Irma, che è venuta a far baboia nell'ingresso perché ha sentito delle esclamazioni di meraviglia, è tornata in cucina. Cosa ha capito, Irma? Sta cantando la canzonetta di una che ha un appunta-

---

(1) Traduzione.

« L'hanno portato via » dice, e la mamma le fa: « Chi? ».

« Il ragazzo del dottore. povero bambino ».

« Sandrino? ».

« La retata che hanno fatto i tedeschi. Stanno andandosene, e hanno preso dieci giovanotti e se li portano in Germania. All'alba i Partigiani hanno fatto fuori un tedesco. Ma i ragazzini cosa c'entrano con la guerra? ».

mento in mezzo al mar, una che è certo come la Liliana e la Maria Vittoria e si pettina in quel modo tronfio e tanfa di sapone disinfettante.

Angela, prendi la bici, Angela, dai: nessuno ti vede.

Angela torna in strada con la sua bici, ha fatto piano a uscire, ha fatto svelta le scale. Ha in tasca un fischio di un vestito alla marinara, lo porta quasi sempre con lei (quasi sempre vuol dire quando ha vestiti con le tasche), glielo ha dato Sandrino: se fischi con questo qui — le ha detto — io ti sento anche se sono molto distante. È fatto con lo stesso sistema di un corno che aveva Orlando Paladino, solo che quello passava anche le montagne e questo no. Sarà meglio fischiare tre volte, a getti uguali, no?

Angela fila via. Dov'è la frontiera? Dove cominciano le montagne, Angela: la maestra deve avvertelo detto.

La bicicletta corre bene, non c'è nessuno per strada: tanto meglio.

Portarsi via i ragazzini! Come ha fatto quel re che aveva la figlia ballerina: ma allora era diverso, perché non si lavavano e mangiavano le bestie con la pelle e tutto: e poi, forse, cercavano Gesù. Sandrino dimostra più dei suoi quattordici anni, sembra più grande come la Maria Vittoria: l'hanno preso per un giovanotto e lo portano in Germania dove non ci sono gli aranci e i mandarini e la gente mangia le patate con lo zucchero per frutta.

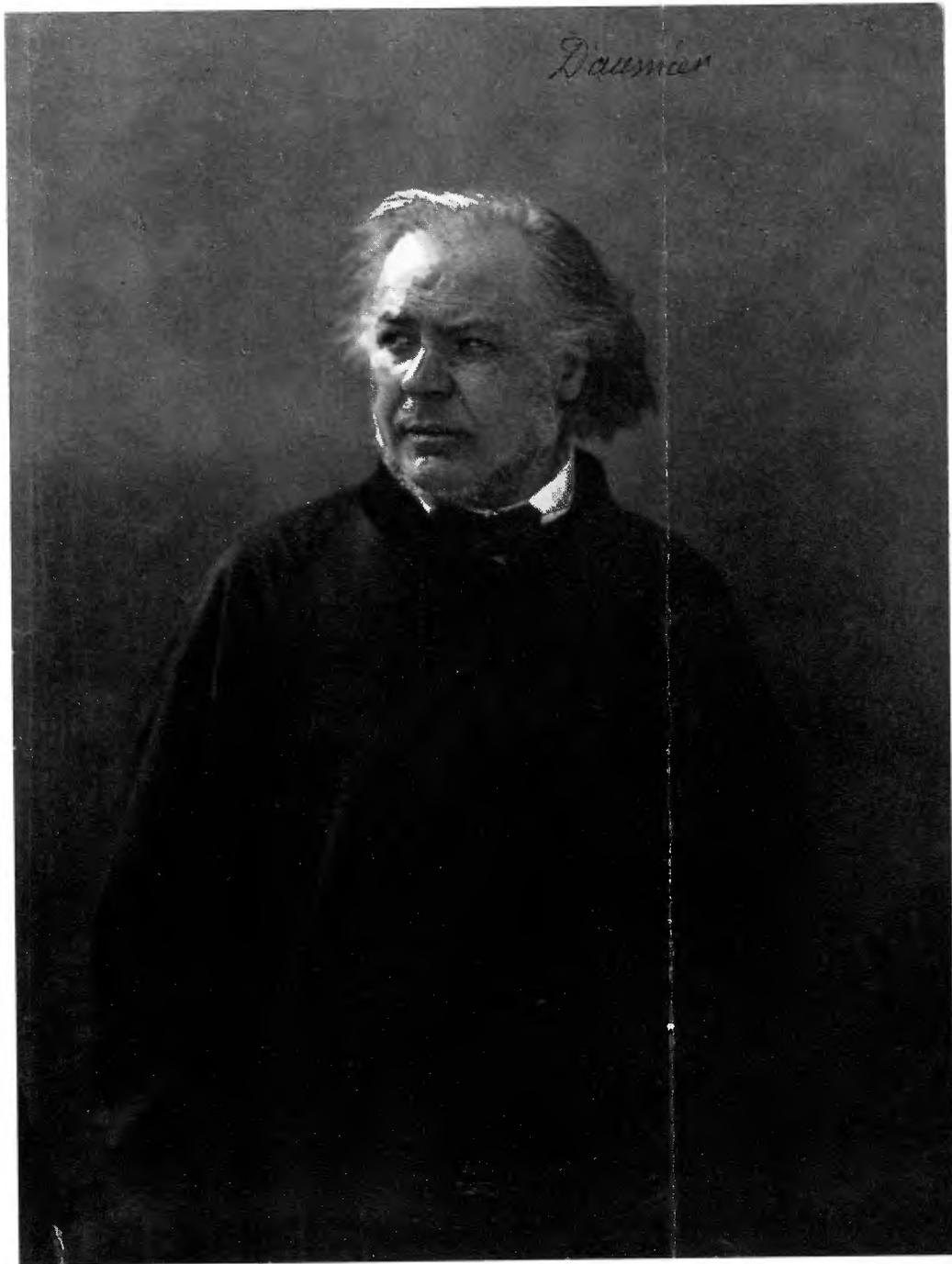
Torino è tanto brutta, così vuota. Il padre di Angela, a tavola, ha detto che c'è un filo d'orrore nascosto come i fili elettrici che possono dare la scossa all'improvviso: ma Angela non lo ha sentito, c'era a tavola un flan di verdura, senza gli spinaci (che non le piacciono) e con un mazzo di rapanelli al centro: i fichidindia della Calabria sono rossi così, ma grandi e dolci.

Ci fossero qui quelle due, le vorrei proprio vedere: cinque minuti solo per aggiustare la gonna sul sellino.

Torino ha il colore pallido delle bambine che non prendono il ricostituente: dov'è la strada della frontiera?

Qui, da noi, il sole ha le gambe bianche, ecco perché è tutto così chiaro e la gente dice che è tutto così gentile a Torino: non è questione di garbo, ma di sole.

A casa mi cercheranno. Potevo lasciare un biglietto. No: sarebbe stato peggio, e poi perdevo tempo. Non vedranno la bici e diranno: è andata via



3 - Nadar (Félix Gaspard): *Ritratto di Daumier*, fotografia



4 - Arnold Genthe: *La città in fiamme. San Francisco* (1906), fotografia

da sola ma certamente non va più in là del corso Siccardi, perché sa che senza le cugine non deve allontanarsi.

Stasera torniamo. Che caldo! Ora sono un po' stanca e vorrei bere: alla prima fontanina mi fermo. No: perdo tempo e i tedeschi lo guadagnano.

Come è sgradevole quella Primavera o Gloria, anche quando non c'è la neve. È nera, perfino un po' viola, e quei capelli imbozzoliti sono tristi come le tende delle finestre. Oddio, una gomma sta perdendo consistenza. Pazienza, non posso fermarmi a guardarla, anche se mi comporto male con la bici, il Crociato non farebbe così col suo Morello: sento troppo la sella, e quando è così è perché la gomma della ruota posteriore si sta afflosciando. Ecco, così, sto più sollevata dalla sella, peso meno sulla ruota posteriore. Vado perfino più forte...

Come sarà la Calabria. Forse il corno che usava Orlando Paladino c'è ancora, è sul margine interno della spiaggia, sepolto sotto un albero di fichi-dindia, con le monete d'oro e l'elmo col muso di leone; non avrò sbagliato strada? No, è quella giusta, è molto grande, le strade per la frontiera devono essere grandi per dar l'idea che nessun Paese è chiuso, che tutti vogliono comunicare con gli altri Paesi.

I soldati si saranno fermati a mangiare. Magari a Sandrino non danno niente, eppure avranno le patate fritte, che gli piacciono. Fanno male, a non dargli le patate, perché ha appena finito la febbre dei pappataci. L'ho presa anch'io, la febbre dei pappataci, e vedevo la mia stanza piena di uccelli grandi e di ananas, e non avevo mal di pancia né mal di gola come quando si ha la febbre: era una febbre solo febbre, senza niente altro. In Germania, poi, gli faranno certamente conoscere quella signorina dalla scriminatura che sembra un cordoncino rosa fermato con la ceralacca: i tedeschi la chiamano solo Lili Marlen ma vuol dire Elisabetta Maria Maddalena, che è uno di quei nomoni che van bene per mettere le iniziali con lo stemma sulle scatoline, e canta vicino alle caserme quando tutti sanno che non è serio attirare l'attenzione dei soldati.

Un camion militare! È quello! È un camion di tedeschi. Alcuni sporgono coi caschi, sembrano un banchetto di pignatte.

Va', Angela, ancora uno sforzo. Che cielo carnoso e rosso! Un ficodindia della Calabria.

\* \* \*

« Ma per la carità, è solo svenuta. Il cuore le batte bene. Povra masnà! » dice una donna piagnucolosa.

« Ha documenti? ».

« Niente documenti ».

« Le masnà coi document. Ai manca ancora! Cosa a l'è diventà 'l Piemunt? La Questûra General? » <sup>(1)</sup>.

Un fischiotto, quattro zollette di zucchero, un portamonete di panno con dieci soldi dentro, questo ha in tasca.

« È vestita ordinata, ha una collanina d'oro al collo ».

« Con la Consolata o con l'Ausiliatrice? ».

« Niente Madonne: c'è un gobbetto con la cornucopia della fortuna ».

« Alura a l'è fia d'ùn miscredent anticlerical » <sup>(2)</sup>.

« Portiamola all'Astanteria Martini, i genitori li cerchiamo dopo ».

Adesso ci sarà una guerra tra i Crociati e i Mori. Poi verrà la Primavera con la torta alla panna per chi vince. Non la voglio vedere, la Primavera, ha il vestito bianco come le spose, non la voglio.

L'infermiera è tutta bianca, alta, col velo: sotto il velo, forse non ha boccoli.

« Come ti chiami? » le chiede.

« Dov'è il mio vestito? » dice Angela. « Ho in tasca il corno di Orlando Paladino ».

« Te lo portiamo subito, ma dimmi come ti chiami ».

Figurati se non lo so, come mi chiamo! Mi chiamo Angela perché il mio bisnonno era un Rabbino che studiava il nome degli Angeli e il mio nome segreto è Jael, ma nessuno lo sa e non si deve dire perché mi chiamerò così solo alla fine della guerra, quando andrò in Calabria a mangiare i fichidindia.

« Sono già arrivati alla frontiera? » le manca la voce, sì, come l'altr'anno

---

<sup>(1)</sup> « I bambini coi documenti. Figuriamoci. Cosa è diventato, il Piemonte? La Questura Generale? »

<sup>(2)</sup> « Allora è figlia di un ateo anticlericale ».

quando aveva il morbillo. Ma l'infermiera non risponde, sta d'attorno a un dottore, ora, un dottore col camice buttato sulle spalle, come un impermeabile. Il papà di Sandrino lo giudicherebbe male.

« Signorina », dice il medico « la lasci stare. Ha la febbre. I genitori si faranno presto vivi, stia tranquilla. E una bambina che viene da una di quelle famiglie dove si dà subito l'allarme, ne sono sicuro ».

« Dov'è la mia bici? L'hanno presa i soldati? ».

« No, cara, è qui ».

« Non la vedo ».

« È nell'altra stanza ».

Non ci credo, la mia bici me l'hanno portata via. O forse è nel cortile — ci sarà ben un cortile — e adesso piove e si rovina. Piove fichidindia rossi e grandi, e battono sugli elmi dei Crociati e i Crociati ridono perché è grandine rossa e buona e non fa male. Uno dei Crociati alza l'elmo e fa vedere una faccia di ragazzo che dimostra quindici, sedici anni. Ne ha solo quattordici, li ha compiuti a febbraio.

Poi ci sono gli ananas, le banane e molti frutti di cedro e di bergamotto. C'è anche un melone. Un grande vassoio con tutti i frutti del mondo, perfino le noci di cocco. E arriva Angela con la sua bici. Che lucida! Eppure nessuno l'ha lustrata. Come sei stata brava, hai vinto la gara: eccoti la coppa. Che lucida, anche la coppa! Dai, Centofinestre, piantala! Centofinestre ha un quaderno grosso come l'album dove le compagne di scuola della zia Cita hanno scritto quelle stupidaggini di pensierini-ricordo... Ma forse è il libro dei conti della Ditta Brigna, ma sì, che è il registro, ha gli angoli di panno verde! Firma, Angela, qui: sotto l'autografo di Coppi. Questa sera viene anche lui, vuol conoscere la campionessa, e tuo nonno ti manda il fotografo Monateri con la bottiglia che frizza e puoi berlo anche tu, lo spumante, basta che non lo bevi a stomaco vuoto. Sì, però fotografatemi con la mia bici, e il vestito di velluto non lo metto e neppure vado a pettinarmi.

Come ciccano, la Maria Vittoria e la Liliana: non si pettinano neppure più, tanto sono invidiose. La metterò sul tavolino della mia stanza, questa coppa: e non la farò vedere che agli amici; gli invidiosi potrebbero attaccarle una fattura che fa venire il male d'occhi, per questo motivo la mamma

di mio padre nasconde le mie fotografie: non sembra, ma c'è tanta gente che vorrebbe una bambina sana e vivace, e non ce l'ha. L'interno della coppa è dorato, fuori, ci sono dei fiori — si dice sbalzati? forse sì, perché sono più alti dello sfondo — che sembrano fiori di pisello. Ma ora ecco che diventa grande, la coppa, e vola: Angela tiene la coppa e la coppa la porta in aria, sembra che Angela stia brindando con una coppa davvero strana per brindare, e intanto si alza verticalmente. Di lassù, aggrappata alla coppa, vede Casale e Torino: una con tanti tubicini di ciminiera grigie e l'altra pallida e allargata; in tutte e due c'è il Po, ma in una è più raggomitolato. Tra l'una e l'altra c'è un grande albero di fichidindia che ha due pale così vicine che sembrano mani pronte per battere le mani e per dirle: Evviva!

# IL «PROMETEO» DI ROBERT LOWELL

di

Rolando Anzilotti

Robert Lowell è stato a più riprese attratto dal teatro. Il suo primo tentativo è una traduzione in versi di *Phèdre* di Racine (*Phaedra*, 1960) che segue abbastanza da vicino il testo. Sono apparsi poi i tre drammi in un atto che adattano liberamente dei racconti famosi: *Endecott and the Red Cross* e *My Kinsman, Major Molineux* di Hawthorne; *Benito Cereno* di Melville. Tutti e tre furono pubblicati nel 1965 sotto il titolo di *The Old Glory* (La vecchia bandiera). Il *Prometheus Bound* (Prometeo incatenato), rappresentato a Yale nel 1967 e pubblicato in volume nel 1969, è la sua quarta opera teatrale, « derived », come è specificato nel sottotitolo, da Eschilo. In che modo l'autore si è avvicinato al testo di Eschilo e quali sono state le sue intenzioni nel rivivere la vicenda di Prometeo è detto in una « Nota » che precede il dramma:

Il *Prometeo incatenato* di Eschilo è forse la più lirica delle tragedie classiche greche. È anche la meno drammatica: un uomo, una specie di semidio per di più, incatenato a una roccia, che apostrofa una serie di apparizioni in carne e ossa, da cui è a sua volta apostrofato. In traduzione i versi appaiono maestosi e senza vita, e i personaggi statue. Qualcosa di vivo arde tuttavia anche nella peggiore delle traduzioni. Io ne ho scelta una tra le più piatte che potessi trovare. Quasi mai mi si è presentata la possibilità o la tentazione di rubare un'intera frase. Ho tuttavia mantenuta la struttura dell'opera di Eschilo, sia quando ho reso, approssimativamente, ogni discorso, sia quando ho improvvisato. Metà delle mie battute non si trovano nell'originale. Ma niente viene modernizzato. Non vi sono carri armati, né accendisigari. Non c'è parodia di nessun uomo di stato contemporaneo. Tuttavia penso che vi siano filtrate le mie preoccupazioni e le mie inquietudini personali, assieme a quelle del mio tempo. Usando la prosa invece del verso, sono stato libero di attenuare l'eloquenza poetica

e di introdurre tutti quei pensieri che mi venivano alla mente e mi parevano adatti. Quel che ho sperato di fare è stata una fusione tra il dramma antico e un dramma di tipo nuovo.

Non si tratta quindi di una traduzione o versione o adattamento. «Imitazione» potrebbe forse chiamarsi, se vogliamo adoperare un termine già usato dal Dryden e ripreso appunto dallo stesso Lowell per intitolare il libro delle sue traduzioni poetiche da vari autori, tra cui i nostri Montale, Leopardi, Saba (*Imitations*, 1961). Il poeta parte da un testo che ha colpito il suo sentimento e la sua immaginazione; lo segue senza preoccuparsi costantemente del significato letterale, prestandogli la sua voce particolarissima, captandone le occasioni adatte ad accendere la sua fantasia, venendo spesso ad esprimere la propria visione del mondo. Succede quindi che il risultato è più una variazione sul tema offerto dall'altro poeta, più una nuova poesia originale di Robert Lowell che non una traduzione.

Come si ricorderà, il *Prometeo incatenato* di Eschilo è la parte rimasta di una trilogia che è andata perduta. La scena è unica e fissa: Prometeo è incatenato e discute con Oceano e Ermes, i quali vengono per persuaderlo ad arrendersi alla forza superiore. Tutto ciò che è accaduto prima (come la cacciata di Cronos da parte di Zeus) o che accadrà dopo (come la propria liberazione che Prometeo prevede con l'aiuto di Ercole) sono raccontati nei dialoghi di Prometeo con i suoi interlocutori. Ai dialoghi si alternano passi lirici che vengono cantati e danzati dalle Figlie di Oceano.

Lowell non si è discostato dalla trama di Eschilo: l'eroe è saldamente incatenato alla roccia, vari personaggi vengono per consigliarlo di arrendersi a Zeus, ma lui respinge ogni tentativo di persuasione. La struttura è la stessa del dramma greco, le scene con Efesto, Oceano, Io, Ermes ricorrono puntualmente, così come i dialoghi col coro degli uccelli marini (in Lowell gli uccelli sono solo tre). La tematica è diversa; ciò che preme a Lowell è l'indagine sul male che è connesso al potere, sugli effetti del potere che necessariamente produce violenza e distruzione generale.

Zeus con l'aiuto di Prometeo ha portato ordine nel caos, ma il risultato è stato una maggiore efficienza nella tirannia. Zeus domina su tutto e su tutti; nulla, nessuno sfugge al suo sguardo; implacabile, quasi maligno e crudele, gode del suo potere sul mondo.

I quattro personaggi che vengono a parlare a Prometeo rappresentano tipi di compromesso o acquiescenza nei riguardi di Zeus. Efesto è un «martello nelle mani del potere»: efficiente e preciso non mostra quella compassione che Eschilo gli aveva fatto esprimere in un dialogo (eliminato da Lowell) con la Forza, strumento cieco e feroce di Zeus. Oceano, il vecchio suocero di Prometeo, si presenta come un amico comprensivo, ma non ha vera pietà. È anche lui uno strumento di Zeus, inviato a consigliare la falsa saggezza della resa: «Sei bravo, ma non sai arrenderti... Io sono diventato vecchio e sereno imparando a

cedere ». È uno, come gli dice Prometeo, che è passato dalla parte dell'avversario, è un agente del nemico. Io, la figlia di Inaco, si è piegata alla forza ed ha raggiunto la tranquillità delle vacche: «Esse non hanno mai resistito agli dei». Ermes è lo scherano di Zeus, che serve il padrone con gusto tirannico e non esita a minacciare Prometeo: « Tu devi dar la caccia assieme agli dei, o subire la caccia ed essere fatto a pezzi... Non capisci quanto debole e poco importante tu sei diventato. I forti hanno sempre fatto quel che sono capaci di fare, i deboli quello che devono fare ».

Prometeo, nonostante le esortazioni, i consigli e le minacce rimane fermo nella sua ostinazione. Non si arrenderà a Zeus, soffrirà il suo eterno martirio alla rupe. È un atto di sfida verso la potenza superiore, è ribellione, protesta? Lowell sembra principalmente voler vedere in Prometeo la tragedia di chi ha usato e non vuol rinunciare a usare la mente, l'intelligenza. All'inizio, mentre gli uccelli marini lo accusano e insieme cercano di consolarlo, l'eroe ricorda con orgoglio che è stato lui a risvegliare nell'uomo le facoltà creative, a dargli attributi divini:

Io insegnai agli uomini il sorgere e il tramontare delle stelle. Per mezzo delle stelle insegnai loro i numeri. Insegnai alle donne a contare i loro figli, agli uomini a numerare i loro delitti. Diedi loro l'alfabeto. Prima che facessi parlare e scrivere gli uomini con le parole, il sapere cadeva come un legno secco dentro il fuoco della loro memoria, per un attimo alimentava quella fiamma languente, poi moriva senza lasciare cenere.

L'intelligenza è la qualità che fa di Prometeo il più acuto fra gli dei, il più intellettuale, quello che ricerca il perché delle cose e vuole e sa prevederne l'evoluzione e il declino. Ma l'intelligenza porta con sé la sofferenza: « Caparbio come sei, tu sai una cosa sola. Tu sai che l'intelligenza è sofferenza », gli dice uno degli uccelli marini verso la fine del dramma. Per questo la vera punizione di Prometeo non è l'avvoltoio che gli mangia il fegato che sempre ricresce, né lo sgretolarsi al fulmine di Zeus e il precipitare della roccia a cui è incatenato, ma è il fuoco – il fuoco della conoscenza – che lo sta divorando (« Brucio nel mio stesso fuoco ») e che si leverà poi a bruciare tutto, anche gli dei.

Non è facile tuttavia stabilire ciò che Lowell ha inteso; non è facile arrivare ad una interpretazione coerente e sicura di questa sua opera teatrale. Quando si esaminano le figure di Zeus e di Prometeo vediamo che esse si prestano ad assumere più di un significato. E mentre c'è da una parte l'intenzione di seguire un modulo ciclico (per esempio: Forza e Potere ripetono alla fine le stesse parole pronunciate all'inizio) suggerendo l'alternarsi di tirannia-ribellione-tirannia, dall'altra si avanza la previsione di una fine totale del mondo, di una distruzione di tutto, senza barlumi di speranza. Sono contraddizioni del dramma, ma non del poeta. Il quale, varrà la pena di ricordarlo, ha lasciato che i suoi stati d'animo, le sue angosce e inquietudini per il nostro tempo lo guidassero nel rivivere il dramma di Eschilo. « Spero che non si accusi di aver confezionato un intruglio dei miei

rigurgiti anarchici. Gran parte di ciò che può apparire confuso o troppo violento nel mio Zeus e in Prometeo lo si può trovare sia esplicitamente che velatamente anche in Eschilo », ha aggiunto nella sua nota introduttiva, come per giustificare l'accentuazione personale impressa al testo. In realtà Lowell ha seguito la sua ispirazione più che il testo che aveva davanti. È per questo che troviamo alcune situazioni e figure che riflettono da vicino il mondo del poeta e sono in rapporto stretto con la sua poesia. Si prenda Zeus, indifferente e crudele, di cui dice Prometeo: « Dio è solo capace di uccidere ». È lo stesso dio la cui immagine ricorre in alcune poesie di *Near the Ocean* (1967) e *Notebook* (1970):

*...quando Dio il Logos aveva ancora il buon senso  
di nascondere le mani insanguinate...*

« *Fourth of July in Maine* »

*...Tanto si deve a Dio;  
fin da principio Egli ha seguito la Sua coscienza socialista,  
dando a tutti la pena capitale.*

« *Death and the Bridge* »

*...il Dio orologiaio  
di Descartes e di Paley; Egli disegnò e installò  
il meccanismo per noi. Gli piaceva armeggiare  
e avendo perfezionato il da farsi,  
si mise in disparte avvolto nella sua solitudine*

« *God of Our Fathers* »

Si veda inoltre come l'immaginazione del poeta si accenda laddove Io racconta la sua seduzione da parte di Zeus, o quando Prometeo prevede e descrive i viaggi di Io e la sua morte, o allorché Ermes dipinge i futuri tormenti di Prometeo. In special modo ci colpisce la storia di Io, la violenza che viene a subire da parte di Zeus, la metamorfosi di lei in una giovenca, la tortura da parte del cane Argo e lo strazio dello sciame di mosche. La scansione delle parole è appassionata e sommessa; le immagini, tutte appartenenti al mondo bovino o vaccino (mosche, insetti, silenziosa impotenza animale, fango, bava, gorgoglii) si inseguono con felice coerenza.

È stata fatta notare la staticità del dramma, dovuta più all'azione scenica che alla delinea- zione dei personaggi. Ma anche i personaggi, per quanto caratterizzati, non sembrano aver « vita » in senso teatrale. Sono intellettuali, ironici, usano un linguaggio accorto, suc- coso, sorvegliato e preciso, sono consci dell'importanza di ciò che sono e del messaggio che vogliono trasmettere, sentono la preoccupazione per i più grandi problemi del nostro tem- po. Riflettono, in una parola, l'autore, Robert Lowell, il poeta che vive tormentato nell'oggi. Sono limiti teatrali questi, certamente. E pur tuttavia, come ha scritto Gerald Weales, uno dei critici più acuti del teatro americano, « Lowell è uno dei drammaturghi più importanti che siano apparsi negli anni Sessanta ».

# DAL « PROMETEO INCATENATO »

(da Eschilo)

di

Robert Lowell

Traduzione di Rolando Anzilotti

Ringraziamo Robert Lowell e il Prof. Rolando Anzilotti autore della presente versione del testo del poeta americano, per averne permessa la pubblicazione su queste pagine nella stesura parziale che va dalla entrata in scena di Io fino alla fine della tragedia.

Io (*irrompe sulla scena. È grande, bellissima, sconvolta. Sul capo ha corna bovine*) — Che terra è questa? Che gente? Sembra che soltanto tu parli. Non puoi parlare ora, non puoi?

PROMETEO — Zeus mi ha messo qui.

Io — Zeus! Se tu fossi Zeus o lo servissi, mi guarderesti. Mi guarderesti attentamente. Sono ancora calda e viva. Però un po' insudiciata dall'aria. Vedi quella macchia lassù nel cielo? Sono le mosche che sciamano, si riuniscono, ronzano. Era le aizzò dietro a me. Mi seguono, mi spingono, mi sorvegliano. Oh, un tempo avevo un altro guardiano, Argo, il pastore dai cento occhi. La moglie di Zeus anche lui mi mandò dietro. Ora egli è morto, ma i suoi occhi ancora scintillano. Queste mosche turchine, ben pasciute, mi pungono come aghi. Sono come la ruota dei suoi occhi, gonfie, con la lingua gocciolante. No, Argo è morto. Ma non c'è terra bastante per riempire i suoi cento occhi. I suoi occhi sono ancora cerchi liquidi, stanno ancora sospesi e spalancati su quel mucchio bianco di ossa. Il loro luccichio mi viene incontro dalla sua tomba. Io fuggo da lui. Mi sono ferita i piedi sulle conchiglie del mare, ore me li lacero qui, su ogni rupe sulla quale mi arrampico. No, sono fuggita. Zeus uccise Argo per me. Non odo più la cantilena della sua cornamusa, né sento soffiare il suo alito sul mio collo umido. Quella mano viscida... È pulita, ora, le mosche hanno portato via l'ultimo filamento di cartilagine dei suoi arti che vanno imbiancandosi. Le mosche sono libere ora di seguire l'umore più caldo della mia carne. Questa carne

pesante... Mi sembra di sguazzare attraverso la mia stessa gravezza, come se fossi un pascolo che è inghiottito dalla palude.

PROMETEO — Non pensare a Zeus. Lui non viene qui. Ci son io qui. So chi sei, sei Io, la figlia di Inaco. Forse Zeus ti ama ancora, ma è diventato lento di piede ed è stanco di inseguirti. Vuole nascondersi alla gelosia della moglie, Era, la regina degli dei, dall'occhio bovino. Lei ti spinge avanti a sé come una bestia selvatica. Ti ha mandato addosso le sue mosche di corruzione. Esse non ti lasceranno finché vaghi dolente per gli interminabili giri della terra. Non c'è alcuna possibilità che tu torni al tuo amante ora. Se guardi indietro, vedrai che i campi alle tue spalle sono in fiamme.

IO — La mia vista è più ferma adesso. Vedo che sei vivo e che sei un dio. Non un dio spietato. Penso che tu sappia che io non ho fatto nulla di crudele, e soffro semplicemente perché sono stata amata da Zeus. Perdona se ho diffidato di te. Non sono mai stata molto saggia, anche prima di conoscere Zeus. E ora questa mia carne guasta, queste mosche... So che devo soffrire, perché soffro senza splendore o nobiltà. Ma come posso credere alle tue torture, o a qualsiasi cosa si possa fare ai grandi? Ho visto troppi dei tuoi enormi fratelli gorgogliare nei pantani, star trafitti su guglie di roccia, esalare fumo sotto i vulcani. Questi grandi atti di vendetta sono tutti così esagerati e così simili fra loro. Pensavo che le vittime non provassero niente di più di quel che prova una foresta quando brucia, o una rupe quando crolla. Quando sono arrivata qui ero ancora stordita. Non riuscivo a crederti quando t'ho visto dritto contro l'aria rarefatta, sottile, debilitante di questa cima di montagna. Ero quasi pronta a ridere del tuo splendore di ghiaccio, di queste catene grosse come gomene, di queste vivide gocce di sangue rosso, di quest'aspra roccia. Perdonami, pensavo che fosse un altro maestoso esempio di punizione escogitato da Era per farmi impazzire. Da Era, o da uno degli dei, o anche da Zeus, perché talvolta penso che la sua mente maliziosa e misteriosa progetti e permetta tutto ciò che mi è stato fatto. Tu sai pensare. Io credo che tu conosca tutto. Dimmi dove devo andare, e per quanto devo continuare a correre. Chi sei? Come sai il mio nome?

PROMETEO — Sono Prometeo. Sì, ti conosco... così doveva essere... la conoscenza fu un tempo il mio male. Avvicinati, Io, vedo che gli dei ti hanno cambiata.

IO — Non guardarmi, Prometeo. Non pensare a me. Queste corna bovine...

PROMETEO — Oh, molto prima di vederti, Io, pensavo a te intensamente. I pensieri di Dio mi eran palesi allora. Vedevo che egli non pensava che a te. No, magari così fosse stato: egli pensava ad altre cose. Tu ed io insieme bruciavamo e bruciavamo nella mente di Dio, io nella sua collera, tu nella sua foia e nella sua collera.

Io — Io non t'ho mai visto prima d'ora, Prometeo.

PROMETEO — Neanch'io te, Io. Noi eravamo insieme solo nella mente di Dio, in quella radiosa mente maligna. Avvicinati. Io non sarò eloquente, né astuto, né ti rimprovererò. Credo di poter imparare da te. Tu sveli una debolezza di Zeus. Egli può innamorarsi.

Io — Nessuno mai si innamorerà più di me, ora che sono gonfia e mezzo trasformata in un animale, in una giovenca.

PROMETEO — Tu non t'avvicini. Mi fissi impaurita.

Io — Sì, io credo che tu veda tutto quel che ho fatto o farò. Aiutami.

PROMETEO — Vedi quel che mi ha reso la mia preveggenza.

Io — So che aiutasti le creature mortali. Io sono una di loro. Non ho mai desiderato di esser di più, ma dimmi perché soffriamo.

PROMETEO — Perché soffriamo? Penso molto alla sofferenza, questo pensiero non finirà mai. Sono troppo stanco. Vedo soltanto la superficie delle cose. Ti vedo, Io, ma non con l'occhio di Zeus.

Io — Non guardarmi, spiegami solo una cosa che voglio chiederti. Riguarda te — non me — e una cosa che per me è brutta e sciocca.

PROMETEO — Che cosa chiedi?

Io — Chi ti inchiodò qui, e perché?

PROMETEO — Fu Efesto a piantare questi chiodi. Vedi quella scheggia di ferro ai miei piedi? Saltò via dal suo martello. Efesto non è più di questo, un martello nelle mani del potere, un pezzetto frantumato di ferro.

Io — Come è possibile che Efesto sia solo un oggetto? Pur rimanendo sotto l'occhio di Zeus, gli dei minori hanno le loro leggi e i loro diritti. Essi non sono come noi. Possono decidere. Fanno le cose perché vogliono farle. Perché Efesto consentì a inchiodarti a questa roccia?

PROMETEO — Perché? Questi servi di Zeus... essi sono come palle di bronzo brunito piene di aculei. Ci stritolano, ci annientano. Noi abbiamo le leggi; Dio solo ha i moventi.

Io — Devo lasciare questa roccia.

PROMETEO — La lascerai abbastanza presto; poi, fra molto tempo, partorirai un figlio a Zeus. Allora lascerai la terra, e la sua arida crosta dimenticherà d'averti ammaccato i piedi. Coloro che ti conobbero ancor più presto dimenticheranno come ti ferirono.

IO — Io non riuscirei a rimaner qui come fai tu. Le mosche e le mie paure mi farebbero spezzare codeste catene. Quando me ne andrò, quando morirò... forse gli dei faranno sì che le mosche aggrinziscano e muoiano. Anch'essi talvolta devono pure lasciar perdere. Dove devo andare, Prometeo? Per quanto tempo devo calpestare la terra?

PROMETEO — Non chiedermi dove andrai. La strada non porta in nessun luogo. Perché dovrei mostrarti quel giro di gradini tutti uguali? Forse vorresti contarli. No, prega di aver sempre il cervello limitato di una giovenca, oltre alle sue dure cuoia.

IO — Dove vado, Prometeo?

PROMETEO — In molti, molti luoghi. Sarai felice se non ne saprai nulla prima e se li dimenticherai quando saranno passati. Lasciali indietro... io voglio risparmiarti... senza guardare, e fuggendo... Non considerare i popoli della terra e le loro dimore più che delle nuvole di arida polvere bruna che i tuoi piedi sollevano, e che si posa dietro di te.

IO — Ciò che immagino per me è più tremendo di qualunque cosa che gli dei potrebbero sognare. Perché continui a eludere le mie domande? Tu hai detto che io partorirò un figlio.

PROMETEO — Sì, ciò avverrà verso la fine.

IO — Tu hai paura a guardare in avanti. Ecco perché sei incatenato qui. Prometeo, guardami, e dimmi la verità, se puoi.

PROMETEO — Quando chiudo gli occhi, riesco a pensare, e quasi posso muovermi. Nella oscurità le stelle scendono su di noi come metallo ardente.

IO — Stai pensando alla nostra morte?

PROMETEO — La « nostra » morte! No, Io, anche la tua è meno vicina di quanto desideri... Ascolta, da qualche parte molto lontana, in qualche luogo, prigioniero del tempo, odo il battito monotono delle ali di una mosca.

IO — Almeno tu odi qualcosa di vivo.

PROMETEO — No, questa mosca sta solo portando più vicina la morte, mentre sbatte o si avvolge in ciò che la ucciderà, un liquido sciropposo o i fili aridi di un ragno.

PRIMA VOCE — Basta, Prometeo!

SECONDA VOCE — Ci minacci come Zeus!

TERZA VOCE — Non ci spiegare nulla!

PRIMA VOCE — Ognuno sa della morte.

PROMETEO — Anche Zeus sta forse sbattendo le sue ali lacere. Ai tiranni che annegano nel loro pantano piace afferrarsi alle corde dell'amore.

PRIMA VOCE — Vuoti borbottii!

SECONDA VOCE — Zeus sopravviverà lungamente alla perdita e alla morte di Io.

TERZA VOCE — Non sai che anche ora siamo nelle mani di Zeus?

PROMETEO — Se potessi morire come Io, sarei libero. Io non voglio essere Dio. Dio è solo capace di uccidere.

PRIMA VOCE — Le tue parole non uccideranno Zeus. Credo che lo inciteranno solo a ucciderci!

TERZA VOCE — Ascolta Io.

PRIMA VOCE — Non occorre che tu ascolti. Prometeo, se il vicino e il lontano, il passato, il presente e il futuro sono la stessa cosa per te...

SECONDA VOCE — Tu vedi ciò che non vedi, senti ciò che nessuno sente.

TERZA VOCE — Noi siamo diversi. Noi aneliamo a ciò che ci è vicino.

PROMETEO — Eri giovane quando Zeus venne da te?

Io — La casa di mio padre Inaco, Prometeo... devi conoscerla, è la casa più bella dell'Eubea, e ha le mandrie più ricche... Là, poco tempo fa... no, molto tempo fa... poco prima che mia madre morisse... io nacqui, un altro grumo umano senza forma né forza, né coraggio di strisciare. I campi mi si chiudevano intorno allora, e così gli armenti, e i mandriani parevano appoggiarsi alle groppe degli armenti. E quando uomini e animali cambiavano di posto per guardarmi, io li riguardavo con il loro stesso attento sguardo distratto, costole che si sollevavano e si abbassavano insieme, un unico blando rumore di denti e lingua e steli masticati...

Poi imparai a camminare, ed ebbi il permesso di seguire gli armenti. Uscivo con loro

all'alba, tornavo a casa con loro al tramonto. Sapevo parlare agli armenti. Più tardi seppi parlare ai mandriani. Poi fui in grado di parlare a mio padre... Gli animali, i servi e mio padre, loro re, essi continuavano a guardarmi con lo stesso sguardo pieno di rozza e indifferente gentilezza. Avrei potuto essere un ragazzo, o un vitello... Poi una mattina vidi mio padre in una nube temporalesca, no, non mio padre, ma un viso con nere sopracciglia appuntite, una barba nera ricciuta e un sorriso osceno e regale... il viso di Zeus. Il fulmine lampeggiò verso di me dalla nuvola come l'ammiccare di un uomo, e io seppi ciò che il dio desiderava. Da allora in poi, anche nei giorni più limpidi, la nuvola rimaneva alta sui campi, e mi aspettava. I servi di mio padre non riuscivano a farla fuggire dal cielo minacciandola coi loro bastoni. Allora io cominciai a urlare contro di essa. Fui condotta a casa, e rinchiusa in camera. Mi dissero che la nuvola continuava a stare alta sui campi, per giorni e giorni, e aspettava. Poi alla fine tuonando e ruggendo e gemendo tra sé, fuggì come un lupo. Quella notte io vidi Zeus, ancora come in una nuvola, ma più scuro e ormai fatto di carne. Sentii le mie mammelle gonfiarsi e inturgidirsi, non riuscivo a distogliere gli occhi dal dio. Ne sentivo anche pietà, perché era magro e nero, e appariva bruciato fino alle ossa dalla disperazione. Le sue mani mi accarezzarono e mi blandirono. Le sue turgide labbra nere mi sfiorarono la pelle. La sua lingua mi guizzò e sbavò nella bocca. Le mie cosce si schiusero. Udi la voce di Zeus che diceva: « Io, la tua ora è arrivata. La nostra ora è arrivata ». Poi il fragore di un tuono, Dio non c'era più. Io ero infelice. Sentivo un senso di vuoto. Rimpiangevo il mio amante. Quando tesi la mano cercandolo, vidi Hermes, il messaggero degli dei, in piedi accanto al letto, che con la sua bacchetta mi faceva segno di quietarmi. « Io — disse — sono venuto a unirti in matrimonio con la più alta potenza ». Allora provai pietà per Hermes, perché appariva giovane e serio, e non avvezzo a missioni del genere. La sua armatura era come un'armatura che non fosse stata mai indossata, e non una piuma delle sue ali era fuori posto. Hermes disse: « Zeus brucia per te, Io. Non senti il brontolio impaziente del suo tuono? Svelta. Dobbiamo lasciare questa casa, i suoi fregi opprimerebbero Zeus. Vieni con me. Il grande pascolo di tuo padre sarà il talamo di Zeus... ». Ricordo quel tragitto — calda erba bruna, come un forno sotto i miei piedi — armenti agitati che si toccavano ammiccando verso di me, e roteavano gli occhi. A ogni passo sentivo il lento fruscio e lo schiaffo di una coda impennacchiata. L'aria era densa e fragrante, come fieno. Tutto il pascolo era come un immenso corpo ansimante. Poi vidi Zeus. Pareva mi dicesse: « Prendimi. Devo riposare dalle mie fatiche ». Allora guardai gli armenti e pensai fra me: « Queste creature non tolgono la vita ad altri, né fanno paura ad alcuno. Io sarò come loro. Esse non si sono mai opposte agli dei ». Poi divenni come loro, diventai una creatura di Dio, e Zeus per un attimo riposò in me.

PROMETEO — Zeus trovò il suo riposo in te, ma per te non ci fu riposo.

Io — Né riposo, né sonno. Mi nascosi nella mia camera, non c'era sonno là, solo ore interminabili di dormiveglia, insozzate e sconvolte dalle mie immonde visioni. Lingue che mi si appiccicavano alla lingua. Mani ruvide che mi sfregavano i seni come sabbia del deserto. A tutte le ore muggito di animali, code che si arrotolavano fra le mie gambe, il liquido gorgoglio allettante delle loro gole, le loro lingue spesse che dicevano: « Va' da lui. Va' da lui ». Mi stavo trasformando. Stavo diventando più grossa; ero gravida. Ogni nuovo rigonfiamento del mio corpo era terribile e doloroso per me, ma pensavo che Zeus avesse bisogno di me e così cercai di andare da lui. Allora ritornò Hermes. Portava l'armatura in disordine e slacciata ora, e parlava con disinvoltura arroganza, sbarrandomi la porta come un vecchio soldato e mordicchiando la punta della bacchetta. « Io — egli disse — rimani dove sei. Abbi pietà di Zeus. Egli non sarà contento quando vedrà come ti sei gonfiata ». Allora crollai. Quando mi svegliai, vidi una donna seduta accanto al letto, e pensai che fosse la mia vecchia nutrice, perché era scura e rugosa e robusta, e perché mi accarezzava la fronte con una pezzuola fredda. Ma si trattava di Era, la sposa di Zeus; e si chinava su di me cantando: « Dormi, bambina mia. Ti darò un giorno, e un giorno, e forse un altro giorno, per raccogliere le tue forze. Poi non dovrò mai farti riposare ». I miei occhi erano chiazzati di rosso e il dolore faceva tremare un po' minacciosamente il viso di Era, nel caldo ma presto la stanza fu silenziosa, e io vidi che Era faceva del suo meglio per essere gentile con me, e cercava perfino di spazzar via due mosche, grosse come i suoi pollici, che erano strisciate dal mio ventre gonfio, mezze morte, e che già cominciavano ad accoppiarsi. « Non ti preoccupare di queste mosche » disse la sposa di Zeus. « Quando le vedrai di nuovo, saranno mille. Quando le donne sono abbastanza calde per fare all'amore, gli dei mandano loro delle mosche. Le mosche si levano dalla tua carne appiccicosa, sono riscaldate dal tuo calore, e tenute in vita dal sangue delle tue cosce o dal latte delle tue mammelle ».

Andai da mio padre. Egli continuava a guardare lontano e a contare sulle dita, come se stesse contando i suoi armenti. Io dissi: « Sono stata visitata da Zeus ». Mio padre non mi udiva. Continuava a contare sulle dita. Allora dissi: « Sono gravida di Zeus ». Allora mio padre mi udì. Preso dalla furia mi picchiò, e mandò perfino uomini a battere le colline alla ricerca di quel delinquente. Poi mandò messaggeri agli oracoli di Delfo e Dodona. Essi diedero oscuri responsi: « Da' aria a Io. Falla respirare. Apri dei buchi nelle pareti. Togli il tetto della tua casa ». Le mie stanze furono squarciate. Tutto il giorno allora fui guardata dagli armenti e dai mandriani e da mio padre e dagli dei e dai venti. I buchi erano come occhiaie in un teschio, e mi pareva che Zeus mi osservasse attraverso quelle occhiaie. Poi l'oracolo parlò più chiaramente: « Da' aria a Io. Dalle il mondo. Essa deve lasciare la casa del padre e correre sulla terra senza mai cessare di correre fino alla morte. Se cercherai di tratte-

nere tua figlia, il fuoco di Dio distruggerà la tua casa e i tuoi armenti e il tuo regno ». Allora cominciai a correre, e la mia mente divenne piccola e rigida. Cominciarono a spuntarmi le corna ai lati della testa. Dapprima mi facevano male, però il mio corpo smise di gonfiarsi, come se la mia creatura avesse cessato di crescere. Allora ebbi sete, e dimenticai le corna e la mia creatura, e gli dei mi concessero di entrare nella lenta e fresca corrente del Cercne, e di bere nelle sue pozze. Le mosche non mi inseguivano allora, ma la sposa di Zeus aveva già mandato Argo, il pastore dai cento occhi, a sorvegliarmi. A ogni ansa del fiume vedevo Argo seduto sulla riva con i piedi penzolanti nell'acqua. Egli mi suonava arie patetiche sulla sua zampogna. Non mi faceva mai del male, mi sorvegliava solamente, ma i suoi occhi mi bruciavano come il calore di cento soli. Poi venne di nuovo Hermes. Egli mi disse: « Possiamo ancora farti dei piccoli favori, Io ». Quindi alzò la bacchetta su Argo e lo fece addormentare e gli tagliò la testa. Allora uno sciame di mosche piombò su quella testa che andava giù per il fiume galleggiando. Improvvisamente le mosche deviarono e si rivoltarono su di me. Ora le vedo sempre, davanti a me, dietro a me, bellissime e pungenti... Oh Zeus, sono accecata dal tuo splendore che mi si spiega dinanzi come la coda dai cento occhi di un pavone!... Io non cesserò mai di correre. Prometeo, dimmi dove devo andare, e fino a dove devo correre prima di morire.

PRIMA VOCE — Parla a Io, Prometeo.

SECONDA VOCE — Lei vuol sapere se partorirà un figlio a Zeus.

TERZA VOCE — Vuol sapere se morrà.

PROMETEO — Partorirai un figlio e morrai, Io, ma non prima di aver girato attorno alla terra molte volte. Non chiedere quante. Molto prima che io abbia finito di parlare, sentirai le prime false doglie del parto. Esse non vorranno dir nulla, ma tu vorrai andartene, e arriverai persino a disprezzarmi perché rimango qui, e penserai che la mia pazienza e la mia impotenza non siano altro che indolenza e vigliaccheria. La nascita di tuo figlio è assai lontana, eppure tu correrai via a precipizio da questa rupe. Ti dirigerai verso il sole nascente, come se tu dovessi affrontarlo. Il tuo unico desiderio, il tuo unico scopo sarà quello di correre contro il sole. Dapprima, spererai di raggiungerlo e afferrarlo mentre è ancor debole e rosso e incapace di rischiarare la terra. Poi, non te ne importerà più molto. Nel tuo delirio riderai del sole che ti parrà balzare contro di te, che cercherà di trascinarti giù, eternamente costretto a lasciarti sfuggire. Presto, tuttavia, giungerai a una pianura franosa, gessosa, biancastra e crivellata di buchi come i deserti della luna. Correrai su questa pianura fino a che non potrai ricordare nessuna altra cosa, eppure vedrai meno mutamenti di quanti ne veda io da questa rupe. Crederai di essere sulla luna. Poi improvvisamente



5 - Hannah Höch: *Dada Rundschau* (1919) collage



6 - Edward Steichen: *Prima pagina* (1928), fotografia

la terra coi suoi colori e la sua varietà si spalancherà davanti ai tuoi occhi. Ti daranno gioia i suoi popoli. Dapprima andrai dagli Sciti, poveri nomadi e selvaggi, ma creature contente e ingegnose, che vivono in case fatte di frasche verdi, poste su carri. Ogni ruota dei carri sarà alta come un uomo, e quando le ruote cominceranno a girare e a cigolare, tu penserai che un orto o un vigneto stia correndo verso di te con le foglie fruscianti sotto il sole. Non t'avvicinare a questa gente. Dietro ogni ramo, ci sarà un uomo con un arco teso. Oh, non adirarti, Io, se gli Sciti ti scaglieranno precipitosamente qualche freccia. Essi sono poveri e devono proteggere le loro semplici case. Poi tu arriverai dai Calibi, che non sono nomadi, né contadini, ma costruttori di città, e artefici del metallo. Non ti avvicinare a loro. I loro lavori in metallo sono soprattutto armi. E non ti adirare se i Calibi si schiereranno a falange e cominceranno a far manovre di guerra. Essi hanno vicini gelosi, e hanno costruito le loro città con gran prezzo e fatica. Vedrai dei mostri. Vedrai le Amazzoni, donne colliche che vivono senza uomini né bambini, e costruiscono le loro miserabili baracche di legno all'ombra fredda di una montagna. Non aver paura di loro. Puoi avvicinarti e averne fiducia. Queste donne odiano gli uomini. Esse ti condurranno in giro per la loro montagna. Dovrai fare terribili sforzi per non restare indietro, eppure a lasciarle piangerai, perché ti avranno lasciato con donne assai diverse, le tre figlie di Forco. Queste avranno il corpo di cigno, scaglie coperte di piume, tre corpi con un dente e un occhio in tutto. Temi quel dente. Ma perché dovrei continuare a parlarti di mostri? Quando ne hai visto uno, li hai visti tutti. Essi sono bizzarri e snervanti come i capricci degli dei.

Io — A che cosa giungerò poi, Prometeo?

PROMETEO — Poi raggiungerai... Oh, che cosa? Ho dimenticato; forse, dopo secoli, giungerai di nuovo alle pianure della luna. Vedrai che il Fiume della Violenza scorre ormai attraverso quel suolo come una cicatrice. Uomini correranno verso questo fiume... Non saranno mostri, non ce ne saranno più sulla terra allora... no, questa sarà gente più piacevolmente laboriosa e disciplinata dei vicini, gente che ha fatto di ogni terra, di ogni corso d'acqua una strada maestra per la propria audacia, gente che crede di essersi lasciati dietro, per il bene o per il male, monumenti imperituri — saranno uomini che tengono elezioni e sanno obbedire. Anch'essi, quando li vedrai, saranno naturalmente dei soldati, ma più come un gregge sparpagliato che come un esercito vigoroso. Spinti dalla sete e dalle ripetute sconfitte, romperanno le righe e si ammasseranno in quel fiume disseccato. Saranno così stipati che si feriranno l'un l'altro con le armi appese sotto le braccia. Incespicheranno nei loro equipaggiamenti abbandonati. Altri uomini armati, simili a loro e parlanti la stessa lingua, staranno su in alto sulla riva opposta, e scaglieranno lance e pietre su quel gregge. Gli uomini nel fiume non

alzeranno gli occhi, né faranno attenzione, né cercheranno di difendersi mentre continueranno a ingollare il fango, lordato ormai del loro stesso sangue, ognuno in lotta contro l'altro uomo accanto, pronto a ucciderlo per un boccone di quella sporcizia.

Io — Si distruggeranno da soli?

PROMETEO — Migliaia e migliaia lo faranno, ma alcuni rimarranno vivi. Saranno venduti come schiavi e mandati alle cave di pietra. Là essi scopriranno che la città che costruivano e abbellivano non è che una cava.

Io — Posso andare alla cava? Sento pietà per questi uomini.

PROMETEO — No, essi saranno sorvegliati. Vederti getterebbe come un'ombra su di loro. Qualsiasi interruzione o distrazione dal loro lavoro li ucciderebbe.

Io — Chi posso aiutare?

PROMETEO — Nessuno... Oh, Io, come vorrei che ci fosse il tempo per parlarti dei popoli della terra e della bontà e della grandezza a loro donate! Non adirarti, non implorare Zeus di vendicarti se essi non dimostrano questa bontà e sguainano le spade. Ricorda che fosti amata e ingannata da Dio... Donne del genere... Gli uomini sono così incerti, e nervosi, e atterriti... ti ucciderebbero.

PRIMA VOCE — Che specie di dio è Zeus?

SECONDA VOCE — Se il suo amore può solo far spavento, perché è egli più forte?

TERZA VOCE — Che cosa vedi, Prometeo, quando guardi Zeus?

PROMETEO — Un tempo vedevo infiniti cerchi di luce delicati, flessuosi, lievi e vivi, che si allargavano sempre di più. Ma ora vedo una testa d'uragano, i lineamenti di una faccia annerita, crespa, onnipotente. Sulla sua fronte delicata vene azzurre continuano a pulsare mentre si induriscono. Il sangue si muta in metallo.

PRIMA VOCE — Zeus è potente perché noi non facciamo nulla.

SECONDA VOCE — Zeus se ne sta in un arsenale di potenza, tutte le armi a portata di mano... ma lui... lui non è potente.

TERZA VOCE — Forse Zeus è molle ed esitante, come le corna di una lumaca che fan capolino dal guscio.

PROMETEO — Se potessi spezzare quel guscio, credo che sarei pronto ad arrendermi.

IO — Zeus si arrese a me. Glielo darò un figlio?

PROMETEO — Sì, Io, alla fine del tuo viaggio darai un figlio a Zeus. Egli si compiacerà di questo figlio, e dei figli di questo figlio, per molte generazioni. Poi nascerà loro una figlia, la più graziosa che mai abbia visto la luce. E Zeus si arrenderà a questa figlia, come si arrese a te, Io. Anch'essa partorirà a Zeus un figlio, il più bello dei figli di Zeus. E poiché questo figlio sarà il più bello, Zeus cederà davanti a lui non come un dio cede a una donna, ma come un attempato padre terrestre cede il suo posto a un figlio più forte.

IO — Mi nascerà un figlio. Anche se morirò, la mia tenera arrendevolezza continuerà a vivere in mio figlio, in un'altra vita, poi in molte altre.

PROMETEO — Questa vita, Io, la vita che tuo figlio deve vivere, una vita che tu non vivrai, come potrai lasciarla? Non parlerò di quella nascita, essa sarà come altre nascite. La vita se ne andrà da te prima ancora che gli ultimi dolori del parto ti abbiano lasciata in condizione di sentire dolori peggiori. Tu non ti spaventerai allora, quando svegliandoti sentirai un lieve senso di affanno premonitore, e quando poi comincerai ad allattare il tuo bambino nel buio protettivo di quella prima notte. Ma presto, troppo presto, la notte ti sarà strappata via, come una veste. Allora, splendida e scoperta, inghiottendo affannosamente l'aria letale, vedrai la tua nudità, ma non ammirerai il tuo corpo sofferente con il commosso stupore del dio, il tuo amante. Fisserai con sguardo vacuo gli occhi vacui di tuo figlio, aperti da poco e già feriti dalla luce del sole che irrompe nelle secche fangose di quella tetra e angusta palude asiatica dove egli è nato. Il tuo occhio guarderà lontano, non vedrai le cose a te vicine, né sentirai come l'aria stia diventando soffocante. Non potrai che stare in ascolto, terrorizzata, attendendo il ronzio delle mosche ancora lontane, la loro rabbia inudibile e i loro aculei sospesi ancora stranamente trattenuti, le mosche che si librano da qualche altra parte, e son ferme lontano, per un minuto, e poi un altro minuto, come se il sole si fosse fermato. Ma il disco arido del sole arderà e continuerà a salire. Tu entrerai nell'acqua, cercherai di rinfrescarti, e cercherai di nascondere il tuo corpo. Là, immersa nel fango fino alle cosce, rimanendo ferma per un attimo, sentirai quasi per l'ultima volta la pesantezza vuota del tuo corpo, ormai sgravato della tua creatura. Affonderai come un ramo fradicio in quella pozza solforosa. Sarai felice di respirarne la morta aria stagnante, e contenta che le indolenti brume siano racchiuse e acquistate dalle rocce, come acqua che venga arrestata dalle pareti d'una tazza. Ragni acquatici rallenteranno e si aggrumeranno sull'acqua densa e vischiosa della tua ombra. Il piovanello che dà colpetti di forbice alle pulci di mare che gli saltellano fra i piedi, svolizzerà sull'acqua verso di te sulle sue nere zampette filiformi,

poi si fermerà come paralizzato, e ti scruterà cogli occhietti a spillo del topo. Tuo figlio ti fisserà con gli stessi occhi. Tenendo alto tuo figlio sulle languide increspature nere dell'acqua, susseguentisi tutte uguali, innocue, silenziose, quasi impercettibili — ciascuna non più grande di una riga sulla superficie — vedrai che il sorriso di tuo figlio è divenuto il sorriso di Zeus, il tuo vecchio amante, raggrinzito e avvinghiato, due lacci rossi alle tue mammelle. Io, il peso che ti trascinava giù scomparirà. Ti rallegrerai, sentirai il latte fluire da te liberamente e trasformarsi davanti ai tuoi occhi nel sangue della tua creatura come se il sole si fosse fermato, come se là tu potessi trovar requie al tuo desiderio di vivere.

Io — Sarà questa la mia morte, Prometeo?

PROMETEO — No, non sarà là il tuo riposo, Io. Le mosche ti avranno ormai scovata. Vedranno compiaciute che le stai aspettando, incapace di muoverti, e ficcata nel fango fino alle cosce. Stormiranno sopra a te come un bosco d'agrifoglio, ma non offriranno protezione, non daranno tregua. Quando sentiranno l'olezzo del sudore e della paura che ti colano addosso, il loro ronzio salirà fino a diventare un grido, esse si poseranno veloci sul tuo corpo, vi galleggeranno sopra, una bava nera che ti si appiccica addosso e punge. Allora tu comincerai a muoverti. Le mosche ti lasceranno. Il fango cadrà dal tuo corpo e inzacchererà tuo figlio quando lo abbandonerai in fretta sulla spiaggia, la tenera estremità del capo appoggiata a una pietra, i piedi grassocci scalcianti nell'acqua. Correrai più veloce di quanto tu abbia mai corso prima, ma più tranquillamente ormai, come se sapessi che le mosche non ti raggiungeranno mai e che non ti resta ora che lottare per respingere le punture mortali del tuo stesso corpo, quella muta di cani che è il tuo tormento, incalzante da ogni lato per uccidere te, povero cane sanguinante, con la lingua che gocciola, i denti che battono, la pelliccia di un animale che ti sfreccia davanti, un bianco brizzolato mescolato ai peli rossi, come la barba di Zeus, ma che non ha nessun volto, né carne, solo una forza che ti trascina alla morte, una forza così vuota, così instancabile e così crudele che può soltanto venire da Dio. I tuoi polmoni si stracceranno come stoffa consunta. Si alzerà il vento e ti colpirà in faccia. Allora non penserai all'amore. Udrai alberi alti schiantarsi dietro di te con fracasso, onde battere con rumore sordo contro il lido fangoso alle tue spalle, il pianto della tua creatura abbandonata alzarsi al di sopra delle onde. Ripasserai tutti i luoghi che hai passato prima; ma non vedrai nulla, non distinguerai nulla. I tuoi occhi saranno come vetro appannato. E quando finalmente giungerai di nuovo alle sussurranti querce di Dodona, non capirai nulla di quel che esse cercheranno di dire a te, che starai sospirando e morendo, mentre le foglie nere ti cadono sulla schiena chiazrandola come fossero mosche. Correrai fuori, al sole purificatore. Starai sull'orlo di un fiume fiammeggiante. Pesci che mangiano

gli uomini tenteranno di mordere la tua immagine riflessa. Tu non oserai mettere il piede in quell'acqua. Cercherai il luogo dove passare, come se da quello dipendesse la tua vita. Non sarai scoraggiata dalle rocce, accecanti in quella luce come diamanti, né perderai la strada nei meandri di quel fiume digrignante, che si avvolge su se stesso come un serpente e poi improvvisamente spumeggia verso la sua fine, per migliaia di metri, dilagando da ultimo — la sua foce, color bronzo, a forma di vanga, una testa di serpente, in parte acqua salata, in parte dolce. Vedrai brune bolle vegetali trasparenti, alte più degli alberi, che si gonfiano in quella calma, come se aspettassero di afferrare i pesci e ingoiarli. I pesci galleggeranno a pancia in su, le branchie come seghe, morti, ancora velenosi. Saprai allora che quello è finalmente il passaggio, la traversata a cui tu fosti sempre diretta, e che non dovrai mai compiere. Ogni passo in avanti verso la morte ti sarà familiare come una lezione imparata a memoria. Ogni passo sarà un passo già fatto. E poi raggiungerai l'estremità di un piccolo promontorio di fango, ti fermerai e guarderai le pietre sparse del passaggio emergere dall'acqua come i nodi della spina d'una balena, e fisserai quella estremità che continua ad alzarsi, mentre l'acqua scorre lungo i suoi fianchi che si sollevano ormai come una catena di montagne, mentre il suolo respinge le acque della terra, e le ingoia. Allora, Io, se porterai la mano alla fronte, sentirai che dalla mano e dalla fronte scorre acqua. I ciottoli ritirandosi ti sbirceranno dal fondo, false monete. Il tuo sangue lentamente si prosciugherà. Tutto, i pesci morti e anche le tue mosche annegate, se ne andranno via, lontano, rifluendo, mulinando, gorgogliando, impastandosi di fango e stritolandosi insieme nella broda di quel vortice. Oh, Io, questa vita, la vita che tu non vivrai, tutti i suoi fili si incroceranno, si aggroviglieranno, si stringeranno. I polmoni ti daranno solo un rivolo di respiro, tenue come il filo netto del ragno. Il respiro ti rimarrà in bocca come un tappo. Nulla si muoverà, i tuoi polmoni, che sbattono, ansano, si afflosciano in quell'aria, non alimenteranno più la vita — un ultimo senso di affanno, il sapore della morte, se la morte ha un sapore. Allora, Io, capirai la visione preveggenete degli dei che formarono il corpo dell'uomo dal fango e dal loro respiro — formarono anche te, per morire, Io, una donna dritta su quel promontorio di fango, sull'orlo di quell'impotenza da cui venisti...

Io — Non posso parlare, non posso udirti, non posso restare. (*Esce precipitosamente dal palcoscenico urlando*).

PRIMA VOCE — Io se n'è andata, Prometeo.

SECONDA VOCE — Mentre parlavi, ci sembrava quasi di vederla vivere la sua morte.

TERZA VOCE — Noi stavamo vivendo la nostra.

PRIMA VOCE — Noi crediamo che tu stessi vivendo la tua stessa morte, se ciò fosse possibile.

SECONDA VOCE — Dare a Io qualcosa in cui sperare sarebbe stato più pratico.

TERZA VOCE — Perché ci guardi così arrabbiato?

PRIMA VOCE — Non noi abbiamo cacciato via Io. Non noi t'abbiamo abbandonato nell'ora della tua solitudine.

PROMETEO — Cercavo di andare brancolando verso la verità. Una parola portava all'altra. Ciascuna avrebbe potuto evocare qualcosa che sarebbe stato d'aiuto a Io. Anche a me avrebbe potuto essere d'aiuto. No, non rimproveratemi, ho poca fede ora, eppure vado ancora in cerca della verità, un precario punto d'appoggio che crolla. Anche qui sono troppo precipitoso, sono come un ciottolo preso in una frana.

SECONDA VOCE — La verità, la verità, Prometeo!

TERZA VOCE — Qui non sentiamo che parlare di questo.

PRIMA VOCE — Non possiamo vivere di un'ombra simile di verità.

SECONDA VOCE — Ha mai conosciuto qualcuno la verità, o veramente ha mai voluto conoscerla?

PROMETEO — No, non credo. O forse tanto tempo fa... Non mi ricordo ora... Credo di aver forse saputo o sperato qualcosa, una volta... Ma non so più quando. Ricordo di essere andato a caccia di... come devo chiamarli? Cause, nodi, capi delle azioni? Allora ero un terribile cacciatore di teste, sempre all'inseguimento di potenze che speravo di sconfiggere e domare e mettere al lavoro. Non ne vidi mai una. Non vedevo nulla, all'infuori di un foro, una luce attraverso una fessura, un occhio che non era un occhio, ma la cruna di un ago che sempre si ritraeva e si restringeva e ammiccava beffardamente. Ogni cosa era tenuta salda nella presa di qualcos'altro. La mia era un'impresa assurda, eppure ero guidato dai grandi dei del tempo, dai loro potentissimi lampi, e in seguito dalla ferma luce della mia stessa mente. Quella mente non era affatto chiusa, né inutile. Ogni pensiero era come un dito che tastava, si infilava, saggiava, e cercava di dare alle cose un poco della mia tendenza a cambiare e a progredire. Mai mi sono sentito legato a mantenere le cose nella loro consuetudine, nei loro luoghi e propositi originari. Io facevo cambiare opinione alla gente, e sollevavo le porte dai cardini della volontà.

PRIMA VOCE — Tu, o Prometeo, non ti sei mai sentito legato.

SECONDA VOCE — Ci hai lasciate avvilito e al freddo.

TERZA VOCE — Eppure tu sei veramente incatenato!

PROMETEO — Non ero solo nella mia ricerca. C'erano molti altri. Lo stesso Zeus fece più di qualunque altro. Ben presto un nuovo mondo, fatto come noi lo volevamo, stava sopra alla piatta superficie primitiva. Questo mondo era più delicato, più ragionevole e più degno della nostra mente, per quanto forse altrettanto confuso e pericoloso come mai lo era stato qualche miglio più in basso. Oh, non crediate che fossi solo, o che noi mai — anche nella pazzia più completa — abbandonassimo le scoperte dei nostri padri. Li seguivamo ciecamente. Se guardate bene, vedrete che mio padre, Urano, la prima potenza infallibile, anche se pesante e bolsa, ha lasciato dappertutto, qui sul sentiero, le sue rozze orme. E ora che ho perduto il sentiero e sto qui, anche ora ripenso con gioia a quegli anni che ho speso a scervellarmi su un'orma o un fatto casuale. Sedevo vicino alle spiagge dell'oceano. Le maree andavano e venivano. Io non le vedevo. Vedevo a malapena il dorso della mia mano, a malapena udivo quel che mi dicevano. Eppure vedevo e udivo. Non inutilmente vedevo.

PRIMA VOCE — Con quale risultato, Prometeo?

SECONDA VOCE — Certamente Zeus aveva ormai in testa qualcosa di meglio.

PROMETEO — Immaginavo che ogni nuovo pensiero fosse un altro passo verso l'alto nella spirale del mio cammino. Invano, forse. Nessun passo giungeva a un approdo, nessuna conoscenza si trasformava interamente in saggezza. Zeus rinunciò. Alla fine sapeva che nulla avrebbe soddisfatto il suo appetito famelico.

PRIMA VOCE — Che cos'altro poteva fare Zeus?

SECONDA VOCE — Tu avresti dovuto imitare il suo esempio.

PROMETEO — Forse, forse, ma si impara a non fidarsi di nessuno, neppure dell'egoismo di Dio. Credo che avrei dovuto esser più ligio all'idiozia delle cose, o più ardito, o più sventato. Eppure non avevo scelta, tali erano la serietà e la devozione che mi spinsero. Ora io sto fisso e inchiodato a un'angusta forma, a una roccia, ma non posso non desiderare un solo minuto durante il quale aderii, trafitto e tremante, alla grande forma dell'essere — sgomento, assorto, stordito! Anche qui, qualcosa si agita nel mio cuore. Sento il desiderio e la passione vibrare nella mia mano tesa. A qualche svolta, sotto qualche pietra che si muove, dietro qualche pensiero, se mai sarà il pensiero giusto, io troverò la mia chiave. No, non proprio un altro dei milioni di insignificanti indizi della Natura, bensì una chiave, la « mia » chiave, la vera chiave, quella che deve esser là perché non ci può essere — un volto ancora amico del caos.

PRIMA VOCE — Tu ci conquistasti alla tua causa, Prometeo.

SECONDA VOCE — Anche noi cerchiamo e tentiamo di raggiungere qualcosa.

TERZA VOCE — Eppure è finito il tempo di queste scoperte.

PRIMA VOCE — Preferiremmo esser punte dalle mosche di Io piuttosto che dai tuoi pensieri.

PROMETEO — Voi potete ringraziare vostro Padre dei vostri umili natali. Io nacqui più in alto ed ebbi meno possibilità.

PRIMA VOCE — Se fossimo state scelte da Zeus, mai avremmo potuto resistere. Tutte le nostre voglie sono calmate dalla mano del potere.

PROMETEO — Perché non mi lasciate? Andate, seguite Zeus. Voi non siete incatenate.

SECONDA VOCE — Chiunque può essere abbagliato da Zeus. Noi siamo più ambiziose ora. Perlustriamo e frughiamo alla ricerca di una cosa grande che il mondo ha trascurato, la tua deforme e oppressa nobiltà. Caparbio come sei, tu conosci una cosa sola. Tu sai che l'intelligenza è sofferenza. Le altre grandi potenze sono solo degli animali.

PROMETEO — Zeus si scalda le mani a un fuoco più grande del mio. Egli siede nel paradiso della sua sicurezza e della nostra follia. Là le ali degli uccelli mai lo raggiungono, egli è nascosto agli altri dei, è libero di trastullarsi colle sue folgori, ogni giorno un ennesimo sublime scroscio di fuochi d'artificio, un'ennesima catena di montagne spezzata irreparabilmente. Il suo splendore acceca, la grandezza gli ronzava nelle orecchie. Non ha tempo di guardar giù e sorridere agli schiavi che lavorano per lui negli abissi. Dorme al somnesso cinguettio delle loro lodi. Eppure si sveglia e si rallegra ogni volta che uno di questi schiavi, di questi ubbidienti strumenti viene preso nell'ingragnaggio della sua perfezione. Non crediate che Zeus sia disumano e miri troppo in alto. Egli prende sempre una cotta per qualcuno al di sotto di lui. Voi ammirate la sofferenza: allora ammirate Zeus. Egli ha sofferto prima di divenire Dio, e soffrirà di nuovo prima di cadere ridotto al nulla.

TERZA VOCE — Noi non vogliamo condividere il destino di Zeus, ma lo ammiriamo come capo. È il migliore che abbiamo avuto. Come può egli cadere?

PROMETEO — Non è una novità. Zeus cadrà come tutti. Si innamorerà, e lei sarà una dei suoi discendenti. Sarà pericoloso per lui amarla, ma lui non lo saprà, non potrà crederlo... Oh, egli avrà fortuna, come sempre, con i suoi allettamenti, ma stavolta genererà un figlio, il solito inevitabile figlio che è sempre migliore del padre, un figlio che getterà Zeus nella rovina e nell'oblio. Questo è il mio segreto. Non ne sono fiero, è una cosa senza importanza. Se Zeus dovesse liberarmi, credo che gli direi

il nome di quella donna. Se mi tiene qui... Bene, non interesserà a nessuno. Zeus cadrà, avrà tutta l'eternità a disposizione per ricordare i padri che son venuti prima di lui, un'infinità di passati re degli dei, ciascuno traditore di suo padre, ciascuno tradito dal proprio figlio. È sempre la stessa storia orribile e monotona. Io ho paura di qualcosa di molto più profondo, qualcosa a cui non posso rispondere.

PRIMA VOCE — Di che hai paura, Prometeo?

PROMETEO — Mi potrebbe andar bene una sequela di dei, ciascuno un po' più forte e intelligente del precedente. Noi ci perderemmo poco e ne avremmo qualche conforto... Tutto è splendente, tutto rimane in movimento, si marcia sempre più velocemente. Ma perché più velocemente? E se il ritmo dovesse rallentare? Nessuno ha visto mai il fondo in questo vuoto generatore di vita. Nessuno attraverserà l'estrema linea dello spazio, né camminerà a ritroso attraverso gli atomi e i microbi, verso l'inizio del tempo. Pensate alla vita che si raffredda. No, io penso al fuoco. Il fuoco sarà la prima potenza assoluta, e l'ultima a governare. Allora il futile ordine degli dei, quel graffio nello spazio, s'incrinerà. Zeus sarà allora una fiammella gocciolante e morente in mezzo a un milione di fiamme morenti, che erano vive un tempo, che erano vita.

SECONDA VOCE — È questo il fuoco che tu rubasti agli dei?

PROMETEO — Potete adulare ignobilmente quanto volete i vostri tiranni provvisori... Io temo il fuoco. No, questo è Zeus. Odo il lamento triste e cupo del tuono imprigionato. Zeus mi ha udito. Ecco come mi chiamava quand'era debole e inerme. Sta venendo qui. Credo che strisci verso di me sulle mani e sulle ginocchia. Spezzerà le mie catene. Ha bisogno di me. Io sono pronto a parlargli. Credo che possiamo raggirare o almeno ritardare il fuoco. Le nostre menti saranno ancora congiunte.

TERZA VOCE — Tu odi solo quel che vuoi udire. Zeus non verrà mai a codesta rupe. Mandà Ermes, il suo messaggero.

PROMETEO — Sì, riconosco il ronzio di quei talloni alati. Ermes è un dio crudele. Una volta era uno dei meno importanti. È stato un errore mandarlo qui. Io non risponderò alle sue domande. Ora capisco Zeus, vedo le macchie di putredine su quella vasta fronte. Egli è tanto forte che preferirebbe morire che accettare le mie condizioni. Io pure preferirei morire che accettare le sue. A causa nostra forse. Sì, a causa nostra il fuoco sta già crescendo per seppellire gli dei. Nessuno ci spazzerà via dalla schiena le ceneri ardenti. *(Entra Ermes, il dio messaggero e figlio di Zeus. Ha ali ai calcagni, e parla con garbata lentezza. Le sue parole hanno tuttavia una punta di condiscendenza e di freddo distacco. Egli capisce solo l'autorità ed è seccato di dover trattare con Prometeo, che di autorità non ne ha affatto).*

ERMES — L'aria è fresca e limpida su questa montagna. Ho visto molti luoghi peggiori. Zeus ha scelto con saggezza per te, Prometeo. Spero che i tuoi pensieri si stiano rischiarando.

PROMETEO — Perché sei qui, Ermes? Ho imparato che dal cielo non vien giù altro che castighi. Sei venuto per torturarmi?

ERMES — No, no, fa' un passo avanti, Prometeo, fa' — un passo avanti. Dobbiamo parlare... Oh, vedo che non puoi muoverti. Mio fratello, Efesto, è un artefice scrupoloso. Un po' troppo scrupoloso... Egli ha una mente pietosa e incerta, e una mano di pietra. Se fossi stato io incaricato di legarti, non avrei avuto pietà per te, ma avrei lasciata sciolta un po' di catena perché tu potessi dondolarti. Il rumore delle tue catene sarebbe stato come i campanacci delle pecore su questa cima di montagna.

PROMETEO — Hai intenzione di liberarmi? Parli senza ira, ma io mi sento come se fossi già rinchiuso in una putrida oscurità.

ERMES — Ti inganni su quel che è il mio compito. Io non posso liberarti. Non possiedo una folgore da far scoppiare per scioglierti da codesta rupe. Io sono un dio leggero e allegro, che ha paura del tuono. So solo parlare. Zeus mi ha mandato spesso a parlare alle sue donne. Questa missione è più difficile.

PROMETEO — Davvero sei solo? Io sono solo con te? Pensavo che Zeus...

ERMES — Zeus non verrà qui. Non fissare gli occhi nello spazio, come se ti aspettassi che egli cada da una nuvola. Tu sei pratico delle sue cose. Sai che Zeus non può essere ovunque, ma lui segue ogni cosa. Se le cose vanno male tra noi due, io sono l'ultimo dio che sarà mai venuto qui. Prova a guardarmi negli occhi.

PROMETEO — Vedo gli occhi del mio giudice accusatore. Credo che tu voglia essere udito, ma non vuoi ascoltare.

ERMES — Purtroppo gli dei non possono aver fiducia in te, né trattarti più come loro eguale. Tu hai fatto certe cose. Sei un fuori legge. Io non sono venuto a parlarti di questo.

PROMETEO — Ho fatto certe cose. Ho aiutato Zeus. Sono fuori legge perché ho aiutato Dio?

ERMES — D'ora in avanti, ciò che fai e come lo fai e quando lo fai, deve esser Zeus a deciderlo. Devi diventare obbediente e fedele come una stella. Forse ti lasceremo brillare con altrettanto splendore. Mai più rubare il fuoco agli dei! Quella fu una cosa illegale. L'uomo non ne trasse vantaggio. Se tu potessi guardar giù sulla terra da codesta rupe, vedresti la traccia annerita del movimento umano. Io non sono venuto a parlar di questo.

PROMETEO — Perché mi affliggi?

ERMES — Tu facesti una predizione, assai avventata e funesta. La tua sofferenza ti fa vedere ogni cosa attraverso un vetro giallo malformato. Tuttavia gli dei devono perseguire ogni traccia. Tu dicesti che Zeus fallirà per aver voluto troppo. Qualcosa che riguarda una donna. Ella darebbe un figlio a Zeus... Posso ripetere esattamente le tue parole: tu parlasti di un figlio che avrebbe gettato Zeus nella rovina e nell'oblio. Dimmi i nomi di quella donna e del figlio.

PROMETEO — Una predizione? Non pensare alle predizioni, Ermes. Sono pericolose, anche quando sono vere. I sospetti dei tiranni creano gli usurpatori che essi temono. Spesso essi hanno affrettato la propria caduta ed estirpato intere famiglie e dinastie a causa di qualche predizione funesta. Io non mi unirò a questa caccia all'uomo.

ERMES — Tu devi dar la caccia assieme agli dei, o subire la caccia ed essere fatto a pezzi.

PROMETEO — Loro mi hanno già raggiunto. Qualunque cosa io faccia, sarò dilaniato. Sarei più disperato di quanto sono se confidassi nella ferocia e nella falsità che sono alla radice del potere. Oh, essere ancora giovane... tu assomigli alle vespe appena nate che già si avventano nella luce, già sulla traccia del sangue. Ci sono uccelli nell'aria.

ERMES — Uccelli?

PROMETEO — Ogni gola affamata sarà ingoiata da una gola più grande e più famelica. È questa la legge. Ho visto troppi dei elevati schiantarsi cadendo dal cielo immoto.

ERMES — Noi siamo fissi come il sole e le stelle.

PROMETEO — No, lassù dove siete voi non c'è punto di appoggio. State già discendendo. La vostra caduta sarà dura, la vostra caduta avverrà presto. Questo regno dorato, quasi eterno, di Zeus, che cos'è? Qualcosa di lucente e insensibile e transitorio come il sole. Zeus è un punto nell'occhio del caos... Povero, piccolo nuovo dio, faresti meglio a scappare a casa da tuo padre. Egli non ha saputo neppure insegnarti a fare le domande giuste. Ha paura di intuire la propria solitudine e il proprio pericolo, benché sia ancora sul trono e sia ancora protetto dalla sua indifferenza. L'indifferenza dei suoi sudditi è maggiore. I re cadono sempre, ma nessuno se ne cura molto, eccetto il re.

ERMES — Tu te ne curasti un tempo, Prometeo. Ricordati come ti lamentavi dei vecchi dei. Erano materia veramente scadente per i compiti che avevano. Cento mani agitate e avidi per ogni compito, e nulla mai fatto con rapidità o con precisione. Tu fosti il primo a precipitarsi per aiutare Zeus a rovesciarli. Anche allora eri troppo avventato, quasi non capivi le responsabilità del potere. Dovevi esser tu stesso rovesciato

per capire. E ora sembra che ti drizzi in punta di piedi, incatenato, ancora a criticare, a offrire miglioramenti, e pronto a rispondere a domande che non ti sono mai state rivolte. Zeus se la cava abbastanza bene senza di te. Il mondo non è mai stato meglio di così. Naturalmente ci sono ancora delle ombre. Tu devi dirmi come avverrà che Zeus fallisca per aver voluto troppo. Su, parla, non cercare di sbarazzarti di me con i tuoi soliti oscuri indovinelli.

PROMETEO — Ora che sono qui incatenato, credo di essere finalmente quasi libero. Tu mi consideri un insetto, ma non puoi imbrigliare un insetto come un bue e obbligarlo a tirare il tuo carro di pietre. Non risponderò alle tue domande.

ERMES — Tu stai ancora ponendo le tue condizioni a Zeus. Egli non ne può accettare alcuna. Non capisci quanto debole e poco importante sei diventato? I forti hanno sempre fatto quel che sono capaci di fare, i deboli quel che devono fare.

PROMETEO — Se non conto nulla, perché mi minacci?

ERMES — Ciò che ti chiedo è probabilmente cosa da poco, ma la tua provocazione è grave. Gli dei non possono passar sopra alla disobbedienza senza perdere la loro onorabilità. Ti voglio dire quel che ti accadrà. Zeus sta per spezzare codesta rupe con la sua folgore. Tu ti aspettavi forse proprio questo, ma può darsi che tu abbia pensato che noi poi ci saremmo scordati di te e ti avremmo lasciato qui, a respirare ancora questa limpida aria di montagna. Ma non ci sarà nessuno « qui » allora, non ci sarà nessuna montagna, solo il fumo grigio d'una roccia che cade franando con te, solo tu che frani e soffochi e ti sbrani sui frammenti aguzzi di roccia che rotolano giù. Cadrai più a lungo di quanto tu abbia già vissuto, e cadendo avrai tempo di rivivere mille volte col pensiero ogni secondo della tua vita ostinata.

PROMETEO — Come siete ignoranti voi dei! Tu credi di essere ancora in piedi. I tuoi piedi ed i miei stanno affondando nel medesimo vortice.

ERMES — No, non devi illuderti, né immaginare che Zeus ti permetta di scivolar giù nell'oblio per sempre. Tu non sei soggetto alle benevoli leggi del deperimento. Zeus ti ritrascinerà qui, ti esporrà di nuovo a questa accecante luce indagatrice. Mai più la luce del giorno assomiglierà a qualcosa di gioioso e abituale. Le tue catene saranno allora più pesanti, la tua carne sarà più debole. Nessun'altra cosa altrettanto debole e tremante sarà lasciata viva a soffrire. Nessun amico ti riconoscerà, nessuno vorrà riconoscerti. Eppure una creatura ci sarà, e solo una allora, che si accorgerà di te e spererà di trarne profitto. Sì, i tuoi occhi stanno ritornando verso quella creatura, è quella macchia là, nella lontananza. Ti chiedi se è davvero una macchia, o una ferita nel tuo occhio. La macchia è là fuori che aspetta, Prometeo, ed è anche la tua ferita. È l'avvoltoio di Zeus. Quando ritornerai a codesta rupe, l'avvoltoio ti raggiungerà,

ospite non invitato al banchetto. Tu sarai il banchetto. Piccole briciole, potresti pensare, per un tale appetito, eppure l'avvoltoio si pascerà felicemente di te senza posa, e ti farà a brandelli la carne, e ti affonderà nel fegato il becco ricurvo, color giallo burroso. Ogni mattina il tuo fegato e le tue viscere saranno rossi e sodi, come la testa rossa e spelata dell'avvoltoio; alla sera saranno neri e smorti come il fango. L'avvoltoio non ti consumerà mai — ogni notte la tua carne squarciata risarcirà lentamente e penosamente e il tuo fegato riprenderà i suoi colori naturali. Non aspettarti che la tortura diminuisca o peggiori; ciò significherebbe concederti troppa varietà. Ogni nuova pena sarà una ripetizione eternamente prevista: le sofferenze di un giorno saranno le sofferenze del giorno seguente. Un tempo nulla era veloce e mutevole come il tuo pensiero, Prometeo, ma se mai Zeus penserà a te in questa seconda parte dei tuoi giorni, la sua riflessione sarà monotona, massiccia, cruda. Non credere che qualche dio scenderà dal cielo come un uccello offrendosi di prendere il tuo posto. Non ci sarà nessun mortale riconoscente che si strapperà alla propria sepoltura per offrirti. Né tu né alcun altro ucciderete l'avvoltoio. Sarebbe tanto difficile quanto uccidere lo stesso Zeus. Quando nella tua miseria e abiezione fisserai la testa rossa dell'aquila, forse penserai, o Prometeo, al cuore di Zeus. Questo è il cuore che noi abbiamo dato a Dio.

PROMETEO — Ermes, anche tu sarai annegato nel sangue di quel cuore rozzo.

ERMES — No, non ancora. Posso concederti ancora un minuto, o forse due minuti, per rispondere e sottometterti.

PRIMA VOCE — Sottomettiti agli dei, Prometeo, sottomettiti agli dei!

SECONDA VOCE — Noi non osiamo sfidare la loro malvagità. Vedi come gongola Ermes, uno dei meno odiosi, quando parla della tua tortura?

TERZA VOCE — Ermes gongolava, noi pensiamo tuttavia che la sua è una buona offerta.

SECONDA VOCE — Nessuna promessa sicura, una piccola speranza grigia, — non hai nulla da perdere.

PRIMA VOCE — Forse la vita di Ermes sarà anche una speranza per te. Guarda come vive bene, come sfreccia liberamente per il cielo, schivando ogni sventura, seguendo i propri desideri, e la gravità del potere.

SECONDA VOCE — « Ciò è tutt'altro che libertà » tu dirai, « e tutt'altro che vita, a meno che la nostra vita non sia altro che la vita di una pietra o di una stella ».

TERZA VOCE — Noi non sappiamo come consigliarti.

PRIMA VOCE — No, noi crediamo che sia imprudente e disonorevole che tu voglia spezzarti il collo su codesta rupe, sulla mano di Zeus.

PROMETEO — Ho deciso, ho fatto la mia scelta. Guardate figlie dell'Oceano, voi e io e Ermes e tutti gli dei e lo stesso Zeus, il quale è incatenato alla preda che egli atterrisce... noi tutti cominciamo a scivolare sul nostro filo che si assottiglia scendendo. Tutti quelli qui in piedi, tutti quelli che discendono, tutti quelli che staranno qui in piedi di nuovo, noi tutti saremo fermati, bloccati, congelati nella nostra sofferenza. E sotto di noi, forse, ci saranno creature che sono ancora più umili e che continueranno ad andare sempre avanti, dando vita e morendo. Ogni morte sarà una conquista. Che genere di conquista? Chissà? L'aria che respiro è come un secchio di metallo. Le creature sono come lamine di piombo tenero, immobili ma che danno l'impressione di incresparsi nei cerchi d'acqua del secchio. Anche gli dei, benché siano troppo perfetti per mutare o morire, saranno come un frammento di mercurio che gira e gira ciecamente su se stesso in un secchio. Dio allora sarà l'unica creatura libera di essere immobile e insieme viva, uno specchio finalmente liberato da ogni riflesso. E tuttavia egli non sarà libero. Dio sentirà la scomparsa delle creature, vi vedrà la sua propria morte, e saprà che anche lui deve morire prima che la nostra sofferenza abbia fine.

ERMES — Venite, uccelli del mare. Già odo il tuono che manda qualche rombo. Il cielo è come una coppa che sta per fendersi e spaccarsi. Comincia la distruzione di Prometeo. Zeus non vuole che nessuno resti qui a dividere il suo destino. Non dovete guardare Prometeo che soffre, e neppure sapere che ciò accadrà. Lo stesso Zeus preferirebbe non guardare, né sapere. Ma egli deve sempre guardare e sapere. Deve deviare e seguire il corso della propria natura. Egli non può buttar via la propria potenza, perder terreno, sonnacchiare. Se una creatura non gli si arrende, Zeus deve colpire quella creatura. Se la creatura reagisce, Zeus deve colpire due volte più duramente. Questa è la legge. Venite!

PRIMA VOCE — Verremo con te, Ermes, dobbiamo obbedire. Che altro c'è da fare? Noi volevamo fuggire dalla vita con la nostra vita. (*Esce Ermes seguito da tutti gli uccelli. Appaiono Forza e Potere e si pongono alle spalle di Prometeo.*)

POTERE — Siamo giunti alla fine del cammino, alla pietra più alta sul tetto del mondo.

FORZA — Di qui in poi c'è solo discesa. (*Crescente oscurità, fulmini, tuoni. Prometeo e la sua rupe cominciano ad affondare e scomparire.*)

PROMETEO — Quella nuvola nera si muove verso di me. È dura come la roccia nuda. Presto la mia voce si perderà nel rumore del crollo. Non vedo più Forza e Potere. No, là, nei guizzi della folgore, vedo Zeus. Le sue mani non sono legate. Io brucio nel mio stesso fuoco. Oh Terra, sacra Madre mia, guarda, tu ci vedrai soffrire.

# ALTRE RICERCHE SU TOZZI

di

Fernando Tempesti

« Se verso il 1910 si fosse domandato alla gioventù artistica, quella del Borgese, del Papini, del Tozzi, del Pirandello: “ Chi è il maggior scrittore italiano vivente? ” c'è molto da scommettere che quei giovani non avrebbero risposto col nome del D'Annunzio, ma con quello del vegliardo quasi settuagenario, il quale, per giunta, già da lunghissimo tempo non scriveva più ».

Queste parole, lette in un volume che raccoglie scritti verghiani di Federico De Roberto (*Casa Verga*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 268) risalgono al 1923 e sono, tradotte dallo stesso De Roberto, del critico letterario e storico dell'arte Louis Gillet, un francese evidentemente bene informato su Verga, ma anche, in complesso, su certi schieramenti letterari del ventennio — allora — appena trascorso.

Su Federigo Tozzi che può essere uno scrittore difficile, ma non era uno scrittore isolato — lo sapevano anche in Francia, almeno nel '23 — sono usciti in questi mesi due libri: *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, di Gino Tellini (Pisa, Nistri Lischi); e di Aldo Rossi: *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il potere* (Padova, Liviana Editrice). Due libri di tematica complementare che solo in pochi tratti si sovrappongono, trattando il primo del Tozzi novelliere e il secondo, come discrimine, di uno dei due romanzi esemplari di Tozzi, *Il potere*.

Evidentemente i nostri anni non facili sono anni tozziani: il 1970 si aprì nel nome di Federigo Tozzi con un importante convegno a Siena nel cinquantenario della morte dello scrittore, occasione, fra l'altro, del saggio di Luigi Baldacci stampato col titolo *Le illuminazioni di Tozzi* (« Il Bimestre », nn. 9/10, pp. 18-26). Nel 1971 esce postumo *Il romanzo del Novecento* di Giacomo Debenedetti, che tanta parte fa ai romanzi di Tozzi, ma anche a quelli di Pirandello.

E intanto a partire dal 1961 cominciava ad uscire, stampata da Vallecchi, l'edizione delle *Opere* di Tozzi, curata esemplarmente dal figlio dello scrittore Glauco Tozzi e da lui arricchita di stringatissime note, che hanno un valore di chiarificazione non soltanto filologico

ma anche critico. E ci auguriamo che presto l'edizione sia completata secondo il piano previsto e, ai *Romanzi*, alle *Novelle*, al *Teatro*, seguano gli *Scritti vari* e le *Lettere*.

Nel 1972, su Tozzi, i due libri di Rossi e di Tellini e, non ultimo, quello di Sandro Mascia.

Aldo Rossi apre il suo saggio affermando che « Sul nome di Federigo Tozzi si sta attualmente giocando una grossa partita »: può darsi che abbia ragione; come può darsi che l'*incipit* gli sia venuto un po' da romanzo giallo.

A questo punto, dato che è del libro di Gino Tellini e di quello di Aldo Rossi che ci stiamo occupando, potremmo anche sforzarci di riassumerli, col risultato, temiamo, di annoiare coloro che hanno la lodevole voglia di leggerli, questi libri; e di restare incomprendibili per quei pochi che Rossi e Tellini non leggeranno mai. Preferiamo perciò, qui di seguito, pianamente « metter giù » quegli appunti che la densa lettura dei due autori ci ha indotto a raccogliere.

### Dal frammento al romanzo

Gli anni di lavoro di Federigo Tozzi vanno dal 1908 al '20; e il suo percorso di scrittore va, come intitola un suo paragrafo Aldo Rossi, « dal frammento al romanzo ». Negli anni delle prime prove tozziane, nella prosa andavano le illuminazioni, le messe a punto, i fogli di diario della generazione vociana, sprezzante e irridente verso le lungaggini del romanzo. E le prime prove di Tozzi sono, puntualmente, « frammentistiche ».

Il rapporto di Tozzi col naturalismo — che è anche « la scuola del romanzo » — è stato illustrato dal Baldacci (nel saggio cit.) con una immagine, quella del Paguro Bernardo, che si appropria di un guscio non suo e ci vive dentro, estraneo ma non indifferente; e il Rossi ha chiarito — in un paragrafo esemplare: *L'uso del Verga* — quanto dell'esempio del grande catanese si ritrova nel Tozzi, avendo implicita ma ben presente l'osservazione del Debenedetti che « il naturalismo narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non può spiegare »: che è la formulazione precisa di un importante dato differenziale.

Ora, sulla scorta del lavoro di Gino Tellini centrato sulle mille pagine dei racconti di Tozzi, ci domandiamo: che posizione occupa la novellistica tozziana nel percorso « dal frammento al romanzo »? Tellini propone i racconti come un anello intermedio fra il frammento e il romanzo: la proposta è ragionevole ma non ci convince. È proprio per quelle ragioni inerenti al « genere racconto » che Tellini definisce molto bene nel suo primo capitolo: la novella a quei tempi era un prodotto che « andava » molto e imponeva regole ferree; e le imponeva a tutti, indipendentemente dalla personalità stilistica dello scrittore che « si dava » a quel genere. Per queste ragioni del tutto esterne, ma determinanti, dato che Tozzi anelando alla pubblicazione le accettava, a nostro avviso *Le novelle* di Tozzi stanno piuttosto a sé nello sviluppo dell'attività dello scrittore. Non per dati tematici, ma, temiamo, per più determinanti motivi strutturali.

Una spia di questa situazione ci viene dal linguaggio, che è in sostanza quanto di meno tozziano si possa immaginare.

Prendiamo una novella come *Lo zio povero*, la cui tematica è la stessa de *Il podere*: i contadini che fanno come vogliono, le cambiali, il podere che va in malora, l'isolamento del protagonista. A parte la macchietta dello zio senza denti che mangia carne come un lupo, è la lingua che è lontana dall'impasto e dalla concentrazione della scrittura tozziana com'è, per esempio, ne *Il podere*:

A pena seduti a tavola, egli non aspettava; ma con la sua forchetta pigliava il più grosso pezzo di carne. Se io lo rimproveravo, non si arrischiava più ad alzare la testa. Voleva mangiare tanto che quasi tutti i giorni prendeva l'indigestione. Io lo guardavo e scotevo la testa.

Ma non volevo dirgli che anch'io ero quasi povero come lui e che almeno in cinque banche avevo per ognuna più d'una cambiale. (*Le novelle*, p. 360).

E non è, si badi, che nei racconti certe parole tozziane non compaiano, si trova *ciabare*, « chiacchierare » (*Le novelle*, p. 368); si trova *scheggiale*, « cintura » come ha chiarito il Rossi (*Le novelle*, p. 812); si trova, mai incontrato nei *Romanzi*, *bòmbero*, cappello bombé, « bombetta », che non ha niente a che fare con *bòmbero*, registrato da Petrocchi e Giorgini-Broglio, « uomo sciocco » (*Le novelle*, p. 742); e molte altre: ma sono, nel contesto dei racconti, così isolate, così spaesate, che non hanno nessuna forza, nessuna grinta espressiva, stanno lì, a far la parte umiliante del colore locale.

Sulla lingua di Tozzi (problema che anche Tellini affronta, ma restando necessariamente nell'orizzonte dei racconti) ci sembrano molto nette le pagine di Rossi. A queste abbiamo da fare una sola aggiunta: nei confronti della lingua c'è una perfetta coincidenza di atteggiamento fra Tozzi e Domenico Giuliotti: è identico, nell'uno e nell'altro, il modo di mettere a frutto le possibilità espressive del linguaggio popolare e contadino, di quello senese in Tozzi, di quello fiorentino e chiantigiano nel Giuliotti. Non occorrono nemmeno letture estensive, basta *L'ora di Barabbà*, il più noto dei libri di Giuliotti (citiamo dalla quinta ed. Firenze, Vallecchi, 1946):

E se qualcuno dei giovani risponde alla stracca e storcigna, lui si volta e ronchia: « Finché son vivo io si fa così » (p. 263).

Sulla porticciola della pieve, tinta di bigio, è imbullettata una piccola croce. Un pezzo di sverzino, con un cappio in fondo, ch' esce e pende da un bucherello nel muro, al disopra della soglia, sembra voler dire a chi arriva che c'infilò il dito e poi tiri perché il campanello, nell'interno, squilli (p. 268).

Tanto per dare qualche esempio dal libro chiave del Giuliotti, pubblicato la prima volta nel '20 ma fatto di brani che risalgono agli anni della prima guerra mondiale, in gran parte: un libro che dovremo ancora tirare in ballo quando, ripercorrendo la « fortuna » di Tozzi, c'imbatteremo nei « selvaggi » di Strapaese.

## Il punto e virgola

A parte le pagine su « l'uso di d'Annunzio » — e quelle del Rossi, nel confronto, ci appaiono risolutive — un altro tema sul quale i due libri che abbiamo davanti inevitabilmente si sovrappongono è la questione del punto e virgola.

Già osservato da Bonaventura Tecchi (su « Solaria » nel '30) e ribadito da Eurialo De Michelis (nel suo saggio tozziano del '36), l'uso del punto e virgola in Tozzi ha una frequenza intensiva con evidenti, e vittoriose, finalità stilistiche.

Anche qui la casistica esaminata da Rossi è completa e ineccepibile: se abbiamo qualcosa da aggiungere è a proposito della situazione del punto e virgola in Italia negli anni che Tozzi scriveva (1908-'20, si è detto). Da alcuni assaggi in questa direzione è risultato, e in modo abbastanza macroscopico, che il « boom del punto e virgola », in quegli'anni, non era qualcosa di specificamente tozziano.

Ma data la minuzia della questione non sarà inutile stabilire prima alcuni patti, o accordi di metodo: per i quali ci hanno molto giovato i consigli del filologo e amico Giancarlo Breschi, dal quale — cerchiamo di comprometterlo — potremmo avere quella *Storia della punteggiatura dell'Italia unita* o anche solo, ma sarebbe già tanto, quella *Storia della punteggiatura del Novecento* (mettiamo dal « Leonardo » a « Solaria »), di cui sentiamo la necessità. Con questo non vorremmo che qualcuno pensasse che sottovalutiamo l'elegante e serio libro di Iole Tognelli (*Introduzione all'Ars Punctandi*, Roma, Ateneo, 1963) che per ora è l'unico disponibile sull'argomento: semplicemente ci piacerebbe, e servirebbe, per il periodo in questione, avere anche qualcosa di più dettagliato, di più ravvicinato ai testi.

E veniamo agli accordi di metodo: abbiamo ricercato per i diversi autori, divisi in due gruppi, condizioni redazionali, a livello editoriale, possibilmente omogenee, perciò il primo gruppo di esempi è tratto solo dalla « moderata » « Nuova Antologia » e il secondo solo da « Lacerba », in modo che autori diversi si trovino in condizioni editoriali eguali. Naturalmente ci siamo basati sulle edizioni originali dei testi guardandoci dalle ristampe, perché in queste, quanto alla punteggiatura, come avviene con la virtù dei poveri, tutti fanno a confidenza (il concetto critico è di Giancarlo Breschi, l'immagine è nostra).

E veniamo agli esempi. Intanto in clausole come questa, nella quale Tozzi usa il punto e virgola con criterio di obbligatorietà:

Allora, si scostò dal letto; e si mise a sedere nell'ombra che faceva una scatola vuota accanto alla lucernina. (*Il podere*, p. 288).

Anche Luigi Pirandello nel *Si gira...*, romanzo che è del 1915, più noto in seguito col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, occorrendo la stessa clausola, usa il punto e virgola con rare eccezioni; qualche esempio:

Io non lo conosco. Lo vidi da ragazzo una volta sola, quando facevo da ripetitore a Giorgio; e mi parve fatuo. («Nuova Antologia», 1915, p. 380).

Ma non si mostrò lieto di quelle nozze; mi disse anzi che Aldo Nuti non gli pareva un compagno adatto per Duccella; e, agitando in aria le dita delle due mani, uscì in quell'esclamazione di nausea... (*Ibidem*, p. 372).

Qualche altro esempio, dallo stesso romanzo, di punto e virgola in situazione diversa:

Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure; mani affaccendate su le [*anche qui la scrizione analitica delle preposizioni, cara a Tozzi*] bacinelle; mani, cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale. (*Ibidem*, p. 574).

*Si gira...*, sarà superfluo ricordarlo, è il romanzo di Pirandello sul mondo del cinema, a Roma, negli anni appena precedenti l'uscita del romanzo che, ripetiamo, è del 1915.

In fondo al corridojo un uscio; innanzi all'uscio, su la guida, un pajo di scarpette: quelle de la signorina Luisetta. (*Ibidem*, II semestre, p. 208).

E sempre la scrittura analitica di *su la, de la*, cara a Tozzi e, prima, a D'Annunzio.

Ma già nel *Fu Mattia Pascal* che è di undici anni avanti (1904) la situazione quanto ai punti e virgola ci sembra grosso modo identica:

E scaraventai il libro per terra. Ma poi lo ripresi; e — sissignori — mi misi a leggere anch'io, e anch'io con un occhio solo, perché quell'altro non voleva saperne. («Nuova Antologia», 1904, p. 614).

Non mi sentivo più le gambe; non sapevo più da qual parte pigliare; e mentre correvo, non so come, «Un medico! Un medico!» andavo dicendo; e la gente si fermava per via, e pretendeva che mi fermassi anch'io a spiegare che cosa mi fosse accaduto; mi sentivo tirare per le maniche, mi vedevo di fronte facce pallide, costernate; scansavo, scansavo tutti: «Un medico! un medico!». (*Ibidem*, p. 615).

Ora, se invece prendiamo un testo di uno scrittore «più antico», Giovanni Verga, a parità di condizioni esterne, cioè sulle pagine della stessa rivista, in uno scritto come la redazione in prosa di racconto del *Dal tuo al mio* (1905) la situazione quanto ai punti e virgola è molto diversa: scorrendo quelle pagine, pur ricche di punteggiatura, abbiamo dovuto convincerci che il punto e virgola è il segno d'interpunzione di gran lunga il più raro.

Passiamo, restando negli stessi anni, dai fascicoli di una rivista « moderata » come la « Nuova Antologia » a quelli di « Lacerba ». Qui, ad apertura di pagina, ci si trova davanti a delle piantagioni di punti e virgola. Cominciamo da questo esempio di Giovanni Papini (« colui che aveva già detto tutto »):

Bisogna chiudere le scuole — tutte le scuole. Dalla prima all'ultima. Asili e giardini d'infanzia; collegi e convitti; scuole primarie e secondarie; ginnasi e licei; scuole tecniche e istituti tecnici; università e accademie; scuole di commercio e scuole di guerra; istituti superiori e scuole d'applicazione; politecnici e magisteri. (« Lacerba », anno II, n. 11, p. 164).

Quanto a Marinetti, se nel '12 aveva proposto, nella prefazione a *Zang-Tumb-Tum*, la soppressione della punteggiatura, nel '13, pubblicando su « Lacerba » il suo manifesto sul teatro di varietà, non si sottrae né ai punti, né alle virgole, né ai punti e virgola. Nel teatro di varietà, dice:

Vi si trovano ad un tempo: delle caricature possenti; degli abissi di ridicolo; delle ironie impalpabili e deliziose; dei simboli avviluppati e definitivi; delle cascate d'ilarità irrefrenabile; delle analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico; degli scorci di cinismo rivelatore; [*e tante altre cose, cioè quasi tutto*]. (« Lacerba », anno I, n. 19, p. 209).

Ma non ci sembra meno istruttivo questo brano a firma del più mite Arrigo Levasti:

Cominciaste un po' tentennanti; volevate, ma qualcosa vi tratteneva; ogni timore ora però è gettato: bene! (« Lacerba », anno II, n. 20, p. 280).

E ripetiamo: sono esempi trovati ad apertura di pagina. Che cosa dobbiamo concludere? Semplicemente che il punto e virgola di Tozzi prospera in un'epoca che predilige il punto e virgola. E che se mai, anche da questi dati, si può dedurre che l'idea di un Tozzi scrittore isolato è piuttosto imprecisa — e ci dispiace per Gino Tellini che la ripete in apertura del suo saggio.

### **Educazione religiosa e invettiva dissimulata**

Per spiegare « la logica delle azioni » ne *Il potere* Aldo Rossi propone una formalizzazione preliminare dei personaggi del romanzo, distinguendo fra gli « opposenti », gli « aiutanti » e i « neutrali » nei confronti del protagonista. Il procedimento formale non esclude la successiva « animalizzazione » dei personaggi, già proposta in alcune osservazioni del saggio di Baldacci e precedentemente dal Debenedetti. L'argomentazione del Rossi, pur complessa e sottile, francamente non finisce di convincerci.

Per andare in cerca di una risposta alla domanda: com'è fatto *Il potere* (e *Con gli occhi chiusi*)? a titolo di prova preferiamo seguire un'altra traccia — anche questa, a dire la verità, segnata dal Baldacci nel suo saggio là dove fruga gli scritti di Tozzi alla ricerca di indizi di una religiosità che si sa, dai dati biografici, esserci stata nell'uomo Tozzi, ma che nei suoi scritti, almeno in superficie, appare assai poco, per non dire niente.

Che questo dato religioso sia da ricercare nella narrativa di Tozzi, Baldacci non ha dubbi: « il punto di vista di Tozzi non è laico, non è ideologico, ma è bensì religioso » (p. 26). D'accordo. Ma se il dato religioso a livello di argomento, di tematica, in Tozzi non appare, se non in quantità e in qualità trascurabili — qualche rintocco di campane, qualche contadino che va alla messa, e fermi lì — se c'è, non può essere che a livello di struttura, e la sua presenza, ammesso che esista, determina la forma, non la « sostanza » di certi suoi scritti.

Se prendiamo Pietro e Remigio, i protagonisti chiaramente autobiografici di *Con gli occhi chiusi* e de *Il potere*, non sono degli *inetti* (Russo) o degli *inatti* (Bigongiari), nozioni laiche di una mancanza di vitalità; ma sono personaggi dotati di una macroscopica, ridondante, vita interiore, che dilaga ogni momento sulle circostanze e sul paesaggio. E la colpa di Ghisola — e per quella, alla fine, si perde — non è il suo anedddotico scarso dogmatismo in materia di costumi, ma il fatto che non capisce, non può capire — povera creatura innocente — le ragioni oscure, i dogmi spirituali dell'interiorità di Pietro, che il lettore si trova messi davanti ogni momento. E lo stesso, a nostro avviso, si determina, secondo una casistica solo un po' più complicata, nei rapporti fra Remigio Selmi e « gli altri », siano essi contadini, parenti, avvocati, testimoni spergiuri, ecc.: la loro colpa, più che morale — religiosa, appunto — è di non capire, di non accogliere, le ragioni della indecifrabile interiorità di Remigio.

Con questo abbiamo individuato una premessa che può aspirare a farsi credibile solo esplicitando le sue conseguenze formali, strutturali.

Proviamo a ripercorrere le pagine di *Con gli occhi chiusi* e de *Il potere*: il primo narra « senza spiegare », come dice Debenedetti, una vicenda che si conclude con la distruzione di Ghisola; e procede per accumulazione di dati, a spire, martellando particolari su particolari tutti negativi per Ghisola, evidenziati dal punto e virgola, come una lunga invettiva, che si sa come va a finire. L'altro, anche. È una requisitoria contro « tutti ». Questi romanzi di Tozzi insomma « non spiegano » ma attaccano, demoliscono, hanno la *vis* dell'invettiva, il *cur sas* martellante e stranito del litigio — e che di litigi siano fatti anche i loro nodi narrativi a questo punto è un dato frastornante che possiamo trascurare.

Il passaggio « dal frammento al romanzo », dunque, in Tozzi avviene perché certi motivi profondi — essenzialmente religiosi, di quella religiosità che si esplica nei rapporti affettivi, economici, « carnali », e non nell'astrattezza irrelata dell'opinione — perché di fatto questi motivi profondi diventano forma nella sua coscienza di scrittore, quella forma martellante, avvolgente, implacabile, che non perdona la colpa di chi non capisce

la sua — dei suoi personaggi che rimandano a lui — incomprensibile e inesplicabile interiorità religiosa.

Del resto la forma media della predica dal pulpito, se vogliamo segnare in margine qualche « fonte » di suggestione, il suo *cursus*, non è quello dell'invettiva? Contro i peccati, ovviamente.

Pertanto se dovessimo rispondere alla domanda sgarbata: com'è fatto *Il podere* (e *Con gli occhi chiusi*)? Risponderemmo: sono invettive dissimulate, ma neanche tanto, da certi indugi paesistici, da certi episodi collaterali.

È pur vero che ne *Il podere* c'è una complicazione, in primo piano, che ci può confondere le idee: ed è la morte del protagonista, che si intuisce fin dal principio e che avviene puntualmente alla chiusura del romanzo. Questo fattaccio di sangue (vero e proprio appello alla repressione del torvo bifolco, notiamolo per inciso; e notiamo per inciso anche la data abbastanza sintomatica: 1918) chiude una narrazione altrimenti destinata per sua natura a rimanere aperta: l'omicidio campeggia per tutto il romanzo, ma, come dice Aldo Rossi (p. 142): « è come depompato, né tragico, né ironico: pura clausola letteraria ». È insomma un catenaccio « di repertorio » che si sovrappone alle ragioni più autentiche della narrativa di Tozzi, che sono diverse.

Riemergendo da quanto ci siamo sforzati di dire, ci torna alla mente un nome, quello di Domenico Giuliotti, già evocato a proposito delle analogie linguistiche di certi suoi scritti con gli scritti di Tozzi: che c'entra a questo punto? Giuliotti era un maestro di invettive: certo non dissimulate.

I rapporti di amicizia fra Tozzi e Giuliotti, che nel '13 e nel '14 fecero anche una rivista insieme: « La torre », « organo della reazione spirituale italiana », non sono un mistero per nessuno: ricordiamo le stimolanti osservazioni in merito di Luigi Baldacci; le notizie raccolte da M. G. Parri nel suo *Domenico Giuliotti* (Roma, Volpe, 1971); e il rigoroso *Indice de « La Torre »* (Siena, 1972) della giovane Lorenza Giorgi.

Come conclusione provvisoria, se dovessimo tracciare una mappa schematica della dislocazione delle opere di Tozzi, metteremmo al centro, allineati, *Con gli occhi chiusi* e *Il podere*, come le sue riuscite più necessarie, oltre che più tipiche; porremmo i *Ricordi di un impiegato* e *Gli egoisti* dalla parte delle sue origini frammentistiche — ma sono romanzi maturi, va detto; e *Le novelle* le vedremo a parte, in una specie di *dépendance* o vero e proprio limbo imposto dal genere e dalla sua codificazione vessatoria negli anni che Tozzi scriveva. Resta fuori *Tre croci*: da mettere sulla linea che unisce i racconti all'asse dei due romanzi centrali, ma molto ravvicinato a questi.

A dir la verità resta fuori anche tutto *Il teatro*, che essendo fuori dell'orizzonte dei miei Virgili — Rossi e Tellini — non è rientrato nell'orizzonte di questa recensione.

## Gli amici, i nemici e il mito di Tozzi

Tutta una sezione, la seconda del libro di Aldo Rossi, è dedicata a « il mito e la scuola di Tozzi »; e non sono di certo le pagine meno stimolanti del lavoro.

La fortuna di Tozzi è sempre stata piuttosto « fortunosa », anche perché i suoi libri, non disponendo di un riconoscibile entroterra di lettori comuni, sono giunti a noi sbalottati sugli scudi e sulle forche dei « lettori di professione »; i quali hanno scritto senza avere davanti quella massa, anonima sì, ma volta a volta minacciosa o rassicurante, che sono « i lettori » senz'altro attributo, di uno scrittore affermato. Non è, a dire la verità, che la critica italiana in genere si curi molto dei lettori di un autore che prende a trattare; ma se questi non compaiono, ovviamente se ne cura anche meno.

Seguire dunque la fortuna di Tozzi nei suoi andirivieni e nei suoi sobbalzi, e fuor di metafora negli scritti di gente poco nota o malnota, oltre che nelle pagine dei « classici della critica », non era un lavoro facile: e i risultati di Rossi sono notevoli.

Detto questo, com'era doveroso, possiamo « metter giù » le nostre schedine: la prima, oltre che minuta, è addirittura un resto, che si riferisce alle pagine precedenti di Rossi, esattamente alla p. 39. Qui, parlando dei « migliori lettori dell'epoca » (intorno al 1930), insieme a Pancrazi, Montale, Angioletti, Ferrata, Pavolini, Aldo Rossi nomina Oppo. Di Cipriano Efisio Oppo, sardo, pittore neanche detestabile, capintesta della corporazione dei pittori durante il fascismo, conoscevamo una qualità non proprio comune e variamente testimoniata: che pur essendo un potente (lo nominavano col titolo di Eccellenza) era e rimase un brav'uomo, un sardo tozzo e di buona pasta, un po' come la sua modesta pittura. Ma che fosse uno dei « migliori lettori dell'epoca », questa è una notizia che francamente ci coglie di sorpresa, anche se Roberto Longhi lo ricordava come uno dei primi amici e sostenitori di Tozzi.

Un paragrafo molto esauriente, in questa seconda parte del libro di Rossi, è quello dedicato alle tracce, evidenti, della narrativa di Tozzi, più precisamente de *Il podere*, nel romanzo di Borgese *I vivi e i morti* (1923), mentre nel *Rubè* (1921) secondo Rossi la presenza di Tozzi è « pressoché nulla », secondo noi nulla. Ma forse vale la pena di spendere qualche altra parola.

Intanto, se questi che viviamo sono anni tozziani, i giorni di Borgese sono di là da venire.

Su Giuseppe Antonio Borgese critico abbiamo letto alcune pagine di Luigi Baldacci delle quali gli siamo grati. Purtroppo confinate in un libretto (*I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 45-52) quasi clandestino; se chi, seguendo il nostro implacabile consiglio, l'ha cercato, ha dovuto faticare a trovarlo.

Su Borgese narratore — autore di un solo grande libro, *Rubè* — a parte quanto ora ci dice Aldo Rossi sulle ascendenze tozziane de *I vivi e i morti*; e a parte le « classiche » stroncature alla Gargiulo, di recente, fra molti silenzi, ricordiamo una breve monografia letta

ne *I contemporanei* del benemerito editore Marzorati, un saggio tutto teso ad asserire il culmine narrativo di Borgese ne *I vivi e i morti*: una lettura angosciante.

Ci permettiamo dunque di trascrivere l'inizio di una recensione, firmata da Emilio Barbetti nel lontano 1924 sulla « Rivista di Firenze » (anno I, n. 5-6, p. 28):

Dire d'una nuova fatica di Borgese in una spiccia recensione è quasi una pretesa d'originalità; soprattutto a vedere i fiumi di dottrina e d'acume sparsi dai critici italiani, per ricercare i profondi scopi simbolici di *Rubè* ch'è soltanto un bel romanzo e gli occulti significati metafisici dei *Vivi e i morti* ch'è soltanto un libro noioso.

Semplice, ma chiaro, ci sembra. Chi era Emilio Barbetti? Uno studioso che pubblicava, in quegli anni, in compagnia, fra gli altri, di Alberto Savinio e di Giorgio Castelfranco; e del quale meriterebbe saperne di più.

Rossi documenta le varie fasi del mito di Tozzi fra i « selvaggi » di Strapaese, e di quell'immagine dello scrittore senese un po' « genio e sregolatezza », « cattolico ma non santo, narratore senza moralismi » che i « selvaggi » prediligevano. Bene, questa immagine del Tozzi, che gli strapaesani accoglieranno senza riserve, era già stata tracciata in una nota di stile lapidario da Domenico Giuliotti almeno fin dal 1922: « Morto! Soffrì, peccò, brancolò, poi *vide* ». (Il corsivo è nel testo de *L'ora di Barabba*, II ed. accr., Firenze, Vallecchi, 1922, p. 51). Nota che era già nella I ed. del libro e passò senza varianti nelle edizioni successive.

Sui rapporti di Giuliotti con Strapaese non abbiamo molte informazioni: sospettiamo, senza sforzarci troppo, che lo scrittore di Greve in Chianti, più anziano, per i « selvaggi » avesse molti tratti da prendere a modello — a parte quella precisa immagine di Tozzi — quali l'amore per la campagna e per tutto ciò che è « nostrale », l'enfasi per le cose fatte in casa e, non ultimo, il barabbismo.

## MANZONI OGGI

Intervengono Carlo Betocchi, Mario Luzi, Geno Pampaloni  
da « L'Approdo », n. 1247 del 21 maggio 1973

BETOCCHI — La conversazione con la quale si apre l'odierno programma ha un titolo breve: *Manzoni, oggi*. Ma la circostanza è eccezionale: il centenario della morte del grande scrittore che ricorre domani, 22 maggio. Questa volta, intervenendo di persona nel dibattito, il redattore de « L'Approdo », che sta appunto parlando qui, abolisce il solito fervorino introduttivo: ma vuole prima di tutto ringraziare vivamente Mario Luzi e Geno Pampaloni che hanno accettato di prender parte con lui a questa conversazione.

Dunque, *Manzoni, oggi*. Cioè, per le spicce, noi, oggi, davanti all'opera del grande scrittore. Precisiamo subito: vogliamo dire l'opera del Manzoni che ancora nel fiore dell'età si è doppiamente accasato: s'è sposato e s'è fatto una famiglia: e nello stesso tempo è entrato nella grande famiglia della Chiesa cattolica. Ovvio che, stante gli antefatti culturali illuministici e giansenisti del Manzoni, ci sarebbe un altro modo di dire quest'ultimo avvenimento. Il vero termine, per dir così, scandalistico, sarebbe: il Manzoni che si è convertito. È certo che pronunziato così l'avvenimento appare subito sotto l'altro aspetto: resta il più misterioso, com'è difatti, della vita del Manzoni; e insieme il più pruriginoso per gli spiritualisti innamorati di se stessi; il meno discutibile per tutti gli altri, ancorché scettici e positivisti. Si potrebbe anche dire che sotto questo aspetto avrebbe assai meno scandalizzato i critici laicisti dell'800 e del '900, dal De Sanctis al Croce, al Russo, che non sotto l'altro così vistoso, così pubblico, e così viceversa intimamente impegnativo e pratico da parte del Manzoni, d'avere scelto la famiglia della Chiesa. Questo non riuscivano a perdonarglielo. Soprattutto li confondeva come confondono tutte le cose di cui non si conosce la profonda natura. E sotto questo punto di vista, naturalmente mascherato dalla profuvie degli

argomenti che oggi si possono usare senza dir proprio quello, l'ultimo degli interpreti laicisti potrebbe essere stato Alberto Moravia, che presentando nel '60 l'edizione einaudiana de *I promessi sposi*, parlò di realismo cattolico e assimilò addirittura le intenzioni del Manzoni a quelle degli scrittori sovietici impegnati nella propaganda ideologica: posizione in parte riveduta, ma non contraddetta, in alcuni scritti recenti. E tuttavia è anche vero che se si pensa all'impresa degli *Inni sacri*, se si pensa a quella, accettata come una doverosa corvée, delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, se si sospende alto il pensiero sugli affreschi monumentali delle due tragedie, o se si corre con lo stesso a godere il teatro vivente e dolente che è il romanzo, la figura del Manzoni non può fare a meno di apparire secondo il profilo inequivocabile di un collaboratore di Dio; ma che è stato prima ed a lungo in contatto con Lui attraverso il segreto colloquio dell'anima, e che poi è andato a servirlo nella sua casa terrena. E sotto questo profilo la pazientissima, puntualissima, acutissima esperienza letteraria del Manzoni, finirebbe quasi per scattare dal campo della letteratura a quello dell'apologetica. E se ne potrebbe persino argomentare che un impegno di questo genere ha a che fare con l'800 fino a un certo punto: diciamo meglio, col Romanticismo. Sta di fatto che nel mondo, in quei circa trent'anni fra sette e ottocento che dal più al meno precedono gli inizi e l'avvio della grande operazione manzoniana, c'era stato un grande disordine, preceduto dall'ordine della ragione degli illuministi e dalla frivolezza di quella società. Su di che mi parrebbe di poter dire che se il Manzoni è un romantico, non lo è che nell'ordine di una consonanza temporale, perché la sostanza delle cose è che la coscienza manzoniana che si è accorta di quel disordine, ed aveva alquanto bevuto anche all'ordine che lo precedeva, essendo entrata al servizio di Dio, non ha pensato ad altro che alla necessità di restituire un ordine autentico al mondo; e per far questo ha giustamente adottato le vesti del secolo ma senza lasciarsene punto distrarre. È chiaro difatti che del Medio Evo di Walter Scott ha dimenticato i castelli e le torri merlate, lasciandole allo scrittore inglese, all'*Ildegonda* del buon Tommaso Grossi, e alla *Margherita Pusterla* del Cantù: ma dal canto proprio ha semmai riportato la mente a quei massicci fortilizi romanici di Dio che così di frequente erano stati, nell'età di mezzo, il rifugio degli inermi infelici e percossi dal susseguirsi delle incursioni barbare. Certo, ne *I promessi sposi*, non c'è più nessun segno nemmeno di questo: ne *I promessi sposi* c'è già lo Stato — e sia pur quello dalle leggi inefficienti dell'egemonia dello straniero — ancor viva del resto, nella Lombardia e nel Veneto, dell'Ottocento: e in tal cumulo di mali, ecco, accanto alla sventura c'è la Provvidenza: la Provvidenza che pronunziata con quel suo popolare «la c'è la Provvidenza», ci par vederla a suo modo sospesa a mezzo come sembra a me — che non so nulla purtroppo di teologia — tra la speranza teologale e la povera speranza umana: cioè tutt'altro che una cattedrale, e molto

simile, anzi, ad uno di quei capanni di frasche che in fondo si riesce a trovare sempre quando siamo inseguiti da un acquazzone.

Ma intanto: avviene che molti, fra i lettori di oggi, e si potrebbe dire tra quanti siano stati allevati e nutriti dal nostro secolo, hanno un certo tal quale sospetto della Provvidenza. Ovvio che in fondo all'anima, se siamo stati colpiti, non dico nemmeno dalla Fede, ma dall'idea che Dio esiste, questi molti, come me che sono uno di quelli, sono sempre costretti ad avere un gran rispetto della Provvidenza nei suoi alti disegni. Ma è anche vero che per noi allevati in quel tal modo, e in un secolo che ne ha viste di tutte, quel gran mistero della Provvidenza, esposto lì poi romanzescamente, ne *I promessi sposi*, sembra un po' troppo a portata di mano, e meno credibile fra i casi nostri; e tale, insomma, da disarmarci in gran parte del coraggio del quale abbiamo invece tanto bisogno.

Osserverei altresì che anche il rimettersi nelle mani di Dio, l'accettare da Lui il male che ci colpisce, che è così giusto e ben calibrato nella vicenda umana come è presentata da *I promessi sposi*, diventa più arduo per gente cui l'immenso progresso scientifico rende persino impossibile morire come si moriva al tempo del Manzoni: ciò è facile a riscontrarsi negli ospedali dove il perfezionismo scientifico fa seguitare delle sorde agonie, senza profitto dei corpi e delle anime, per dei mesi interi. Ed è molto difficile seguitare per dei mesi interi a ripeterci: « Accetto la sventura dalla mano di Dio » quando essa continua a mortificare l'anima che ne è testimone con la tristezza infinita di un evento che avviene sempre, ma non ha termine mai. Nella prospettiva degli avvenimenti manzoniani, il rapporto tra gli eventi e le persone che restano a soffrirne è deciso dalla natura e rapido come permetteva quel tempo: esemplarmente la madre di Cecilia potrà mormorare, cedendo ai monatti la salma della sua creatura: « Addio Cecilia! Riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme »: frase di strazio, ma già consolante, per quella breve durata, quel pronto « stasera », che nelle ipotesi possibili a noi, ed ai nostri malanni, non è immaginabile: ché quello che vi era davvero di santa consolazione è già diventato per noi — come usiamo dire — soltanto consolatorio. Siamo sempre mossi perciò da una parte a non poter fare a meno del Manzoni, dall'altra qua e là a contestarlo: e in ispecie sotto gli aspetti, appunto, di una tradizione d'affetti che non si saziano più della tradizione: che riguarda da un lato il rapporto con la fedeltà alla Fede; dall'altro quello con la fedeltà all'anima, che vuol riconoscervisi tutta com'è: e cioè come è andata mutando le proprie esigenze di verità in questo secolo e mezzo di trasformazioni del mondo, così imponenti, veloci, radicali. Ma resta il fatto che, sotto l'aspetto dell'arte, il Manzoni ci vince sempre col fascino del suo rigore. Contestazioni che sono forse effetti della debolezza nostra che sarebbe meglio dire magari la debolezza fondamentale del secolo: durante il quale, nella scienza e nel pensiero, nell'alterna combinazione fra

la tensione verso l'assoluto che è stata proprio delle arti e quella relativistica delle scienze e della politica, l'uomo che è andato perdendo il suo assetto può finire anche per perdersi culturalmente in una sorta di fantasticheria che sa alquanto di quella del manzoniano Don Ferrante: tanto che se guardiamo senza pregiudizi anche nei nostri scaffali vediamo che vi si ritrova una quantità di libri somiglianti in tutto ai trecento volumi della libreria di Don Ferrante: « Tutta roba scelta » come scrive il Manzoni, e ripetiamo anche noi della nostra: « Tutte opere delle più riputate ». E si sa, ahimè, quanto invece durano poco. Ma è tempo ormai di sentire il parere degli amici presenti: e cedo la parola a Mario Luzi.

MARIO LUZI — Betocchi ha parlato poco fa di famiglia cattolica, famiglia della Chiesa anzi, per essere esatti, che il Manzoni avrebbe scelto, cosa che appunto secondo Betocchi ha anche accresciuto lo scandalo manzoniano nell'opinione dei critici laicisti. Effettivamente mi sembrano parole giuste: famiglia, famiglia della Chiesa. La prima produzione del Manzoni ormai cattolico è, mi pare, una poesia che trova la sua soddisfazione proprio nella coralità, nell'essere il poeta insieme agli altri, nell'essersi assimilato ad una famiglia, essere entrato in una casa. Come chi, forse, era stato troppo solo: e questo lascia intravedere proprio gli anni duri ed angosciosi della crisi. Questa crisi fu assistita, è vero, da amici italiani e francesi, ma in sostanza lo spirito del Manzoni era rimasto evidentemente molto solo e negli *Inni sacri* c'è questo empito di gioia, nel trovarsi non più solo ma dentro un corpo, dentro una famiglia, una casa. Se si guarda però il contenuto degli *Inni sacri*, del *Natale*, per esempio, si trova una certa disperazione, la disperazione dell'umano irredimibile, senza l'intervento dall'alto, senza la Grazia. Sono già annotazioni molto particolari, molto gravi. Se si passa poi alle tragedie noi vediamo che anche qui la euforia della famiglia non regge tanto perché il Manzoni ci prospetta subito un cattolicesimo tutt'altro che consolatorio, un cattolicesimo anzi diciamo meglio un cristianesimo eroico-sacrificale: con Ermengarda, la persona eletta ad espiare i torti ed i peccati altrui, si torna cioè alla origine propria del Cristo, all'origine cristica del Cristo. Più tardi, ne *I promessi sposi*, noi vediamo che c'è anche una certa speranza positiva o per meglio dire una certa positività della speranza, una certa intraprendenza pratica per rendere più buona la Provvidenza e per portare in salvo la nostra esistenza. Ci sono quelli avveduti ed i prudenti e ci sono quelli che si lasciano travolgere. Comunque il bene ed il male passano evidentemente attraverso le classi, cioè il bene ed il male si riscontrano nei piccoli come nei grandi, negli umili come nei potenti; tuttavia c'è anche una certa unzione, a mio parere, una certa unzione cattolica nell'enfasi dell'umiltà, così come c'è una certa sublimazione nella testimonianza dei drammi interiori: mettiamo Federico Borromeo ed in qualche modo anche Fra' Cristoforo. Il controcanto comico

dell'eroismo cristiano in Don Abbondio sta forse a fare da correttivo a queste note, a questi caratteri che mi pare si possono rilevare. Comunque il male è il grande protagonista, l'« amertume », l'amarezza profonda. Ho detto « amertume » perché in italiano non c'è una parola che esprima veramente a fondo questo stato: l'amertume manzoniano si nota perfino nei vari squarci idillici, tutto ciò che ha a che vedere con lo svolgimento dei fatti, della storia, annega nel male e la Fede è contrapposta come termine agonico. Altro posto, si direbbe, alla Fede non ha potuto trovare il razionalismo pessimista giansenistico del Manzoni. Certo non si può dire che il male sia parte integrante della natura umana, secondo il Manzoni; non mi pare si possa desumere questo. Nella natura umana c'è il bene e c'è il male, la visione manzoniana in questo senso, sotto questo riguardo, è aperta ed equanime. Ma da dove ha origine la necessità del male, del male manzoniano? C'è evidentemente l'ortodossia del peccato originale, ma non c'è forse anche la denuncia o perlomeno il sospetto di un errore fondamentale da cui tutti gli altri discendono per la catena di causa ed effetto? E che cos'è allora questo errore fondamentale, ciò che, per esempio, Federico chiama la « legge del mondo » parlando con Don Abbondio? È l'equivoco del patto originario degli uomini, lo scandalo della disuguaglianza, la tortuosità della legge del potere come per esempio in Rousseau, oppure un altro elemento più subdolamente demonico? Questo terribile insinuante e tutto sommato inafferrabile male presente nel Manzoni mi ha sempre angosciato, mi ha messo sempre una grande inquietudine. Chi si salva dopotutto sono dei poveracci che riescono a cavarsela tirando in secco la barca, salvaguardando la fede in una provvidenziale assistenza. Si salvano ovviamente anche certi empiti di santità che evadono in alto bruciando nel loro isolamento. Beh, un bel risultato a pensarci per un illuminista come si dice che il Manzoni sia e in parte lo è veramente. Il pensiero e la fede cristiana sembrerebbe che rimanessero in Manzoni più una forza di drammatizzazione che un'energia risoltrice della storia, della prospettiva. Quando penso al messianismo ribollente di Dostoyevskij che è come una lava infiammata che trova le vie più assurde, i tipi umani più fragili e sconnessi per erompere in superficie e quando penso al senso del prodigio vitale con cui si sposa l'evangelismo tolstoiano, mi domando perché il cristianesimo di Manzoni sia così preoccupato, perplesso, così agonico. Dai suoi maestri giansenisti aveva tratto con lo spietato giudizio anche il sentimento di frustrazione storica, in cui quel pessimismo era nato, la violenza, le tare, le stanchezze secolari da cui il messaggio cristiano emergeva? E la Provvidenza? I grandi, non dico i potenti, Federico, Fra' Cristoforo, sanno di vivere e di amministrare per i piccoli un dramma senza promessa: ai piccoli è lasciata la possibilità di trovare il rotto della cuffia per cui uscire salvando la vita e quella che Betocchi poco fa ha chiamato la « speranza umana » così necessaria. Si badi però che Renzo quando trae le conclusioni della

sua esperienza dice che ha imparato a *non* alzare il gomito, a *non* parlare ad alta voce nei ritrovi pubblici, a *non* prendere in mano il martello delle porte quando c'è gente intorno, e via. Tutte limitazioni, tutte negazioni — mi faceva osservare l'amico Sergio Romagnoli. Ma Lucia obietta al suo «moralista», come dice il Manzoni, che i guai lei non se li è andati a cercare eppure le sono venuti lo stesso. Non s'impara dunque un bel nulla; altro bel risultato per un illuminista come il Manzoni si dice sia stato e in parte è vero. E allora, che cosa può offrire il Manzoni ad un'epoca che reclama una salvezza collettiva e perfino ai cristiani del nuovo corso che vogliono che la storia sia operante e abbia un significato non solo misterioso? Personalmente non so se sarei ancora cristiano se fossi convinto che la finalità della storia, sia pure la storia provvidenziale del Manzoni delle tragedie, passa sulle nostre teste e non è affidata al nostro lavoro ed alle nostre sofferenze. Devo proprio confessarvi questo, non sarei più cristiano se accettassi come verdetto cristiano che siamo al mondo per espiare la colpa di essere al mondo perpetuando l'errore con altri errori, avendo in cuore la sola speranza che la Fede ci giustifichi di questo peccato. Potrei fare a meno del cristianesimo se non dilatasse la mia logica, non includesse il combattimento per la chiarezza progressiva di quel che è e che accade nella speranza di una reintegrazione totale per cui nulla è o è stato o sarà perduto. Insomma se la carica immessa nel mondo dagli apostoli fosse destinata a non esplodere mai ed a rimanere seppellita sotto la tremenda mole di errori e di distorsioni in cui il Manzoni sembra si sia rassegnato a vederla. Sembra, dico, che si sia rassegnato. Nonostante questo quanto grande è il debito che abbiamo con il Manzoni. Forse un discorso così strampalato, se volete, ma anche accorato, mi permetto di dire, come quello che sto facendo, non avrebbe questo accento e non sarebbe forse possibile se il Manzoni non avesse allungato il suo sguardo perforante nella condizione dell'uomo preso dal meccanismo dell'ingiustizia, e se non conoscessimo la sua ironia sull'orpello delle false scienze, sulla falsa dignità e sulla falsa logica della albagia del potere. Dobbiamo al Manzoni se nell'irrazionale che promuove il corso degli eventi la ragione ci appare come un raro beneficio: e se si guarda bene, la ragione manzoniana coincide, fa tutto uno anzi, con la carità dei cappuccini o con la pazienza dei Renzo, Agnese, Lucia. Non si può dire che per il cristianesimo del Manzoni il mondo sia una causa perduta ma si può forse dire che non si verificherà mai la vittoria, non farà mai parte del regno, si tratterà semmai di rendere più tollerabile, di mitigare insomma il suo purgatorio. Il cristianesimo del Manzoni è appiattito sotto il peso di un temporale cronico, di una minaccia immanente, in uno stato di emergenza continua eppure ha una forza vivificante unica, non è solo agonico è anche agonistico. Io penso che si debba anche all'intensità con cui il Manzoni ha messo al fuoco della disperazione dell'umano il cristianesimo se il nodo cristiano è venuto al pettine della

interrogazione di questi decenni giovannei che sembra risolutiva per la sua crescita dai semi evangelici.

GENO PAMPALONI — Il ritratto drammatico, denso di enigmi, che della figura del Manzoni Mario Luzi ci ha fatto ora, è certamente il più vicino al vero. Direi anzi che uno dei risultati di questo secolo che ci separa dalla sua morte è che l'immagine di scrittore bonario, sorridente, soprattutto ironico, quale veniva presentata, per esempio, nelle scuole ai miei tempi, si è via via attenuata o dimensionata, per fare affiorare invece una figura drammatica, drammatica anche per la quantità di problemi irrisolti che ancora ci pone. Ma se ci si pone il tema della attualità del Manzoni (« Manzoni, oggi ») penso che se ne possa ricavare una lezione ancora positiva. Per prima cosa, la riaffermazione totale, indefettibile, dell'universalismo cristiano, universalismo che si richiama direttamente proprio all'insegnamento paolino, « Cristo è morto per *tutti*, perché *tutti* eravamo morti ». La Provvidenza per il Manzoni la si vive sì nell'ordine della cronaca, è la « speranza » che diceva Betocchi, ma non cessa mai d'essere, più in alto, è « un ordine universalissimo », come è definita nella *Morale cattolica*. Proprio di qui nasce quella che è una delle note più attuali, più mordenti del Manzoni, l'antirazzismo. Antirazzismo in senso politico e sociale (noi tutti ricordiamo il potente battere del primo coro dell'Adelchi, quello del « volgo disperso che nome non ha », che è un po' la poesia del Terzo Mondo, e che proprio uno scrittore laico, Arrigo Benedetti, ha ricordato di recente, riallacciando quei versi al vivo della sua esperienza della Resistenza); e antirazzismo in senso spirituale, sia nell'affermazione assoluta della fraternità degli uomini, figli di Dio, nella storia, nella distinzione netta che egli postula tra l'errore e l'errante il quale non perde mai il suo posto in quella umana fraternità. Di fronte all'uomo che non ha fede e che il cristiano conformista, l'uomo soltanto della Chiesa esteriore è pronto a condannare, Manzoni obietta: « Dio mi domanderebbe se la Fede mi era stata data per dispensarmi dalla carità? »; e aggiunge: « La carità obbliga forse a consentire a persone che errano nella Fede? Non mai, ma la carità obbliga ad amarli. Invece di denunciarli al giudizio altrui, avvicinatevi a loro, interrogateli, e vedrete forse che invece di gridare contro di essi non vi resta che piangere sopra di voi ». Ecco: in questo piangere su di voi risuona la nota della mortificazione, del pessimismo, di quel pessimismo manzoniano di cui Luzi ci ha detto delle cose così belle e che è forse il nucleo fondo, l'emblema delle perplessità che ci dividono da lui. D'altra parte senza accettare e cercare di penetrare il suo pessimismo intransigente, impervio, vertiginoso, non si coglie l'essenza della figura del Manzoni. Che cosa c'è dietro quel pessimismo: la delusione del secolo dei lumi? il prima della conversione? le vicende tormentose della famiglia? il dubbio sulla stessa identità del proprio padre? Non ha importanza. Di quella mortificazione, di quel

pessimismo, ciò che ci tocca è il tono, il timbro fermo e sublime per cui anche la speranza più luminosa e sublime nasce sempre da una voragine di miseria. Qual è dunque la religione di Manzoni, questa religione di fede che si compenetra di un pessimismo inesorabile sulla natura umana? Io non entrerò in questioni di dottrina, ma dirò che a me sembra che in quella religione così ardente e severa due siano i grandi temi che per così dire si affrontano l'uno contro l'altro, e che proprio da questo conflitto nasca la grandezza del Manzoni, la parte profetica della sua poesia. La sua religione infatti è insieme Pentecoste, fraternità universale e solitudine. Fraternità storica universale e segreto colloquio con il mistero di Dio, con la sua misericordia sigillata in un volere sconosciuto. Nessuno di questi due elementi che rimangono in conflitto profondo nel cuore della sua spiritualità, nessuno di questi due elementi è superfluo, tutti e due sono assolutamente necessari e disegnano a mio giudizio la prima radice di un esistenzialismo cristiano intimamente tragico. Non dimentichiamo che proprio nel *Natale*, l'inno sacro che il Manzoni non riuscì a finire perché « cedere manus », a Gesù egli si rivolge dicendogli: « *ma tu pur nasci a piangere* »: verso stupendo che scaturisce ancora una volta da un sentimento tragico della vita così radicale da sfiorare anche la figura di Cristo. E allora, se questo è vero, in che misura è attuale la religione del Manzoni? Riapriamo per un attimo le *Osservazioni sulla morale cattolica*: il vero storico cui guida la ragione culmina, secondo lui, in un altro vero che prelude all'eterno, testimone silenzioso della nostra vita: e proprio in questa contraddizione è di cercare, secondo me, l'attualità del Manzoni. Quando egli dice: « la religione insegna a sprezzare quelle cose di cui gli uomini si valgono per farsi servi gli altri », egli anticipa una severa e quasi profetica critica alla società moderna, all'impotenza del razionalismo quando si fa vittima di una demagogia, divisa tra lo Scilla dello spirito di élite e di egemonia e il Cariddi dello spirito gregario. A che può mirare una simile religione, io mi chiedo per chiudere con una domanda questa trasmissione dedicata ad una figura a cui siamo ancora portati, dopo cento anni, a rivolgere tanti interrogativi, a che può mirare una simile religione se non alla perfezione della libertà, ad una libertà cioè che non si rifiuta di affrontare la lotta della storia ma che al tempo stesso si ricava in essa uno spazio più solenne, più alto, più potente dell'insidie della storia?

*Questa redazione stenografica del dibattito intitolato « Manzoni, oggi » che qui è pubblicata riveduta e corretta dai partecipanti, e che ha impegnato l'intero programma de « L'Approdo » radiofonico del 21 maggio 1973, prelude a quanto si propone di fare la nostra rivista con il prossimo numero 63-64 de « L'Approdo Letterario » per degnamente rammentare il centenario della morte di Alessandro Manzoni.*

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Montale: *quinto tempo*

Le ultime notizie dal fronte della poesia sono di grande rilievo, ma non consolanti: forse si è condotta negli anni passati una così intensa campagna contro la consolazione in arte che ormai da nessuna parte se ne trovano nemmeno le briciole. Certo, in questa direzione Eugenio Montale si è sempre mosso con estrema coerenza e nella sulfurea dimissione del suo « quinto tempo », quello del recente *Diario del '71 e del '72* (Mondadori '73), non si riscontrano frettolosi aggiornamenti, anzi l'ubbidienza ad una regola che forse non ha mancato di spargere contagio.

Per il Montale di *Satura* e di questi *Diari* (che globalmente costituiscono una nuova stagione rispetto ai tre libri precedenti) si è trattato di svolgere con decisione alcuni germi generosi del passato, tematicamente l'elegia della vita incompiuta, della riduzione della percentuale rispetto all'offerta normale (« Vissi al cinque per cento »), formalmente l'interscambio prosa-poesia con un più deciso spostamento dell'ago verso il polo prosastico, favorito dal vettore dell'operazione generale consistente nell'imprimere un'inflessione « crepuscolare » allo stoicismo di fondo (per intendersi). Ne deriva che il trattamento di nuclei riflessivi tutt'altro che gradevoli non assume mai tonalità

recriminatorie, si piuttosto lievi, distaccate, ironiche: l'estraneità alla storia (pubblica e privata), la defezione della realtà, la casualità e l'irresponsabilità ultima del vivere, vengono veicolate in immagini incisive, capaci di riempire qualsiasi vuoto. Ormai la scaturigine della parola montaliana si situa in un luogo remoto, ci giunge dopo aver attraversato cunicoli di dolore, di offese, eppure è ancora priva di ingrommature che la appesantiscono. In calce al libro una nota avverte che nel *Diario del '72* la distribuzione compositiva è molto più irregolare del precedente, dal momento che per ragioni di malattia si è prodotto un vuoto di quattro mesi: eppure il propellente ritrovato ispira il poeta con un'agevolezza prima impensabile, pur riconoscendo, nel rifiutare il « piròpo » galante come nono e conclusivo tempo di *Dopo una fuga* (di *Satura*), di non avere « il taglio e la misura dei decadenti augustei »:

*...Troppo è più dura  
la materia del dire e del sentire.  
Non si parla più d'anni ma di millenni  
e quando s'entra in questi non è in gioco  
il vivo o il morto la ragione o il torto.*

Pur da queste distanze forse si elabora qualche nuovo mito (per esempio quello di *Annetta*, come suggerisce Contini nel risvolto, e magari balugina una familiare Gina, ben distante dagli arcangeli medusei di una volta, di Iride-Clizia e Volpe),

tanto per sottolineare che la maestria creativa di Montale resiste intatta in tempi che all'auscultazione di nocche esperte rimandano echi sempre più preoccupanti.

Ma ormai su Montale escono monografie minute e particolareggiate, come quella esauriente di Marco Forti (Mursia 1973): e il discorso ormai può essere ripreso solo a livello di prezioso materiale inedito, che si sta raccogliendo da parte di filologi acuti e solerti.

### **Questo muro di Fortini**

È un po' il discorso che si deve svolgere sulla nuova raccolta di poesie di Franco Fortini, *Questo muro* (Mondadori 1973): rispetto ai tre libri poetici che conoscevamo, *Foglio di via* (1946), *Poesia ed errore* (1959), e *Una volta per sempre* (1963) si presenta come meno omogeneo, meno « libro » e più fogli di diario, poesie-sassate, sapientemente costruite ed inquadrate. Direi che nell'indiscutibile partizione in cinque sezioni, nettamente si distinguono due blocchi, 1962-1970 e 1970-1972: all'interno di questa scansione si oppongono poi poesie allegorico-politiche (*La posizione*) a poesie autobiografico-esistenziali (queste a loro volta suddivise in poesie dedicate ad interlocutori, morti o vivi, e in poesie dedicate a se stesso). Va da sé che di volta in volta i temi s'intridono, s'impasticciano nel loro incrociarsi, mescolarsi, divaricarsi.

Più che per altri poeti per Fortini si è sempre trattato di impostare la sua voce, di concertare i suoi registri, tanto spesso si presentano contraddittori, vitalmente divergenti, culturalmente intricati. Il pericolo più imminente è sempre quello del corto circuito, che Fortini forse non evita, ma prima fronteggia e poi ricomponne nei punti di guasto. La sutura di una ricca individualità con tutte le stratificazioni del passato (estrazione ebraica, nette propensioni per un certo tipo di cultura sublime, « decadente », ecc.) con le richieste politiche di una collettività, avvertite nel loro drammatico urgere, fanno oscillare continuamente Fortini fra gli opposti poli della complicazione e della semplificazione della realtà, dell'adesione e del rifiuto, dell'amarezza e del compiacimento.

Una somma di piccoli traumi privati (per esempio l'insegnamento universitario) e pubblici (Vietnam, contestazione giovanile, ecc.) vengono restituiti nell'avvolgente giro epigrammatico, con una ricerca al solito bilanciata sui due versanti, la dizione diretta e violenta, quella figurata attraverso le immagini botaniche, fauniche, architettoniche e così via. Ne risulta un fatturato finale singolarmente concorde-discorde con il mondo, con se stesso, quasi prezzo insostenibile che l'intelligenza e l'impegno debbono pagare per dimostrarsi autentici, senza forse riuscirci fino in fondo dal momento che l'astuzia della storia s'incarica in un ciclo senza fine di falsificare il vero e di verificare il falso. Punto fermo, ineludibile, al di sopra della storia, per il poeta come per gli altri sarà quello che « dice e ridice una la verità ».

Raramente Fortini ha scritto poesie così « belle », anche se alcune si prestano ad una decodifica ambigua. Per esempio, leggo che *L'esame* è interpretata in chiave « teologica » (quasi una specie di Giudizio Universale): « Mi presento all'esame. Non ricordo più nulla. / Le cose che avevo credute non le credo più. / Come posso difendere, maestri, le mie tesi? / Esaminatore, di chi sono le parole che dico? ». Dove a me sembra da leggere qualche più pratica contingenza (poniamo l'esame di libera docenza), con un senso acuto, vitreo, dell'impatto di teoria con il compromesso pratico (paradossalmente in un terreno che si dovrebbe comunque mantenere proprio teorico, con interlocutori che non sospettano proprio niente e terroristicamente impongono la propria indifferenza, il proprio non-sospetto). Donde il senso della recitazione sociale, della degradazione dolorosa nella maschera, come nella chiosa di *Alla Buca Mario*, poesia intensamente fortiniana in ogni minimo trasalimento e passaggio impressivo: « Mi dispongo a parlare, a ripetermi, / a ridere, a finirmi ».

### **Articolazione dialettica dei testi di Zanzotto**

È dall'apparizione di *IX Egloghe* (1962) che seguiamo puntualmente il cammino di Zanzotto, attraverso *La Belia* (1968) e *Gli sguardi i fatti e senhal*

(1969), misurandone l'incidenza, l'intersezione e la esclusione con esperienze che convergono divergendo (o se si preferisce, con l'avvertenza che solo un interprete fatuo può riscontrarvi il gioco di parole, divergono convergendo): si tratta insomma del rapporto di Andrea Zanzotto con la nostra più recente tradizione lirica (fino all'ermetismo) e con quel fenomeno letterario che si etichetta come neoavanguardia. Giunge ora opportuno il consuntivo delle *Poesie (1938-1972)* negli Oscar Mondadori, 1973, per le cure di un critico singolarmente preparato e simpatetico come Stefano Agosti. Come i lettori informati sanno, la recente raccolta di saggi presentati da Agosti presso Rizzoli, 1972, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi* si chiude proprio con uno studio su Zanzotto, dal titolo *Zanzotto o la conquista del dire* che risale al '69. Orbene Agosti è partito da molte riflessioni qui esposte, ma è andato ben oltre nel saggio d'apertura giustificativo ed esplicativo della scelta: ha lasciato cadere alcune delle riflessioni più legate al momento e si è immerso in un articolato diagramma del discorso poetico zanzottiano. Ha rifiutato la facile polemica (magari amichevolmente ritrosiva), cioè non ha insistito sulla facile etichetta di Zanzotto come praticante di una vera avanguardia contro le velleità di una falsa neo-avanguardia, quando invece ci è sempre stato chiaro che l'operazione in zona di frontiera, estremistica, compiuta da Zanzotto, non è contrapposta a quella di altri attivi nella stessa area, si piuttosto complementare, dialetticamente inestricabile (gli aneddoti polemici non ci hanno mai sollecitato). Magari è una questione di versante culturale, di frequentazione di testi, e forse anche di esperienza vissuta: ma non ci sentiremmo di attribuire tutto il positivo ad una parte ed il negativo all'altra. Certo fra Jung e Lacan, forse preferiamo ancora il secondo, come preferiamo Michaux e Bataille a Gozzano (ma Benjamin e i "dialettici negativi" conservano molti numeri da far valere) a livello di emulsione scrittoria non è molto produttivo indurre il vuoto intorno ad un poeta arduo come Zanzotto, che deve essere contestualmente sostenuto, puntellato da tutta una serie di solidali contrafforti.

Nella sua introduzione Agosti apre il compasso

della sua disamina facendo centro naturalmente sul « punto più "basso" vale a dire più profondo » di Zanzotto, che è giustamente reperito in *La Beltà* e attorno a questo centro disegna tutta una serie di cerchi concentrici che configurano questo discorso poetico, cominciando dal punto più « alto », cioè da *Dietro il paesaggio* del 1951 (troppo lontani e poco significativi per gli sviluppi successivi gli incunaboli di *A che valse?* del '38, di cui ad ogni buon conto si presentano due *specimina*). Punto più « alto » nient'altro significa che la funzione della letterarietà in questa poesia, su cui Agosti emette sagaci osservazioni: « L'ostentazione di "letteratura" è così pronunciata che l'esperimento si proclama, autonomamente "falso": ma alla pari di ogni falso, che è qui un falso per eccesso, esso include necessariamente la dimensione dell'autenticità come un livello a partire dal quale ha potuto effettuarsi l'operazione dell'inautentico ». Allora, se con il ponte di passaggio stabilito in Leopardi, si interpreta la letteratura come *langue* seconda, possono essere evocate due nozioni particolarmente consone al retroterra di Zanzotto, quella di arbitrarietà del segno linguistico di Saussure e quella di significante introdotta nell'analisi da Lacan. In *Vocativo* si tratterà di seguire un duplice processo disgregativo (si potrebbe dire esaurimento storico → come esaurimento nervoso → come esaurimento comunicativo), introducendoci in quella che può essere chiamata la dimensione del *terrore*. Con *IX Egloghe* Zanzotto attua il superamento « spostando violentemente la sillabazione di verità allo stesso livello della lingua inautentica », e passa quindi da un'istanza di espressività ad un'istanza meta-linguistica. Ancora non si è attuato il divorzio fra significante e significato, che è un po' la calamita di ogni avanguardia secondo un teorico e poeta caro anche ad Agosti, cioè Yves Bonnefoy. Ma riducendosi sempre più le tavole di corrispondenza fra significanti e significati (autentici), Zanzotto è maturo per il grande passo, cioè per la liberazione di senso dallo stesso significante, che si attua in *La Beltà* e prosegue con quell'omaggio cendrarsiano *La Pasqua a Pieve di Soligo* e poi nei *Misteri della pedagogia*. Nell'ultima parte

Agosti sembra accostare troppo Zanzotto alla sua teoria dei messaggi formali della parola poetica, fino alla soglia di una comunicazione trasmentale, che attesta della coerenza lucida di Agosti teorico e forse una fonte di turbamento infinito per il poeta Zanzotto che per ora mi sembra aggrovigliato in preoccupazioni di altro genere, in qualche punto semmai limitrofo.

### Albino Pierro notturno

Presso gli editori Laterza Albino Pierro presenta un nuovo fascicolo di sue poesie nel dialetto lucano di Tursi, *Curtelle a lu sòne (Coltelli al sole)* una specie di antologia retrospettiva sulla scorta di giudizi epistolari di un lettore di poesia di prima forza come Betocchi, che offrono il destro a Emerico Giachery di ripercorrere con finezza tutto l'« iter » di Pierro, in lingua e in dialetto, *Incontro a Tursi* (Bari 1973). La notorietà di Pierro, al di là di una ristretta cerchia di specialisti (di « professori », anzi, come scrive Tecchi in una lettera all'autore del '64, riportata alle pp. 27-28 dell'*Incontro*) risale senz'altro alla scelta di Contini che nella sezione dei poeti dialettali del Novecento della sua celebre antologia del '68 eleggeva solo tre nomi, quello di Virgilio Giotti, quello di Tonino Guerra, quello di Pierro appunto. L'avallo di Contini, rafforzato nella lettera premessa a *Curtelle* salutato come « veramente il più nuovo e centrato », può senz'altro servire a fugare qualche piccolo sospetto che nei confronti della strategia di Pierro può essersi manifestato: 1) per la sua conversione dalla lingua al dialetto (evidentemente pasto per pochi, anche se l'autore si è sempre preoccupato di accompagnare i testi lucani con traduzioni in lingua); 2) per essersi sempre presentato nell'ultimo decennio con riscontri autorevoli, da Bosco a Petrocchi, da Figurelli a Ernesto De Martino, da Fiore a Pizzuto (senza contare la bella e generosa monografia di Cesare Vico Lodovici del '58 e la traduzione in francese di *I 'nnammurète, Les amoureux*, curata da Madeleine Santschi presso Scheiwiller nel '71). Come dire? Pierro è sempre giunto sul tavolo del critico pre-giudicato; e il critico, anche se inseguito con dolcezza e garbo,

spesso non ha ritenuto di dover spendere parola, quando di parole ne erano state spese tante, anche di eccellente conio. Eppure forse Pierro ha avuto ragione, ora che è « un cavallo vincente » può giustamente supporre che in poesia il ruolo dell'« allocutore » è importante quanto quello del « locutore », con un interscambio ed una costituzione reciproca; Pierro, che ha attraversato anni di carriera senza risonanza, da *Liriche* del 1946 a *Mia madre passava* del '55, conosce il difficile costo di una rispettabilità, che si conquista in gruppo o da soli, ma sempre con la sollecitazione degli altri. Bene o male per raggiungere la posterità si deve traversare la contemporaneità: anche se gli attestati prestigiosi un po' troppo sbandierati possono generare un leggero fastidio, si deve riconoscere che si tratta di attestati intersoggettivi persuasivi, che persuadono. Naturalmente nel caso di Pierro vengono al pettine molti nodi, non ultimo quello della funzione della poesia dialettale in una « couche » sincronica dove i « mass media » tendono a spazzar via, come reliquati retri, parlate troppo ristrette, fra le quali i dialetti. Ma su questo punto Pizzuto, nella presentazione di *Famme dorme* (Scheiwiller 1971) è reciso: « Rapsodie, idilli squisiti, gli stabili contrappunti tanatologici, nascono in lucano come la nona di Beethoven in re minore ».

Conviene, tuttavia, seguire in prima istanza la composizione di *Incontro a Tursi*, a partire dalla prima lettera di Betocchi, del 20 marzo 1956, che riguarda *Mia madre passava*: di questa raccolta Betocchi elogia « il forte e vigoroso sapore leggendario de *Il ritorno* » e soprattutto la prima strofa di *Che dolce tenebra*: « ritmo, canto, parola, ci son tutti nostrali, v'è l'intimità leggendaria di un nostro paese »; ma affiorano anche delle riserve su certa letterarietà di composizioni, in seguito molto celebrate dai critici, come *Delitto a Frascarossa* (« nuoce qualche apporto lorchiano ») o come *Mia madre passava* (« che forse non va esente da qualche tocco alla Lee Masters »). Proprio su *Delitto a Frascarossa* Betocchi ritorna nella lettera n. 4, di tre anni dopo, 8 marzo 1959, in seguito all'entusiastico consenso del Lodovici, riportato alle pp. 82-88: « ...vedo che c'era una ragione, per cui non m'accordo col parere di Lodovici. La

ragione è, secondo me, che sebbene Lei se ne sbrighi anche molto bene, tuttavia in quella poesia non si può non risentire un qualcosa, e più di qualcosa d'imitazione lorchiiana. La quale imitazione, avendo troppo imperversato tra noi in questi ultimi anni, m'è bastata, a suo tempo, per accantonare il plauso. Anche se poi, com'è necessario riconoscere, il Suo villaggio lucano possa avere una certa parentela di miti con certi paesaggi del Lorca » (Ora una difesa della poesia, non sul registro di Lodovici, ma dello stesso Betocchi, è tentata da Giachery che vi trova « un commemorare la libera giovinezza del canto e del cuore, e la condizione di stupore... »; mi sembrerebbe anzi ricordare la *Storia di Turiddu Carnevali* del siciliano Ignazio Buttitta, forse più efficace perché priva di lenocini letterari). Sempre nel campo dei modelli letterari più in là risale Petrocchi, nella presentazione di *Il mio villaggio* (1959), da Betocchi stimato solo nell'ultima parte « per intimo goticismo » (lettere n. 5 del 17 novembre 1959), quando per il tema larico parla di « una tradizionale compiacenza di evocazioni patetiche in un gusto che non esito a definire pascoliano ». Si sa (Pasolini ne ha dato una prima sommaria dimostrazione) che molti dialettali novecenteschi risalgono alla lezione di Pascoli, a quei rovellati di forme del contenuto che affiorano ineludibili nelle strutture superficiali del testo. Come poeta in lingua, Pierro è essenzialmente un lirico, anzi come è ormai invalso dire un « melico » (con un congruo rimando alle *Ariette* digiacomiane): come poeta in dialetto Pierro è, o dà l'impressione di essere, un poeta corale. E qui deve essere segnata un'intuizione di Betocchi, lettera n. 8 del 10 marzo 1968: « Ovvio che tu sei lo stesso poeta sia nell'uno che nell'altro libro; ma c'è la differenza che nelle poesie lucane tu sei il tuo popolo, e in quelle in lingua sei uno del tuo popolo, uno che ne reca con sé ancora tutti i sentimenti ma con qualcosa in meno... È una tale perpetua fitezza e ricchezza di riferimenti a quel mondo arcaico che rende unico e di grandissimo pregio il lavoro che hai fatto in dialetto lucano; ed è il dialetto solo che è capace di risvegliarlo, mentre tu hai avuto la grande capacità di far sì che non se ne perdesse nulla nemmeno nella

traduzione ». Il valore della testimonianza sta nel fatto che viene da poeta a poeta: altrimenti si potrebbe pensare a inclinazioni specialistiche, sul tipo di quelle delineate da Gramsci in una nota su ciò che è « interessante » in arte (dove Gramsci ipotizzava un fruitore dei lavori teatrali di Pirandello perché interessato ai sicilianismi, ecc.). Va da sé che non è lecito restringere in questo letto di Procuste l'inclinazione di un Contini per « il neolatino addirittura protostorico della più isolata Basilicata », ritenuto più adatto dell'italiano a rappresentare stati d'animo elementari, specie nei suoi decorosissimi arcaismi conservativi (studiati dal Rohlf e dal Lausberg, che legano molti fenomeni della Lucania meridionale a quelli della Calabria settentrionale), come il mantenimento della desinenza -S e -T di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> persona singolare, con il rafforzamento di una vocale epitetica, ricordato da Contini: *chiangese* « piangi », *sònete* « suona » (anche a Maratea: *tènisi* « tieni », *mi piaciti* « mi piace »): ben altri valori s'impongono specie negli ultimi testi di Pierro, a cominciare da *Nd'u picciarelle di Turse* (1967), per transitare a *Famme dorme* (1971), ritenuto da Giachery « incantevole *livre de chevet* », « il capolavoro », per finire a questi *Curtelle a lu sòne*. Ci si domanda in che cosa consista la linea ascensionale dell'ultimo Pierro: in parte si può rispondere con la riconquista nel dialetto di schemi istituzionali, come regolarità metrica (isocoli), corrispondenze di assonanze e rime, per altro intransferibili in lingua. Ma forse c'è di più: l'annessione al discorso poetico in dialetto (addebito ad una fenomenicità elementare, rituale, folkloristica) delle più vertiginose esplorazioni nel lato notturno dell'individuo, in quello stato baluginante fra sonno (falsa morte) e veglia (falsa vita), sulla soglia dell'inconscio, o diciamo degli stati d'animo subliminali. Parole matrici diventano allora « sonne », « scure », « notte » e dall'altra parte « rivigghie »: da *Famme dorme*: Pure na paròue, / i'è cchiù megghie ca nente: / putèreta mitte i ràriche, / nd'u sonne (p. 13); ...cchi si truvè a lu scure (p. 29); ...'a notte mi chiàngete u scure (p. 31); ...mò ca i'è notte (p. 33); ...e sàpie come nd'u sonne / i uagninelle nd'i fasce [...] u sonne, / cc' 'a voce d'i grille (p. 37); *Famme dorme cuntente, oje* (pp. 47 e 49); ...m'è

grapute ll'occhie, 'a matina (p. 57); Quanne grapère ll'occhie, crammatine; e sopra: e stu cirvelle torte / addrizzamille nd'u sonne (p. 61); E nda stu scure come di na chèse [...] e vire zumpè nu ialle / c' 'a notte, po', nd'u grire si rivigghiate... (p. 77); ...chist'aria duce di sonne [...] ma famme chiure ll'occhie nda nu sonne... (p. 81); Mi rivigghie cuntente. / Da quanta tempe le sunnèje... (p. 83); Stu tempe ca passete / i'è nu grire nd'u scure (p. 85).

Mi pare che tale problematica sia stata captata da un altro versante nella lettera di Contini, premessa a *Curtelle*, quando si parla di « avvicinamento d'un mondo ctonio, come identificazione di se stesso a un trapassato, riduzione a una natura di fantasma o di lemure »: « Mi lasci dire che si ha quasi un rosario di piccoli grumi di follia, intinti solo nell'aria della memoria, dove le cose sono asimmetricamente sparse ». La rappresentazione della follia ha sempre attratto il poeta (si ricordi almeno *L'invasata* di *Il mio villaggio* e la contrazione in dialetto, sfrondate troppe referenze demopsicologiche, *'A pacciarella* di *Metaponto*) e non dovrebbe essere tesi di difficile dimostrazione che se non esiste un fitto interscambio fra linguaggio della follia e rappresentazione della follia si rischia di cadere nel topico, nel retorico. Del resto gli antichi trattatisti, da Aristotele allo pseudo-Longino, avevano meditato e dettato norme per la rappresentazione della follia: ora solo quando pazzia e poesia sono state unite nell'amplesso della sacralità si è avuta una purificazione fra scrittura di poeta-pazzo (mettiamo Campana, o meglio Lorenzo Calogero) e scrittura di poeta che rappresenta la pazzia, ammesso che si lasci andare alla deriva dell'automatismo. Caso clinico per eccellenza sarebbe quello dello sdoppiamento della personalità: si potrebbe parlare semplicemente di schizofrenia, se non fossero emergenti le armoniche culturali. (Sartre, nel terzo volume dedicato a Flaubert, *L'Idiot de la famille* ha prodotto sfaccettate riflessioni specialmente sul rapporto fra nevrosi individuale dell'artista e nevrosi storica e « congiunturale »). In Piero, poi, lo sdoppiamento avviene quasi sempre nell'area della morte, quindi dell'esorcismo e dello scongiuro: per di più è lo stato febbrile che induce lo stegolamento dei sensi, gli

incubi di degradazione, i vuoti dei precipizi. Tipica in questa direzione una poesia come *Sta frève*, ma anche il « cauchemar » d'apertura, *Tre voce tre pacce*, non scherza. Tuttavia è sempre il discrimine fra sonno (→sogno) e veglia che mena la danza: ...ca pò' tu pure strinte a chille pacce / rumànese nd'u scure (p. 17); ...e mó pure nd'u sonne... (p. 25); ...nda na uija duce di sonne (p. 29; *Quanne mi rivigghie*), ...ma sempe sempe u scure mi rispònnete (p. 31); ...menze cichète sonne u menzeiurne / ca nd'u scure si iùnnete e le squàgghiate (p. 33), ...quanne dorme [...] e mi revigghie (p. 45); Quillu picca tempe ca sunnème [...] e ca nd'u scure aunite si ni ième (p. 49); ...e u scure ci si scijete nd'u schème (p. 55); Nun mi mpàure cchiù / di ci dorme sùue nd'i sciolle (p. 57); E mi vènete 'a uije di ci dorme [...] n'ata vote aperte, nd'u sonne (p. 59); Crèi / mi véra rivigghie sup'ra na pétre... (p. 61); ...e nn'ombra scure scure (p. 63); ...vitte nd'u vente, 'a notte, a nu balcone (p. 67), ecc.

## Grillandi e Ramat

Nella collana dei *Testi* di Lacaita, diretti da L. Mancino, escono quest'anno due testi, per più di un rispetto notevoli, uno di Grillandi, l'altro di Silvio Ramat.

I muri di tutta Italia sono stati tappezzati da *affiches* pubblicizzanti una motoretta: una di queste è spartita in due settori, da una parte è rappresentato un nugolo di qualcosa che si muove (se ci riesce) in maniera compatta (la convenzione rappresentativa indirizza subito verso le file plurime di auto, prive di interstizi fra loro, come succede negli ingorghi stradali in occasioni faticose: ma anche verso metafore ormai grammaticalizzate, come le sardine compresse in barattoli), dall'altra una fresca ragazza sportiva che sta per inforcare la sua elegante motoretta. Quadro di per sé parlante, che, però, non rinuncia a due enunciati, che ne illustrano ulteriormente il significato: « Le sardomobili hanno cieli di latta / bella chi "ciao" ». Non vogliamo esagerare, ma chi ha escogitato questa composizione è « un poeta », magari della specie di quelli che possono venire fuori dai corsi di tecnica creativa che si tengono

in certe Università (ad es. in USA), cioè non un « poeta laureato », ma un « poeta professionista », per intendersi, ma sempre uno che ha chiaro che cosa sia la funzione poetica del linguaggio e quali siano i meccanismi che determinano le emozioni nei destinatari di un messaggio conativo-persuasivo. Si osservi la bella concrezione dell'« incipit », *sardomobili* (sardine + automobili), l'immagine « di serra calda » (direbbe Marcel Raymond) dei « cieli di latta », ad uno snodo dove è facile seguire lo scorrimento da un gusto simbolista ad uno surrealista, per venire allo stile tecnologico « tout court »; e poi l'audace inversione del secondo enunciato, dove naturalmente bisogna intercalare il « refrain » della nota canzone « Ciao, bella ciao », senza parlare di vari altri livelli, come quello fonologico della ripercussione interna del *-li* (*sardomobili, cieli*), della ripresa di un bisillabo con raddoppiamento interno (latta, bella) e così via. Dunque, nel linguaggio pubblicitario sono state per tempo scoperte virtualità poetiche e inversamente, ad un certo punto, il linguaggio pubblicitario è stato modellato sulle regole del linguaggio poetico.

Della fecondità di un tale rapporto biunivoco si sono accorti molti poeti o operatori culturali, se si preferisce (in Italia fra gli altri un Pignotti, un Balestrini): anche Massimo Grillandi nelle cinque composizioni che scandiscono questa raccolta, *Papà sei un capitalista*, mi sembra voglia prenderne atto, anche se poi l'uso del « collage » in lui può assumere tonalità diverse, da quella più consueta dell'ironia che scatta dall'accostamento di situazioni inaccostabili senza mediazioni (per es. la prima, *Papà sei un capitalista*), all'altra più decisamente elegiaca, quale appare in *A Federico* (Lorca, naturalmente).

Grillandi si distingue per una selezione spregiudicata del materiale: gli enunciati pubblicitari e burocratici della nostra Italia di oggi possono venire demistificati con l'accostamento manipolato di testi provenienti dall'antichità greco-latina, dall'Europa rinascimentale, alla Cina di Mao, a Cuba di *Che* Guevara, all'America degli psichedelici. Ne deriva una curiosa impressione di lettura: si avverte che Grillandi è molto intrinseco con i brani che trascrive nei suoi montaggi, sicché

riesce a far concentrare l'attenzione sulle situazioni, sulle opinioni che quei lacerti esprimono; in tal modo si assiste ad una sorta di allentamento della zona di frizione, quella dell'« agencement », dove dovrebbero scoccare le scintille. Ma il fatto è che ormai la tecnica del « collage » non colpisce tanto in sé, quanto più ovviamente per quello che veicola. Grillandi, con il suo materiale a fuochi tanto distanziati, dal remoto assoluto (spaziale e temporale) al presente incombente, riesce a trasmetterci le sue perplessità, le sue paure, i suoi sdegni, i suoi intenerimenti. Che si tratti in gran parte di materiale prefabbricato non ha eccessiva importanza: in fondo il poeta, sia che si serva del lessico primario (quello istituzionalizzato nei vocabolari) sia del secondario (quello dei testi preesistenti) cerca di comunicare il proprio linguaggio nella forma che gli è più congeniale. Questa lingua che ha tanto parlato, può riparlarci sottolineando il « corpo estraneo » oppure sussumendo come materiale proprio la trascrizione. Si tratta di prendere le distanze, dalla lingua, dai testi, da noi stessi, dal nostro tempo, dalla nostra tradizione: ma si tratta anche di riconoscerci solidali in qualche cosa, perché troppo facile è assumere la posa dell'eterno dileggio. In tale direzione Grillandi, con la sua nota discrezione, non corre eccessivi pericoli: la poesia in omaggio a Lorca è rassicurante. Così Grillandi ha composto un libro tenue, ma godibile, fatto a regola d'arte, di quell'arte che non ignora il compositore del testo pubblicitario che si diceva all'inizio, è vero, ma con una persuasione ben diversa che riassumerei così: ormai se il poeta perde l'« anima » diventa un pubblicitario (non importa di quali prodotti). Ma non vorrei infine far passare Grillandi per un moderato a tutti i costi, nonostante certi toni accesi e sarcastici. Forse lo è di più il suo presentatore, che non si scandalizza certo, questo mail, della profanazione dei versi foscoliani di *La giustizia e la pietà*, dove sono sottolineati con dei « sic » la « vagina » e il « retto », ma che non riesce ad aderire fino in fondo a tali « blagues »: si sa, però, le strade della poesia, come quelle del Signore, sono infinite...

Nella presentazione di *Fisica dell'immagine* di Silvio Ramat, Luigi Baldacci si domanda appunto:

«dove va la poesia? è giusto che vada per questa strada? dove andrà a finire?». E le domande sono anche in rapporto all'età del poeta, quando nel '59 presentava *Le feste di una città* e nel '61 *Lo specchio dell'afa*, prospettandosi verosimilmente una carriera molto lunga, già toccata da una grazia, un « dono » si sarebbe detto un tempo, forse un po' facile, ma certo autentico. Senza dubbio Ramat è poeta e critico avvertito: tutta la sua folta attività seguente sta a dimostrarlo. Una volta fatte le sue scelte, Ramat le porta coerentemente in fondo: ma forse è costretto a fermare la sua disciplina in un affabulato appagamento, quasi a ricoprire le rughe del reale con il mastice e lo stucco della forma ben temperata. E secondo noi le regole di generazione del testo poetico hanno scaturigini più profonde, più laceranti, forse ormai distanti da quelle di modelli letterari che hanno tenuto il campo finora. Ramat ha molta strada davanti a sé: c'è solo da augurargli di smontare continuamente le sue doti precoci.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### *Sulla soglia,* di Gianna Manzini

Pur nel corso di sviluppi indicativi d'una coscienza ordinatrice, d'una progressivamente più ferma guida dei propri temi, Gianna Manzini ha mantenuto una costante inquietudine, dal primo romanzo, *Tempo innamorato*, del 1928, al nuovo volume *Sulla soglia* (editore Mondadori), che raccoglie quattro racconti. Ma nella sua narrativa l'inquietudine, che spesso sfogava in invenzioni analogiche intrecciantisi per piani distinti e a diversi livelli, occasione a finenze di virtuosismi stilistici così da sorprendere innanzi tutto come un fatto d'ordine fantastico, lirico, ha conservato sempre e saputo mantenere ben in vista le proprie radici passionali, la sorgente diretta di una indole nativa, e con qualcosa, a un tempo stesso, d'avventato, violento, e semplice. Anche da un impulso così diretto e improvviso

veniva l'abbandonarsi sul filo della memoria per prospettare poi profili e abbagli di ricordi in disegni d'esperienze prefigurate, tra premonizioni e soprassalti di remote sofferenze, che ribaltano o proiettano il presente dell'artista, che scrive, in un mobile azzardo d'invenzioni narrative come uno sguardo, che, volto all'interno, venga scoprendo piani e parti d'una unitaria struttura. Il romanzo si presenta allora come un'esperienza risolutrice, da sperimentare, proporre, avviare. Via accidentata, sulla quale era pervenuta ad elaborazioni infinitamente sfaccettate, tali da ricordare forme ed esempi diversi, tra i più avanzati, della narrativa contemporanea fuori d'Italia. E da sollecitare, sotto il profilo stilistico e della composizione analogica, il richiamo a precedenti nostrani, tra romanzo e frammento: da D'Annunzio alla « Ronda ». Non era questo, però, il dato centrale della natura, e dell'esperienza della Manzini, nella quale l'inquietudine trovava rispondenza in un violento passionale specchiarsi in una terra tagliente, risentita, di lucida limpidezza: la nativa Pistoia, in modi da ricordare per analogia l'attrazione del Tozzi, soprattutto nei primi libri, per la campagna senese. Così, l'impaziente inesauribile scavo sul filo d'ardite invenzioni analogiche trovava ragione e misura in una violenza passionale, che si comunica alla natura, alle cose, a tutto quanto entra nel cerchio dell'esperienza della scrittrice.

Ma il modo analogico di strutturare la narrazione, per associazioni e dissociazioni balenanti, e un virtuosismo sostenuto da una ardua fuga di fulgurationi liriche, la avevano portata a una struttura complessa del racconto, a un'architettura di sottili rapporti e piani e giunture e intersezioni, a un magistero espressivo e compositivo il cui risultato più organico raggiunse, nel '45, con *Lettera all'editore*. E rappresenta la direzione più fedelmente seguita dalla Manzini. La cui narrativa non originava, però, da ragioni puramente culturali se non per mediazione d'una armatissima coscienza letteraria. Di questa s'alimentava, da questa traeva vigore un senso appassionato e, nella sua radice autobiografica, tragico, della vita. La Manzini ha un forte senso della realtà acutamente e direttamente sperimentata, esplorata, e che s'apre su un assillo

dell'annullarsi dell'esperienza nel confronto imminente con la morte. Ma un confronto teso, combattivo. Di qui la tendenza a una testimonianza diretta, legata a un senso fisico della natura, delle cose, che non ha cessato d'attrarre la scrittrice, e negli anni recenti sembra averla indotta a cercar d'esprimerla o liberarla in forme piane, o di più ferma confessione. Soprattutto in *Ritratto in piedi*, al quale si richiamano i racconti di *Sulla soglia*, il cui tema comune è la morte, che parifica, ridotta al suo scheletro nudo, vita intima, e le cose, l'esperienza in cui s'assomma la vita.

In *Una quieta voragine* un giovane s'uccide cadendo con la moto. Nell'incidente ha travolto un ramo e schiacciato una nidata. Il passero femmina soffre lo strazio di quella perdita, della violenza del distacco, e — sull'invito del maschio —, del ritorno al volo, alla vita: ha visto l'affondare dell'occhio dell'implume nel « divorante niente », in una « pace insana ». È del passero, o è umano rapporto tra natura, e interna passione, quella « oppressione smisurata »? « Goffa, è di nuovo un bozzolo di ottusità; di nuovo come non finita di nascere, non precisata. Ma assenza, finto sonno, torpore le bastano per ricuperarsi presto nelle pupille: mai hanno avuto una potenza così trafiggente. Vede: e, al momento, lo stupore è tanto che la blocca ». È uno sguardo, che sembra aprire vertigini interiori. Tuttavia in questi racconti il tema della morte si accampa in una sua fissità piuttosto che sfogarsi in variazioni tematiche, tende a toccarne l'intima radice, o lo scheletro. *Quasi un delirio* è la rappresentazione, subita fisicamente e, nella fisica sofferenza, partecipe, della lunga battaglia nell'organismo malato della protagonista, tra i microbi e una medicina, la « vibramicina »: campo passivo d'un mortale conflitto. In *Sulla soglia*, la madre della scrittrice, morta, sottoposta nei ricordi della figlia a una drammatica inchiesta, recupera un più intenso sofferto campo d'esperienza. In questo racconto sono le pagine più tese e lucidamente violente, ma d'una violenza rattenuta, e rotta da tenerezze esitanti tra sogno e inesausto confronto. Gli episodi che spiccano nel tessuto del racconto acquistano una vibrantezza e un'energia singolari da quel loro costante e diretto e quasi impaziente fissarsi sulla

realtà, non accettata, di una morte, che potrebbe esser quiete, e quasi invocata come tale, ma che tale non si concede. Uno strazio investe lo sguardo, che recupera natura, e vicende del passato, senza offuscarne trasparenza e nettezza. Risultato estremo di una scrittura levitante internamente, dono di una rara resa artistica.

### **La camicia bruciata, di Anna Banti**

Il nuovo romanzo di Anna Banti, *La camicia bruciata* (editore Mondadori), segna una ripresa, ma arricchita di originali sviluppi, dei temi centrali della sua narrativa: l'invenzione di una protagonista, nella forma d'un colloquio tra la scrittrice e quanto, su quell'avvio sostanziato d'un impegno diretto, d'una confessione, può restaurare d'una figura in precedenza cancellata, distrutta; così da sostituire, alla realtà, o alla memoria, piuttosto un fantasma. Del quale seguiremo il ricrearsi, attraverso quell'indagine e confessione della scrittrice: e il suo sdoppiarsi, nel nuovo romanzo, in due figure femminili, ben distinte, e pur integrantisi. Temi centrali, s'è detto, che s'assommano nella condizione della donna, esplorata per vie indirette, che favorisce un interesse per età storiche gravate d'ombre, lacunose, più in particolare per un secolo come il Seicento, assunto soprattutto nelle suggestioni della tradizione pittorica. Di lì un'aria fervida, ricca di luci e d'ombre, che guida alla scoperta di paesaggi diversi sul filo d'una assidua mobilità d'azione, e dota d'un moto d'erratica fantasia l'accidia di convenzioni e costumi, e di figure, sottratte per tal via alla rigidità delle memorie del tempo. La Banti raggiunse un risultato esemplare nel 1947 col romanzo *Artemisia*, protagonista, la figlia di Orazio Gentileschi: padre e figlia pittori. Personaggio storico, sventurato, e sacrificato, emblema d'una generale condizione della donna, la Gentileschi seppe conquistare una rivincita affermandosi, cosa rara a metà Seicento, come pittrice. Dello stesso interesse erano già proiezione altre protagoniste della Banti.

I temi indicati, e quel loro assommarsi in una volubile sfuggente protagonista, incerta tra fantasma e riflessione critica, presentano ne *La camicia*

*bruciata* un aspetto meno diretto e appuntito, una più costante fluidità narrativa. Senza eliminare, piuttosto attenuando le puntigliosità d'un assunto all'origine polemico, ottiene una forma indiretta e discreta di racconto che copre certe impuntature di ribellioni e disfatte, e trasfigura il passar del tempo in un processo interno della mente, della fantasia. Ne *La camicia bruciata* il rapporto, d'origine critica, e ambiguo, tra scrittrice e invenzione, si libera presto in quello tra l'una e l'altra protagonista, suocera e nuora, Marguerite-Louise e Violante. La prima, cugina del Re Sole e sposa sedicenne di Cosimo III dei Medici, tutta la vita oggetto di voci denigratorie: non proterva e perversa ma furiosamente soggetta a una indomita fantasia, di cui restò unica vittima. E la nuora, principessa bavarese, Violante, sposa del suo primogenito, in apparenza l'opposto di Marguerite-Louise, in realtà capace d'intender l'ormai scomparsa francese perché dotata pur essa d'eccessiva fantasia anche se con un temperamento riflessivo, pacato, quindi portata a consumar all'interno scacchi, successi e insuccessi, quanto l'altra « irrequieta e ambiziosa ». Due insuccessi: però Marguerite trova una rivincita nel profondo bisogno, che ha lasciato dietro di sé, di penetrare quella tanto clamorosa, scandalosa diversità, cioè nell'incomprensione stessa di quanti ebbero rapporti con lei, nessuno escluso, neppure l'amante svogliato che fu appena l'occasione dispettosa per cui bruciò, dopo esserglisi data nel viaggio per incontrare lo sposo, la camicia nuziale: episodio più capriccioso che drammatico, che dà il titolo al romanzo. Essa vive prima nelle reazioni, poi nei vani tentativi di recuperare qualcosa di lei. Alla ricerca d'una sua immagine, d'un suo ritratto s'affannano i figli, con attese diverse, pur come si chiede una risposta che concerna intimamente noi stessi. Soprattutto rinasce dal penoso accumulo di incomprensioni e di umiliazioni di Violante, per la capacità, della nuora, di far tornare ostilità o ironia iniziali in simpatia, e fiducia: quanto era stato negato alla cieca impaziente rivolta di Marguerite, che s'era per questo resa impossibile la vita, coperta, e straziata, da un coro di vuote maldicenze. Due protrate delusioni i loro viaggi: da

Parigi a Firenze, e il ritorno in Francia, di Marguerite, e quelli per l'Italia, di Violante, che creano, da un primo affollarsi di luci e colori, netti lineamenti e precisi contenuti di rapporti umani, di relazioni e di simpatie, dove pareva essersi accampata un'estraneità caparbia. In simile ambiente, nuovo, pacificato, Violante recupera una risposta ai lontani scandali, alle incomprensioni dell'altra. Che v'era al fondo? Nulla: come per l'antipatia verso Violante. Pur quel nulla grava ancora su Marguerite, negli storici. La Banti muove quella fuggente figura tra tante altre, per contrasto, statiche, o tenute in ombra, e il passare del tempo e il variare dei luoghi si fondono nel racconto quasi una sorpresa di fughe entro penombre che svelano gesti e scene inaspettate. Ottiene così un arricchimento di uno spazio insieme temporale e geografico col far approdare lievemente in Violante quell'inquieta figura che aveva agitato un tanto affollato paesaggio, Marguerite. Si fa sommersa sensibilità ciò che reagì erraticamente fino a estremi esplosivi, e che restava poco più che un capriccio di giovane donna. E la « camicia bruciata » ripete il nulla delle voci, pur depositate nei documenti per una minor capacità di difesa della donna. La creazione originale, il giudizio critico che pur opera nello scatto della fantasia guida il liberarsi, da un intrico d'esperienze e contrasti naturalmente amari, d'una trepida partecipazione, d'un attenuato sorriso, d'una, sia pur fuggiasca o appena accennata, serenità interiore. Che non esclude l'impegno di una scontata partecipe esperienza diretta.

### *L'ospite,* di Lalla Romano

Critica d'arte e poesia sono i precedenti della narrativa di Lalla Romano. Ma preciserei, circa il primo dei due precedenti indicati, che converrà sdoppiare l'interesse per la pittura, in una diretta esperienza e sensibilità, quale è di chi esercita in quell'arte una propria attività, e in un esercizio di critica d'arte che forse spiega più adeguatamente il rampollare da quella sensibilità di fantasie destinate a mano a mano ad esperimentar le mediazioni di

nuove tecniche, di linguaggi diversi: appunto, della poesia, con *Fiore*, del '41, e del breve poema in prosa, con *Metamorfosi*, del '51. Passaggi, attraverso i quali si determinerà la scelta per la narrativa. Delle origini della sua narrativa alle quali s'è accennato sembra che la scrittrice abbia voluto, nei suoi romanzi, conservar uno stimolo di confronto implicito, indiretto, che alleggerisce e dà aria e spazio alla prosa narrativa, non solo, ma, in qualche modo, fissa, di questa, mondo e struttura. È un riconoscimento che vale in particolare per il nuovo breve romanzo *L'ospite* (editore Einaudi), che, a vent'anni dal suo primo romanzo, *Maria*, del '53, stupisce innanzi tutto per la freschezza e l'originalità con cui, quasi segreta filigrana, dalle sue pagine ci parla quella prima esperienza artistica. Segno di una autenticità già di quel noviziato come degli sviluppi di cui si è dimostrata capace da allora, e che costituiscono la storia della sua narrativa. Lalla Romano ha affinato col tempo, gradualmente, e con incertezze e smarrimenti, se pur rari, la sapiente costruzione d'un proprio ambito d'esperienza e l'ha gradualmente aperta a prospettive di conoscenza del reale, d'un proprio mondo. Ha scelto sempre di partire da una puntuale osservazione, approfondita con acutezza da un occhio che dà luce e spazio al particolare, ne reperisce come una interna linea, lo accampa e gli dà volume, e misura. Non ha rilievo che un particolare d'avvio, o una osservazione, attingano al campo della memoria, o a espliciti elementi autobiografici, perché, nella loro realtà, quei particolari, o l'osservazione, hanno vanificato ogni supporto autobiografico. E la realtà loro origina dall'interesse con cui si muovono nella tessitura del racconto, con cui si ordinano nella loro naturale dimensione narrativa. Questo, appunto, interessa nei suoi romanzi: lo spazio, che delimita il respiro d'ogni singolo breve capitolo, mentre, nel loro ordinarsi, i brevi capitoli trasformano il tempo e lo sviluppo dei fatti e ogni storia di rapporti, e corso d'eventi, in una durata di significati, di sentimenti, al cui fondo è come una freschezza di luce ferma, che è, appunto, quel pregio che richiama agli esordi della Romano, e maturato come sensibilità compositiva, architettura di racconto. Il narrare per lasse o brevi capitoli ha pre-

cedenti d'alto valore nella narrativa del nostro secolo, in Italia: abbiamo indicato ciò che è proprio, come sensibilità, e originale giuoco d'effetti, della Romano. Ha raggiunto una sapiente misura in tale comporre per elementi spaziali, per brevi, autonomi capitoli, e se ne avverte in particolare il frutto nel nuovo romanzo, *L'ospite*.

Anzi, nel nuovo romanzo il tema è più del consueto ridotto, scarno, o esile: più sottile la misura, l'equilibrio affidato al comporre breve e spaziale. Esile il tema, e consumato o esaurito già nell'enunciazione: una vacanza, un viaggio del figlio della scrittrice, con la moglie; il bambino, ancora di pochi mesi, resta affidato alla nonna. Il romanzo è la breve storia dei contatti della scrittrice col piccolo, e di questi col mondo: nella casa, e fuori. Ma cos'è quel piccolo «ospite»? Ribalta sempre tra gli estri affettivi della scrittrice, che lo assimila a fantasie, memorie culturali, induzioni e castelli di significati simbolici, tra quanto insomma essa intuisce o prevede, anticipa, e quanto invece riceve direttamente dalle incessanti novità che il bambino, Emiliano, presenta nel suo prender possesso sempre più risoluto, e sempre nuovo, o nel suo saper trovar contatti originali col mondo. Quello che, con acuta partecipazione, segue in Emiliano, e legittima anche le trasfigurazioni di cui essa lo arricchisce: ma restano, queste, nettamente separate dalla viva fisica presenza del bimbo, con le sue incessanti iniziative. Di qui un ribaltare o un tornare da un punto di collocazione della mente e della sensibilità, dell'occhio stesso, ad altro, diverso, a seconda che parli la propria fantasia, il proprio trasporto, o l'attenzione aperta e muta. E pur sono come due momenti d'uno stesso respiro, d'un assiduo processo d'affinamento a contatto con quell'altra vita appena germogliante. Questo respiro trova spazio e misura nei brevi capitoli, allarga il proprio orizzonte, prefigura infine, lentamente, da lontano, una scoperta della vita, della realtà, nel suo primo acquisir volume e senso di colori e di movimento.

Quelle con cui il bimbo sorprende, stupisce, sono «avventure minime e meravigliose». E il bimbo parla anche attraverso quanto riferiscono persone umili che la scrittrice sente più istintivamente ade-

guate e vicine a quella vita iniziale. Che può anche urtare con l'ombra della consapevolezza, e d'un ricordo da quella ricondotto, che il ritmo dell'esistenza comporta vita e morte: « Una volta dissi a Innocenzo: — Questo tempo con Emiliano mi fa pensare a quando la mamma moriva. — Non capisco —. Lo so, sembra assurdo. Anche allora avevo l'impressione di essere sommersa da qualcosa di enorme. Sapevo che tutto sarebbe finito e che non ci sarebbe stato mai più. Però anche volevo che finisse per ritrovare lei come era. Ora vorrei invece conservare per sempre lui come è, fuori del tempo che lo muterà. Per la mamma volevo quella di prima, e per sempre. Il tempo passava lentissimamente; c'erano i giorni e le notti, ma pareva senza mutamento; eppure si sapeva come ora che doveva finire presto. E c'era pure questa luce calma, limpida, sempre uguale. Anche allora era autunno. (La mamma guardò il cielo — la finestra dava sul cielo — e disse: Mi piaceva tanto il cielo! La sua aderenza al reale, la sua sprezzatura — era infatti uno stile — giungeva a questo: usare il passato parlando di sé: come fosse già morta). Ora, un anno dopo, quella luce d'estate declinante è tornata, con la sua fatale bellezza (e una di noi se n'è andata, silenziosamente). Forse il mio era stato un presentimento? Avevo imparato già da ragazzina — era nata Luciana e l'anno dopo era morta Madrina — che un ingresso nella vita comporta una uscita, non si sa subito da parte di chi; ma tale è il ritmo, inarrestabile ». S'avverte in questo passo una tensione fin troppo carica; più riposata misura, ove parli direttamente all'attenzione della scrittrice il muoversi e agire del bimbo, con una specie di limpidezza e verginità d'impressioni, come nei capitoli XLV e LX. E non disturba la tendenza della Romano ad assommare i due momenti, dell'attenzione, e della reinvenzione, in un arricchire d'una verità simbolica la materia, nei suoi dati formali, quale, in una contenuta carica vitale, s'esprime in Emiliano: « ...La mia sicurezza si configurò in una immagine-idea. Mentre ripensavo a Emiliano e lo vedevo in quella loro casa piccola, piena, colorata, disordinata, improvvisamente mi resi conto di come lo pensavo. Se penso a loro adesso — dissi — mi sembra che abbiano nella casa un pro-

tettore. Non misurai nemmeno, subito, la portata di quella scoperta, mi limitai a trovarla ancor più vera, nel dirla, nel formularla a parole. Volevo dire qualcuno come un saggio, un santo, una presenza benefica. La sua debolezza di bambino non rendeva per niente inverosimile la cosa. Marlène disse, con la sua naturalezza oggettiva, razionale: Emiliano è saggio. Non piange, chiama. Prima piano, poi più forte, e solo se io non arrivo, piange. La differenza è nella funzione grammaticale: tra un attributo e un sostantivo. Ebbene, è una differenza enorme. Di qualità; anzi, di piano. Come tra un inizio e un vertice. Ma il vertice può essere intravisto in un inizio ». Si ha qui come il segno, che tende a sfarsi in macchia, del tendere a fissarsi in sigla, emblema, dell'esperienza diretta e viva del racconto.

### *Intinerario a Vega,* di Carlo Lapucci

Carlo Lapucci è uno scrittore ancora alle prime prove: ha trentatré anni. Publica da Cappelli il suo primo romanzo *Itinerario a Vega*. Si è fatto conoscere già per la sua attività culturale d'interessi linguistici, e con alcune poesie, e il racconto *Il tonfano*, di due anni fa, che rientra nel clima generico dei racconti d'adolescenza, caratteristici d'ogni noviziato di narratore dei nostri tempi, e, in particolare, dei toscani: il Lapucci è nato a Vicchio di Mugello, e vive a Firenze. Tuttavia, risalta nel *Tonfano* un mirare a effetti singolari mediante una scomposizione d'ogni elemento, ottenuta con sospensioni e fratture che favoriscono come un rigurgito dell'ordine cronologico dei casi, con l'effetto di isolare eventi occasionali, da nulla, e di caricarli d'una fissità come di larve. Effetti ottenuti un po' esternamente, nel racconto. Ma è pur una traccia che trova motivazione adeguata e, in parte almeno, soluzione nel romanzo. Nel *Tonfano*, circostanze e memorie, così deformate, contraddicevano a un clima della memoria per far già, di questa, la prefigurazione di una realtà che concerne e anzi investe l'uomo, oggi, senza senso più d'esperienza, né del tempo, confusi in uno stato di generale liquidazione. Nel romanzo opera una inizia-

zione volta a scomporre ogni lacerto o relitto di vicenda d'un tono sostanzialmente autobiografico, nel gorgo imminente d'un nulla, espresso in forma sensibile nella notte, negli spazi, nella nebbia. Vi si polverizzano i tentativi d'organizzare il momentaneo oscillante sussistere contro la forza livellatrice d'un silenzio che acquista qualcosa di beffardo rispetto all'agitarsi d'ogni conato d'esperienza umana. Se nel racconto *Il tonfano* non andava oltre l'accentuazione d'elementi astratti, in funzione d'antitesi alla linea di sviluppo della narrazione, nel romanzo protagonisti ed eventi tendono a sciogliersi in una affabulazione ottenuta anche col mezzo d'una scrittura asintattica, nella quale s'avverte una certa rigidità, portata ora da una tendenza a scansione di verso libero, ora da un gusto espressionista in singoli elementi acustici o visivi. Il protagonista non ha consistenza, altro che istantanea. Tende a sfrangiarsi nelle varie figure con cui viene a contatto per stimoli vaghi della memoria, o, senza distinzione effettiva, attraverso occasioni del reale quotidiano. Ha consistenza autobiografica, ambigualmente, in un sussistere nello stesso protrato istante della accettazione a sparire in un gorgo: vuoto, notte, un fluire denunciato come vertigine degli spazi e del tempo. Ma quel perdersi, così ritenuto, ha senso in quanto viene, intanto, restituito a un ripercuotersi, nella coscienza, d'una sua assoluta necessità, e verità. Acquista bensì, nella coscienza, un significato, ma tale che non esige altra sostanza che immaginaria: di un presagio, che porta a reimmergere la vita nelle radici della materia. In simile forma di denuncia, la vita confonde passato e presente in un rifiuto polemico. L'inalturalità del reale butta la sua compatta negatività sulla durata intera della vita, scompone vicende e figure umane in apparenze immateriali di una forza che spinge ogni momentanea sussistenza in una cieca corsa infinita.

Le scarse, interrotte vicende d'una grigia cronaca scadono nel romanzo a un gusto di livello naturalistico, scotto della degradazione d'interessi da cui son caratterizzate e della provvisorietà dei segni di una accentuazione deformatrice; infine, d'una incertezza espressiva in quella affabulazione che avrebbe dovuto costituire il terreno effettivo del

romanzo. Nella trama asintattica del discorso ben s'avvertono le cesure tra diverse impressioni, o ricordi, o annotazioni, o sensazioni, che dovrebbero formare un flusso omogeneo o indifferenziato. Si tratta di un difficile impegno di scrittura, e che risulta incerto ancora nelle ragioni, e negli esiti. Non soccorre per questa parte la cultura dell'autore, che anzi sembra presupporre modelli destinati a far più tesa una soluzione ora impegnata a confrontarsi con un'enfasi lirica, ora ad accreditare immagini distinte, ritornanti, come simboli o sostegni d'un discorso che in quelli rompe un iniziale flusso d'affabulazione. E risultano come nuclei nei quali riaffiora un sapore cronachistico sotto la copertura simbolica. Del resto, i precedenti culturali andranno accennati genericamente perché l'impegno dell'autore raggiunge già un carattere responsabilmente personale. E direi che la parte positiva, concreta, del libro è nella tensione che ininterrottamente vanifica l'accumulo assiduo di un'esperienza resa con inquieta, intima partecipazione nel suo incessante reagire a un ineliminabile senso d'insoddisfazione, di inadeguatezza. Disparità incolmabile che pur sostanza il vuoto, a cui s'affaccia, d'ogni proprio anelito. L'accumulo d'una perennemente tronca esperienza è pur un moto della coscienza, trasfigurato e scontato a un tempo stesso nel suo perdersi in una dimensione maggiore, simbolicamente indicata nella stella Vega, verso cui viaggia l'esistenza, senza termine, e tuttavia appena come un segmento, o un abbaglio di luce. È il tema, indicato nel titolo *Itinerario a Vega*, del romanzo. Ed è riuscito a esprimere tale tema, disagevole e sfuggente, nonostante le difficoltà alle quali s'è accennato, e che s'assommano in un'insidia prosastica, aneddótica, in un frammentismo naturalistico d'annotazioni, in cui si denuncia lo scadere d'una tensione simbolica e di ambizioni espressive che si risolvono in un accamparsi in zone autonome. Operazione complessa, nel giudicar della quale è da tener conto anche delle difficoltà che comportava. L'esito conferma come nel Lapucci meriti di venir indicato un narratore che presenta già una propria originale esperienza se pur non del tutto libera dei segni del noviziato.

ALDO BORLENGHI

## *Filologia Classica*

### *Sesto Empirico* **Contro i matematici**

Il tema della inconsistenza e dell'inutilità della cultura separata dalla realtà non è tipico soltanto delle violente polemiche che si sono accese nella nostra epoca. La crisi di ciò che possiamo chiamare la civiltà classica è addirittura cominciata quasi due-mila anni fa, verso la fine del secondo secolo dopo Cristo, ad opera di un filosofo che per i più resta un oscuro nome, Sesto Empirico. In fondo l'antichità greca è costituita per noi solo da mostri sacri: i grandi autori di teatro, i grandi oratori, i grandi filosofi, i fondatori della scena, dell'eloquenza, del pensiero razionale. Ma al proprio interno la grande stagione classica ha espresso la più coraggiosa critica demolitrice di se stessa, attraverso uno scettico, un medico di professione, relegato, tutt'al più, anche per i professionisti del greco, in una piccola nota a pie' di pagina di ponderosi volumi. Oggi che vengono condotte le più feroci battaglie contro l'astratto, lo scolastico, il nozionistico, è significativo che ci si accosti a questo primo demolitore, guastatore, nemico della cultura tradizionale (che anche alla sua epoca rappresentava il potere). Per i tipi di Laterza, Antonio Russo ha pubblicato i primi sei libri del Trattato di Sesto Empirico contro i professori delle scienze e delle arti. Esso costituisce una spietata aggressione e confutazione delle categorie grammaticali, retoriche, musicali, punto per punto.

Non starò a trascrivere le dichiarazioni di Sesto che più colpiscono il lettore moderno: l'asserzione che la scienza dei grammatici è un bel mucchio di chiacchiere, che la tecnica dell'ortografia non serve per la vita, che le notizie che ci vengono fornite dagli eruditi sono assolutamente inutili e che non richiedono capacità; sono slogans che l'epoca nostra ha fatto tranquillamente suoi. Ciò che è importante nella logica dura e senza cedimenti di Sesto è la dimostrazione di come la cultura congelandosi diventi contraddittoria e stantia, di come essa muoia nel chiuso mondo scolastico, di come la dottrina sia boriosa vacuità rispetto alle esigenze dell'esistenza. Il libro contro i matematici (così

suona il titolo letteralmente tradotto, intendendosi per matematici gli uomini di cultura) è fondamentale perché indica un disagio e la necessità di un rifiuto per sopravvivere; ed è anche divertente perché anche al cultore di greco presenta aspetti della situazione alquanto imprevedibili. Le pagine sul genere dei nomi, sull'ortografia, sulle etimologie si presentano persino spassose. Sono delle vere requisitorie: un processo viene condotto con tutti i crismi della razionalità. L'esemplificazione, però, non può non far sorridere, non strappare un compiaciuto consenso: l'arma del ridicolo è adoperata con notevole efficacia. Se da un lato una sicura dialettica non può non demolire le pseudoscienze, è anche chiaro che un brillante ingegno svolge agilmente la sua opera da guastatore. La canzonatura può anche piegarsi a disgusto, qualche volta: se la pseudoscienza va combattuta, la ciurmeria degli pseudoscientziati dà rabbia e fastidio.

Il lavoro di traduzione di Antonio Russo non era certo facile. Si trattava di rendere accessibile un testo improbo nella sua precisa, sicura articolazione conservando l'efficacia della documentazione: mi pare che lo scopo sia stato raggiunto con intelligenza. Un solo rimprovero va forse fatto. Le note sono estremamente dotte, rinviano a edizioni autorevoli, identificano frammenti, sono un corredo specialistico robusto. Ma il profano, talvolta, preferirebbe al richiamo a questa o quell'edizione, all'indicazione di una paternità un piccolissimo accenno volto a spiegare al volgo chi erano — che so? — Asclepiade o Demetrio detto Cloro, o Pindarione. Perché per Sesto Empirico erano probabilmente illustri accademici da combattere: per noi, sono dei super Carneade...

UMBERTO ALBINI

## *Critica e filologia*

### **Spogli dell'Italiano antico**

Senza cadere in peccato di feticismo, occorre pur dire che la possibilità di utilizzare gli elaboratori elettronici ha recato grande vantaggio alle moderne ricerche linguistiche, computazionali e strutturali-

stiche soprattutto, e ha reso assai più agevole che in passato la costituzione di strumenti di lavoro tanto preziosi quanto difficilmente realizzabili senza le macchine. Per questa via si tratta infatti di programmare e stampare spogli completi, rigorosamente analitici, delle scritture arcaiche e moderne, in verso e in prosa, con frutti evidentemente positivi anche per lo studio letterario in quanto questi strumenti vengono a sostituire vecchi lessici e vecchie concordanze ove già esistevano, o a fornirne dei nuovi ove abbiano a mancare: il che purtroppo si verifica assai frequentemente nel settore dell'italianistica.

In questo campo va segnalata l'impresa, a largo raggio, intrapresa da Mario Alinei, professore di lingua e letteratura italiana dell'Università di Utrecht, il quale, a partire dal 1961, ha avviato un'ampia e organica serie di spogli elettronici dell'Italiano delle Origini e del Duecento. I frutti di questa impresa, finanziata dall'Università di Utrecht e dalla Organizzazione per la Ricerca Scientifica nei Paesi Bassi, hanno incominciato a vedersi nel 1968 con il primo volume della serie dedicato alle *Prose fiorentine*, sul testo critico approntato da Alfredo Schiaffini, e stampato dalla casa editrice Mouton dell'Aia. Dopo tre anni di silenzio, per altro operosissimo, la serie è ripresa all'insegna italiana del Mulino di Bologna; e nel giro di due anni, 1971 e 1972, sono apparsi ben quattordici volumi assicurando all'impresa un ritmo così sollecito da garantirne il compimento nel giro di pochi anni (*Spogli elettronici dell'italiano delle Origini e del Duecento*, voll. II-XV, Bologna, Il Mulino, 1971-'72).

Alinei si è proposto, con questi suoi volumi, di fornire ai linguisti e ai critici letterari « spogli integrali delle forme, dei lemmi, dei morfemi, dei sintagmi e dei grafemi di tutti i testi dell'antico Italiano » e di completare tali spogli con tabelle integrative costituite da indici inversi e da liste di frequenza delle terminazioni e delle forme. Il che consentirà di disporre quanto prima di una raccolta larghissima di dati sull'Italiano antico: dal Placito di Capua dell'anno 960 alle opere volgari di Dante. Ci sarà dunque permesso di stabilire, fra l'altro, quali erano le parole più frequenti nella  $\text{לִּרְגִּוּ דִּי בְּרַבְרַבְרַב}$  da  $\text{Tō li o di Dānte}$ , e la diff e-

renza fra la frequenza lessicale della prosa e della poesia, e da una regione all'altra, da un centro all'altro della stessa regione, e anche in che rapporto muta la frequenza delle parole col mutare dell'argomento di un libro. Possibilità di studio, come si vede, di grande rilievo sia nell'ordine sincronico, come confronto fra i testi inclusi negli spogli stessi, sia nell'ordine diacronico, come confronto tra l'Italiano antico e quello moderno.

I volumi finora pubblicati appartengono tutti alla serie degli « spogli delle forme », la più importante e ricca: comprenderà infatti una cinquantina di volumi, differenziati per genere (prosa, poesia), luogo (prose fiorentine, prose senesi, prose veneziane, rime genovesi, rime abruzzesi e via dicendo), autore o scuola (Dante, Jacopone, Dolce stil novo). I quindici volumi apparsi sono dedicati alle *Prose fiorentine e sangemignanesi*, al *Novellino*, al *Libro dei Sette Savi*, al *Bestiario toscano*, alle opere di Jacopone, Brunetto Latini, Chiaro Davanzati, Bono Giamboni e Dante Alighieri. Tra i volumi che seguiranno, stimolano la nostra attesa quelli che accoglieranno le pagine dei Poeti del Duecento, di Bonvesin da la Riva, di Marco Polo, di Guittone d'Arezzo, di Dino Compagni e d'altri ancora. I testi su cui gli spogli sono eseguiti, sono quelli naturalmente più attendibili, cioè testi critici o almeno accuratamente riveduti. Per l'aspetto filologico dei testi, Mario Alinei del resto può contare anche sulla collaborazione dell'Accademia della Crusca e disporre quindi dei testi preparati dall'Ufficio filologico dell'Accademia fiorentina per il *Tesoro delle origini* e per il *Vocabolario storico* della lingua italiana.

### « La libreria » del Doni

Riappare alla luce, dopo secoli di semiclandestinità, la *Libreria* di Anton Francesco Doni, una delle opere più famose, e tuttavia scarsamente divulgata, dello scrittore fiorentino, fatta eccezione per il secolo sedicesimo che ne vide diverse ristampe (Anton Francesco Doni: *La Libreria*, Milano, Longanesi, 1973). Ora la ripropone giustamente ai lettori moderni Vanni Bramanti, già avveduto cu-

ratore delle *Lettere* di Filippo Sassetti e dunque specialista del nostro Cinquecento, il quale ha provveduto ad una precisa trascrizione del testo sul fondamento dell'ultima stampa vigilata dal Doni stesso, cioè la stampa giolittiana del 1557 in cui la *Libreria* appare divisa in tre «trattati». Ma il merito maggiore di Bramanti è quello di avere tenuto conto anche delle stampe precedenti e di avere così potuto registrare, con abili accorgimenti tipografici, le aggiunte e le soppressioni, intervenute tra stampa e stampa, in relazione agli autori e alle opere che figurano in questo eccezionale catalogo cinquecentesco. Un'opera dunque non statica, ma soggetta a rielaborazioni, e cresciuta per strati, e della quale questa moderna edizione longanesiana evidenzia, a ragion veduta, il processo di formazione, ora selettivo ed ora accumulativo.

Bramanti tuttavia non si è limitato ad operare con scrupolo per quanto riguarda il testo laborioso dell'opera, rendendocelo finalmente disponibile in una lezione degna di fede ed accompagnandolo con un'appendice in cui appaiono tutte le parti che non sono giunte sino alla edizione definitiva; ma ha anche corredato l'opera di note storiche ed erudite, davvero indispensabili in casi del genere, e di un accurato regesto degli autori e delle opere compresi nella *Libreria*, oltre ad una tavola di tutti i personaggi citati dal Doni, sia quelli storicamente vissuti che quelli fantasiosamente immaginati.

Ci è così riproposta un'opera che è insieme repertorio interdisciplinare di notizie e giudizi su autori e testi ora noti ed ora quasi sconosciuti, e nello stesso tempo umoroso e stimolante aggregato di invenzioni bibliografiche, di inserti aneddotici e narrativi, di sarcastici ghiribizzi. Bramanti ha presentato questo libro singolare, che giustamente è stato considerato il più antico tentativo di storia letteraria, con un saggio introduttivo tanto compendioso quanto felicemente illustrativo. Vi è qui infatti, se pur di scorcio, un misurato ritratto storico e critico di quel ragguardevole poligrafo che fu il Doni, seguito nelle sue assidue peregrinazioni e sottratto alle troppo semplicistiche definizioni di spirito genericamente e superficialmente bizzarro. La verità è che il Doni fu uno dei più notevoli e sagaci operatori culturali del suo tempo (come scrit-

tore, musico, pittore e stampatore) e anche, a metà del secolo, uno dei più interessanti prosatori italiani, per il gioco vario della mobilissima immaginazione e per lo stile estrosamente irrequieto, come appare evidente dalle sue opere maggiori: i *Marmi* e soprattutto i *Mondi*. In quanto alla *Libreria*, Bramanti ha ben mostrato la sua struttura duplice; e ha giustamente distinto l'avvio volutamente minuzioso, oggettivamente informativo, e la seconda parte, quella dedicata ai manoscritti, imprevedibilmente affidata invece agli stimoli della libera fantasia, polemica e provocatoria «proprio nei confronti di quel lavoro letterario a cui il Doni, e tanti altri uomini come lui, stavano in quegli anni dedicando il meglio della loro incerta esistenza». Il Doni dunque testimone veritiero, nella sua inquieta scontrosità, di un'epoca di profonda crisi, è ipotesi critica che Bramanti con molta discrezione avanza anche per la *Libreria* (un'opera soltanto in apparenza incongruente o stranamente dimidiata), e che in sostanza ci appare meritevole di attenzione e di ulteriore verifica.

### **Il Manzoni di Jemolo**

Arturo Carlo Jemolo ha inserito nella straripante pubblicistica manzoniana di questo anno centenario un libretto tanto discreto quanto appassionato, in cui l'inclinazione palese verso il grande lombardo non rischia mai il peccato di agiografia e resta piuttosto docilmente sottomessa al rigore critico e alla lucidità del giudizio equo e meditato. Il volume si intitola emblematicamente *Il dramma di Manzoni*, a dire la costante perplessità e la inquieta natura dell'autore dei *Promessi sposi*, ed è pubblicato dall'editore Le Monnier di Firenze nei «Quaderni di storia» diretti da Giovanni Spadolini.

I diversi saggi dell'opera, nati in momenti e per stimoli diversi, finiscono per legarsi felicemente tra loro in quanto sono visibilmente incentrati tutti, chi più e chi meno su alcuni temi costanti e intimamente correlati: la personalità del Manzoni; la ragione della sua minore popolarità, in Italia e soprattutto all'estero, rispetto ad altri grandi scrittori; il suo giansenismo, vero o presunto; la natura

del suo cattolicesimo, liberale o no; la sua discussa attitudine alla storia. Come si vede, sono aspetti sicuramente preminenti della coscienza e dell'intelletto del Manzoni, anche se non toccano direttamente lo scrittore, le sue qualità inventive e stilistiche, la sua forza poetica e romanzesca. Ma di queste qualità, per altro variamente discusse nel corso dell'ultimo secolo, questi aspetti morali e concettuali costituiscono il sostrato complesso e ineliminabile: di qui, infatti, l'arte manzoniana trae alimento e originale connotazione.

Tralasciando la questione della popolarità manzoniana, che meno ci interessa perché alla fine riguarda più il pubblico dei lettori, le sue inclinazioni e i suoi umori, che non lo scrittore in proprio, giova qui almeno indicare i punti di vista di Jemolo sul giansenismo, sul cattolicesimo e sulla storiografia del Manzoni: sono punti di vista che si possono anche non condividere in tutto o in parte, ma che colpiscono per l'estrema chiarezza e competenza con cui sono discussi, per il fervore e la forza ragionativa con cui sono prospettati.

Per quanto riguarda il giansenismo, a noi sembra che Jemolo sia, tutto sommato, assai cauto sostenitore della vena giansenistica del Manzoni della quale si preoccupa più di illustrare i limiti che non di esaltare l'estensione e la rilevanza; così come fortissimi limiti Jemolo pone anche all'asserito cattolicesimo liberale di don Alessandro, negando addirittura che il Manzoni possa « essere accostato ad alcun cattolico liberale... a Cavour od

a Ricasoli, a Lambruschini od a Capponi, a Minghetti ch'è in Italia quegli a cui il termine meglio si adatta ». Su quest'ultimo punto il primo a dissentire è proprio Spadolini, generoso prefatore del libro. La verità è che Jemolo e Spadolini muovono da angoli d'osservazione differenti: Jemolo considera prevalentemente la dottrina del Manzoni, i principi del suo religioso riflettere, e quindi il fondamentale pessimismo pascaliano che domina la sua visione della vita e lo rende scettico a proposito dell'impegno politico; Spadolini invece punta deliberatamente sui comportamenti manzoniani in momenti decisivi della vita nazionale (dall'adesione alle Cinque Giornate, e poi all'impresa dei Mille, sino all'incontro con Mazzini e alla scelta di Roma capitale), e alla luce di questi comportamenti, per cui sembra proprio che la fede del credente si congiunga con la dignità del cittadino, ripropone un Manzoni « cattolico e liberale d'istinto ». Probabilmente hanno ragione entrambi, Jemolo e Spadolini: il fatto è che Manzoni si sottrae ad ogni definizione troppo semplificatrice e sovente la sua personalità ci appare ambigualmente dilemmatica, drammaticamente contraddittoria. Pagine assai persuasive ci offre, infine, Jemolo su Manzoni storico: in cortese polemica con Croce e Nicolini, vi sono infatti rivendicate le virtù autentiche di Manzoni « storico nato » e la funzione altamente positiva dei brani storici pur entro la salda compagine dei *Promessi sposi*.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

### Da Apollo a Hermes

Di Maurice Blanchot, il critico dell'« assenza » pura, uno degli scrittori più lucidamente conseguenti che abbia oggi la Francia, di colui che ha sostituito al *Cogito* cartesiano (« Cogito, ergo sum »), secondo Georges Poulet, « lo strano Cogito »: « Se penso, non sono più », nessuno, ch'io sappia, ha dato

notizia, qui da noi, dell'ultimo ed emozionante volume che, secondo l'uso blanchotiano, mentre raccoglie gli ultimi saggi critici dello scrittore, ne porta avanti il discorso essenziale, che è un discorso non tanto sul metodo quanto sul nucleo critico motore: nucleo romanzesco metafisico proseguito attraverso un procedimento apofatico. La riflessione motrice in chiave di teologia negativa è

quanto muove in Blanchot le situazioni oggettive di fondo. Il libro, edito da Gallimard, s'intitola *L'Amitié*, ed è dedicato all'amico Georges Bataille e alla sua morte avvenuta il 9 luglio 1962. Il « movimento — l'amicizia per lo sconosciuto senza amici — che s'è espresso tra Georges Bataille e lui », dice il risvolto del libro, si lega alla « complicità » che l'amicizia comporta, secondo le parole di Bataille citate in epigrafe: « la mia amicizia complice: ecco tutto ciò che il mio umore apporta agli altri uomini », e: « ...amici fino a quello stato di amicizia profonda in cui un uomo abbandonato, abbandonato da tutti i suoi amici, incontra nella vita colui che l'accompagnerà al di là della vita, lui stesso senza vita, capace dell'amicizia libera, staccata da qualsiasi legame ». È, come si vede, una situazione che il romanticismo ha sperimentato, ma che Blanchot verifica, modernamente, nei termini di una metafisica negativa. Il personaggio leopardiano dell'*Ultimo canto di Saffo*, che sulla rupe di Leucade constata: « Ecco di tante / Sperate palme e dilettoni errori, / Il Tartaro m'avanza; e il prode ingegno / Han la tenaria Diva, / E l'atra notte, e la silente riva », si ripresenta nella teologia negativa che l'amicizia tra Bataille e Blanchot ha sperimentato in tutta la drammatica integralità della negazione. Il no, ciò che non è, l'assenza hanno costituito, per l'ala sinistra dell'intelligenza francese novecentesca, la ragione mistica di un fremito così assoluto che il volo di questa parola ha un che di scomposto, di ferito, di lancinante che, appunto, rende drammaticamente inafferrabile, ed eternamente differito, il suo discorso. Come il volo d'un uccello ferito a morte che appunto perché totalmente scomposto sfugge al colpo finale. L'eterno punto conclusivo, la morte, è stato spostato all'interno del discorso, che, così trasgressivo, viene a perdere la preventività della propria concatenazione logica. Come Camus ha verificato nel personaggio de *L'Étranger*, Meursault, che solo imprigionato riconosce l'estraneità della catena temporale e può comportarsi in conseguenza, così l'« amicizia » tra Bataille e Blanchot ha spostato l'asse della morte all'interno stesso del discorso reciproco rendendolo inafferrabile alle ragioni positive, differendolo pertanto

fino a una morte controllata proprio nei termini implicitamente logici del discorso: in una logica avventiva, e non preventiva, che prosegue il proprio punto avvento oltre il punto non fermo della morte. Già nella *Parte del fuoco* (p. 327) Blanchot aveva notato, e Poulet avverte la preziosità della notazione, che « quando parlo, nego l'esistenza di quello che dico, ma nego anche l'esistenza di colui che lo dice: la mia parola, se rivela l'essere nella sua inesistenza, afferma di questa rivelazione che essa si compie a partire dall'inesistenza di colui che la compie, dal suo potere di allontanarsi da sé; d'essere altro che il suo essere. Perciò, perché il linguaggio vero cominci, occorre che la vita che sta per portare questo linguaggio abbia fatto l'esperienza del proprio nulla ». E Poulet ha ragione ad arguire che « la letteratura è questa attività a dir così postuma, che si dà il compito di conferire un senso a ciò che ha cessato di esistere; o, cosa che in questo caso arriva alla stessa conclusione, di far cessare di esistere ciò a cui essa pretende di conferire un senso ».

In verità questa negazione integrale, questa « trasgressione », di contro all'asserita integralità della negazione, ha un compito ben preciso: quello di accompagnare scientemente l'opera poetica nell'integrità del proprio ciclo di Fenice che rinasce dalle proprie ceneri, e da quelle di chi l'ha, non tanto generata, quanto veduta nascere, ascoltata nascere. Come Atteone sbranato dai cani perché ha colto la nudità casta di Diana mentre s'immerge nel bagno con le Ninfe, così chi scruta questa operazione dell'opera poetica nella sua « eterna » costituzione simbolica, ecco che può solo adoperare un linguaggio postumo, è un morto che parla, o al più, se è il critico di una tale situazione « mortale », è lo psicopompo che accompagna le anime che hanno già trasgredito nel loro cammino verso l'Ade e l'oblio.

Nell'intelligenza critica di Blanchot, nella sua strabiliante logicità in cui l'*illogisme* della morte è compreso come un *gradus* decisivo, e logicizzabile come la perpetua variante, lo scarto metonimico sulla linearità logica — al modo dell'heisenbergiano principio di indeterminazione di cui non si può non tenere conto per l'influenza che le mo-

dalità delle esperienze hanno in modo incontrollabile sul sistema in cui si opera —, dunque nell'operazione ricognitiva in quest'area trasgressa dell'intelligenza della fenomenologia contemporanea, il « principio di indeterminazione » rappresentato dalla perpetua  $x$  della morte agisce in modo incontrollabile nella zona stessa della parlabilità, della comunicazione umana. Al *coup de dés* malarméano Blanchot ha sostituito questa perpetua variabile della morte che però finisce per ossessionare proprio quel nulla, per annullare qualitativamente quel nulla che l'« assenza », stavolta linguistica, esplora impavida, come se esso fosse a propria immagine e somiglianza. I due « oggetti » — l'oggetto e l'altro oggetto, quello soggettivo rappresentato dall'osservatore, o meglio dal parlante — si guardano interagendo in modo appunto incontrollabile se non constanzandosi a vicenda, con le conseguenze reciprocamente metamorfiche sperimentate nei propri corpi d'ombra dai ladri danteschi. Cioè l'intelligenza di Blanchot, a proprio rischio e pericolo, ha ormai volto il compito di Apollo sorvegliante delle Muse in quello di Hermes che a tutte le sue astuzie, compresa quella del furto sacro, aggiunge la suprema di accompagnatore delle anime verso l'oblio. Se Apollo ha il compito di attizzare la memoria, Hermes ha quello di spegnerla, di avviare il tizzo alla cenere. Compito, anche questo, necessario: se la Fenice non rinasce che dalle proprie ceneri, e la poesia non ricorda che dai limiti del proprio oblio operativo. Per Blanchot proprio ciò che separa è ciò che mette davvero in rapporto. Ma la morte è anche la fine della necessaria separazione: « Di modo che ora quel che ci fu prossimo, non solo ha cessato di approssimarsi, ma ha perduto persino la verità dell'estrema lontananza. Così la morte ha la falsa virtù di sembrare di restituire all'intimità coloro che sono stati divisi da gravi controversie. Il fatto è che con lei sparisce tutto ciò che separa. Ciò che separa: quello che mette davvero in rapporto, l'abisso stesso dei rapporti in cui sta, con semplicità, l'intesa sempre mantenuta dell'affermazione amichevole. Non dobbiamo artificiosamente far finta di proseguire un dialogo. Quanto si è sottratto a noi, ci sottrae anche alla parte che fu quella della nostra presenza, e

dobbiamo sapere che quando la parola si tace, una parola che, per anni, si offrì a una « esigenza senza riguardi », non cessa solo questa parola esigente, ma il silenzio che essa ha reso possibile e da cui essa ritornava secondo una propensione insensibile verso l'inquietudine del tempo. Potremo indubbiamente percorrere ancora le stesse strade, potremo lasciar venire delle immagini, appellarci per esse a una assenza che ci figuremo, per una consolazione menzognera, come la nostra. Possiamo, in una parola, ricordarci. Ma il pensiero sa che non ci si ricorda: senza memoria, senza pensiero, essa lotta già nell'invisibile in cui tutto ricade nell'indifferenza. Là è il suo profondo dolore. Occorre che essa accompagni l'amicizia dell'oblio » (*L'Amitié*, pp. 329-30).

E qui vorremmo concludere con una breverifessione. Sempre Poulet, parlando di Blanchot, dichiara che « Criticare è pensare, è pensarsi »: che è la prima fase di ogni operazione critica; ed è fase prossima alla manzoniana del « pensarci su » (che include un primitivo « pensarsi su »). È un pensare localizzato, simile all'essere che è esserci). Ebbene, anche pensare, e pensarsi, è sapere che non si può ricordare, è dunque accompagnare all'oblio; mentre « pensarci su » appartiene già alla fase induttiva, dopo l'oblio. È lì, nel fuoco dell'esistente, che l'essere cambia penne e muta. È lì che i significati si spengono perché i significanti nell'invisibile tornino insensati. È questa l'indifferenza, che è mancata differenza di senso, ma è l'indifferenza che appunto provoca il « profondo dolore » dell'assenza. Ed è questo « profondo dolore » a mantenere all'« assenza » blanchotiana tutta la sua profonda carica polare. In confronto alla « cessazione di senso » orientale e zen, l'« insensato » occidentale e cristiano è stato di profondo dolore: piaga le palme aperte dei santi, perché l'assenza stessa deborda come un significante incontenibile da qualunque astuzia significata, assai meno vicina che non sembri, cotesta assenza, alle grandi forme vuote di Barthes. Ne è una riprova lo stesso misticismo che è il plus valore messo in luce dalla negazione di Bataille.

PIERO BIGONGIARI

## LETTERATURA TEDESCA

### Gli scritti d'ufficio di Goethe

Quante sono le edizioni delle opere del massimo poeta tedesco che si sono succedute da quasi un secolo e mezzo dalla sua morte! Cominciò lui stesso con una edizione detta « dell'ultima mano » (*Ausgabe letzter Hand*) che ebbe inizio nel 1827, ma che l'autore non poté vedere compiuta perché morì nel 1832. Sono 40 piccoli volumetti in 16°, rilegati in oro con caratteri piccoli, che oggi sono una vera rarità bibliografica. Si succedero varie edizioni importanti di cui vogliamo ricordare solo quella detta *Sophienausgabe* (perché promossa dalla Granduchessa Sofia di Weimar) che iniziata nel 1887 si concluse solo nel 1920 e raggiunse la cifra incredibile di 143 volumi! Per ampiezza questa edizione rimase senza concorrenti; ancora oggi non ce n'è alcuna che si avvicini a un tal numero di volumi; in conclusione — e questo giungerà forse nuovo a qualcuno — tutte le edizioni, in confronto a quella, sono in realtà delle scelte. Questo straordinario uomo, che era poeta, drammaturgo, regista, uomo politico, scienziato, archeologo, numismatico, ha lasciato in ogni campo traccia del suo genio, sicché pare più opportuno, come si sta oggi facendo, raggruppare i suoi scritti letterari e far un'altra stampa degli scritti scientifici e via di seguito. Vogliamo solo ricordare le edizioni del Giubileo (*Jubiläumsausgabe* a cura di G. von der Hellen in 40 voll. presso Cotta, Stoccarda e Berlino 1902-1912) e le recenti edizioni della casa editrice Artemis di Zurigo in 24 volumi in carta velina e quella cosiddetta di Amburgo, che procede sotto la direzione di Erich Trunz (Christian Wegner, ed., Amburgo) e ha già superato i 14 volumi in velina progettati, aggiungendo le lettere di e a Goethe. Si contino poi tutti i volumi del *Goethe-Jahrbuch* e dello *Jahrbuch der Goethe Gesellschaft*, trasformatosi dopo la guerra nel più semplice *Goethe* e avremo una minima idea di quella che è la letteratura, la ricchezza e la varietà delle edizioni dell'opera di Goethe tenendo presente che non si sono ricordati

i carteggi, i colloqui, scrupolosamente ricercati qua e là per almeno altri 40 volumi.

Questa premessa era necessaria, pur nella sua incompletezza — di cui mi rendo per primo conto — per esprimere il nostro stupore e insieme la nostra soddisfazione quando nel 1950 apparve un primo volume di quelli che sono stati gli scritti d'ufficio di Goethe (*Goethes Amtliche Schriften* a cura di Willy Flach, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar). Trattandosi di un primo volume, per quanto interessante, abbiamo atteso che uscissero gli altri; i quali finalmente sono venuti: il secondo, diviso in due parti rilegate a sé nel 1968-1970; il terzo recentissimo del 1972 col commento e le osservazioni ai primi; un quarto (cioè praticamente un quinto volume) sta per essere pubblicato, ma non ha grande rilievo in quanto si tratta di un elenco di nomi, di persone, di cose. Dopo il primo, tutti i volumi sono stati curati da Helma Wahl che ha proseguito il lavoro di Flach con acribia filologica degna di ogni lode. Perché se anche la maggior parte del materiale si trova nell'Archivio di Weimar altre fonti si trovano qua e là, sia in Germania, sia fuori, altre ancora sono andate disperse. Si dirà: i tedeschi sono così abbarbicati all'opera del loro maggiore poeta (ma non solo poeta!) che, come nelle dissertazioni sono arrivati all'estremo di far compilare una tesi su *Goethe e il mal di denti* così ora vanno rispulciando fuori i lavori di « scrivano » dell'autore del *Faust*, tanto per stampare qualcosa di nuovo di lui.

Nella sua presentazione di più di 100 pagine in 8° (si noti!) Willy Flach aveva individuato giustamente l'importanza di questi documenti. Innanzi tutto mentre in Germania nello studiare la storia patria si dà anche un'idea di quel che erano gli ordinamenti legislativi nel Settecento pur in una piccola corte e in un piccolo granducato come quello di Weimar, da noi la figura del « consigliere segreto » Goethe, ha ancora oggi per molti qualcosa di misterioso. S'immagina una specie di genio — del bene o del male — che di notte, o al chiaror della

luna suggerisce al Granduca Carlo Augusto di Weimar come procedere nel guidare il suo staterello. Niente di tutto questo: il Consiglio Segreto era uno degli organi consultivi più importanti, creati nel Settecento sotto l'influsso dell'Illuminismo, quando si volle mettere accanto al monarca (per quanto piccolo fosse) un gruppo di persone, ristretto naturalmente, che sbrigliava gli affari di ordinaria amministrazione, se c'erano già dei precedenti, e proponeva al Granduca la soluzione da prendere in singoli casi. Questa diveniva esecutiva quando era approvata dal Granduca, cui spettava sempre la decisione finale. Per risparmiare tempo, il monarca partecipava spesso alle sedute del Consiglio Segreto, in maniera che alla fine di una di queste, le decisioni colla sua approvazione potevano già considerarsi valide; dovevano passare solo dalla Cancelleria per la emanazione diretta. Questa ne dava comunicazione a tutti coloro che avevano posto un quesito al Consiglio Segreto, avevano chiesto aiuto o si ribellavano a qualche decisione presa da un organo di grado inferiore. Quando Goethe fu introdotto nel Consiglio Segreto vi trovò due giuristi, i cui nomi credo qui non interessano, che in fatto di delibere ne sapevano quanto e più del giovane scrittore, anche se egli aveva studiato giurisprudenza, come è noto, a Lipsia e a Strasburgo. Poiché i consiglieri erano tre, ciascuno si prendeva un certo numero di pratiche da espletare. Nei primi tempi Goethe ne scrisse alcune tutte da sé, poi gli venne concesso un segretario. Infine occorre dire che la relazione fatta da ciascuno dei consiglieri, doveva esser fatta conoscere agli altri due prima della seduta decisiva e per questo c'era una specie di galoppino che correva dalla casa dell'uno a quella dell'altro. In questo primo periodo Goethe doveva « affermarsi », guadagnarsi la stima dei due colleghi e quella del Granduca — e vediamo che egli non trascurò nulla per fare buona figura anche in questo campo. Willy Flach nel primo volume pubblica gli atti del Consiglio Segreto, quando si ha una partecipazione diretta da parte del poeta. I documenti vanno dal 1776 al 1786. Nell'autunno di quell'anno come si sa, Goethe dopo esser stato a Karlsbad con Herder, partì per l'Italia e il suo posto venne preso

da Christian Gottlob Voigt, già suo segretario e ormai addentro a tutto il complicato funzionamento giuridico del piccolo stato.

Possono sembrare, queste, osservazioni marginali — e non lo sono. Intanto, se qualcosa di questi scritti d'ufficio era trapelata in singoli lavori o in singole edizioni, mai si era giunti a una visione completa di quella che era stata l'attività di Goethe in questo campo. Non ci si deve attendere delle rivelazioni poetiche, ma un « impegno », anche politico di un rilievo inaspettato, se si pensa che il grande poeta tedesco è stato accusato troppo spesso di assoluta indifferenza verso le questioni sociali del suo e di ogni tempo. Come poteva farlo proprio lui che era stato a osservare e qualche volta a determinare l'andamento politico di uno stato, piccolo quanto si voglia, ma in cui affioravano ogni momento questioni di carattere — direbbe qualcuno con un avverbio, di cui mi par si abusa oggi — squisitamente sociale? Forse non è un caso che questi *Scritti d'ufficio* di Goethe sieno stati pubblicati con grande attenzione e cura, nella Germania Orientale, ove si presta molta attenzione a quanto di sociale ci poteva essere non tanto nell'opera letteraria quanto nell'attività di Goethe, così com'è testimoniata dagli atti del Consiglio Segreto, particolarmente quando questo si trasformò in una specie di Ministero di cui il grande scrittore tenne per anni quello che oggi diremmo il portafogli della Pubblica Istruzione, particolarmente del Teatro e delle Arti.

Anche se a volte si può faticare un poco a leggere tutte queste pagine, ci troviamo dinanzi un Goethe vivo, presente alle questioni dei contemporanei, molto più di quello olimpico, che viene presentato da molti biografi negli ultimi anni e come, in parte fu, certo più per difendersi da tutti coloro che volevano conoscere e frequentare una celebrità. Per altro non mancano le notazioni divertenti anche qui: Flach si scusa di aver eliminato certi appelli abbreviati come *V.G.G. Carl August H.z.S.J.C.u.B.a.E.u.W.* cioè *Von Gottes Gnaden Carl August Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Westphalen* e noi glie ne siamo grati (v. vol. I, pag. CII), ché siamo abituati agli enigmi ma non a questi, così lunghi.

Ci sono altre due importanti osservazioni da fare: i carteggi di Goethe con Carl August e con Voigt, prendono da questi volumi un nuovo rilievo, che non hanno nelle pubblicazioni sinora uscite. Occorre cioè tener presente quando Goethe scriveva, sia pur usando tutti i titoli che gli spettavano, al Duca in via amichevole e quando invece stendeva per lui una relazione ufficiale come membro del Consiglio Segreto o come Ministro. A parte il fatto che ci sono molti appunti e lettere inedite, il tono dello scrivente sia esso Goethe o il Duca è notevolmente diverso se si tratta di una lettera per così dire ufficiale o di una in certo senso amichevole. Una simile osservazione va fatta anche nel caso di Voigt. Egli era l'uomo di fiducia, in un certo settore, di Goethe; a lui il poeta si rivolgeva a volte come superiore a volte come consigliere ed amico. I due carteggi assai voluminosi vanno letti, dopo questi *Scritti d'ufficio* in una nuova luce. E non mi pare poco.

### Lo Hölderlin di Peter Weiss

È logico che un autore che si è conquistato una certa fama sul teatro cerchi di sfruttare il momento sinché il pubblico non si stanca. «È più difficile smettere che cominciare» disse una volta George Bernard Shaw, che, in fatto di teatro, se n'intendeva. Ma dal *Marat-Sade* e *l'Istruttoria* ci pare che Peter Weiss stia andando sempre più giù di tono. La sua polemica è sempre più astiosa e «impegnata». Niente di male se ci avesse dato un capolavoro, uno solo. Ma la sua indiscussa esperienza di uomo di teatro gli consente una certa facilità che non va a vantaggio della sua arte. Già lo abbiamo notato nel suo dramma su *Trotskij in esilio* (Einaudi, Torino 1970) in cui fa comparire i dadaisti di Zurigo come una pattuglia rivoluzionaria in letteratura, mentre non sono che gli ultimi decadenti raffinati, cui corrisponde in pittura il tardo genere *fauve*. Questo dramma lo ha fatto apparire persona «non gradita» nella Germania Orientale, ove Weiss aveva sinora libero accesso, sia detto tra parentesi. Ora da un anno è comparso in Germania — quella occidentale beninteso — un cosiddetto dramma in due atti sulla tragica vicenda

del grande poeta Hölderlin che al nome di lui appunto s'intitola (PETER WEISS: *Hölderlin*, Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno 1971). Si potrebbe considerare un dramma storico in quanto oltre al protagonista sono vissuti realmente quasi tutti i personaggi che vi compaiono, e non sono per nulla gente di secondo piano; ricordiamo: Hegel, Schelling, Charlotte von Kalb, Schiller, Goethe, Fichte, Susette Gontard e infine Karl Marx. È vero che uno scrittore, un poeta non è tenuto a esser sempre fedele alla storia; ma la vicenda che ci presenta deve essere per lo meno verosimile. Hegel e Schelling vengono a visitare il loro antico compagno demente, ma solo per dimostrare che loro si sono «inseriti» nel «sistema», che ormai hanno abbandonato qualsiasi volontà rivoluzionaria. Goethe e Schiller, particolarmente il primo, fanno la figura di «servi sciocchi» del potere dominante. E così via. Ora l'opera poetica di Hölderlin, trascurata sino a una cinquantina di anni fa da noi — e non solo da noi — è nota agli italiani per opera di Vincenzo Errante, Leone Traverso e Giorgio Vigolo (per ricordare solo i maggiori traduttori), cui ha fatto seguito una serie di studi, che non è qui il caso di ricordare. L'immagine di questo poeta, unico nel suo tempo, non è dunque più ignota da noi. Nel suo ermetismo, nella musicalità del suo verso, che corrisponde a una intima armonia del pensiero e della visione; di Hölderlin insomma si dice da almeno una cinquantina di anni, che si può cogliere in lui una delle cime della lirica ottocentesca. Il poeta, come molti altri artisti di ogni tempo, non resse alla tensione intima del suo spirito, vedeva come in un sogno lo spirito ellenico unito a quello germanico, fuso nella luce di un cristianesimo visionario. Rispetto, pietà e insieme ammirazione sono i sentimenti che ispirano tutti quelli che hanno una qualche confidenza con Hölderlin. In Weiss non c'è nulla di simile. Anche qui, come in tutte le opere tendenziosamente politiche, c'è un travisamento, che diventa addirittura grossolano.

Per dargli l'apparenza di una vecchia storia, che si racconta, ma a cui nessuno poi crede più, Weiss ha scritto una specie di *Fastnachtspiel* di tipo medio-

evale — o alla maniera di Hans Sachs — i versi ritmati e, quando capita, le rime stanno a confermarlo, insieme alla divisione in due parti, caratteristica dell'antica farsa carnevalesca. Per accentuar il tono da cantafavole — diremmo noi — lo scrittore ha steso il testo anche in una lingua che oscilla tra la grafia settecentesca e quella del Cinquecento. Abilità ne mostra moltissima. Ma non basta. Soprattutto non può esser sufficiente a dimostrare che l'angelico Hölderlin fosse un arrabbiato rivoluzionario, vinto, al solito, dalla repressione, non fascista, non nazista, ma che sarebbe stata diretta da quel reazionario impenitente che era Wolfgang Goethe. È vero che il teatro tedesco non brilla di grandi nomi, ma questa storiella di

Weiss non dovrebbe incantare nessuno. E poi il giuoco è troppo scoperto proprio per l'apparizione di Karl Marx alla fine del secondo atto, che vorrebbe insinuare nel lettore o nello spettatore l'idea che il povero Hölderlin era solo un precursore — capace naturalmente solo di intuirlo — del marxismo. Ho chiamato quest'opera un cantafavole, non solo per ragioni di forma, di stile, ma perché di queste « favole » ne abbiamo sentite ormai troppe e non sarà certo Peter Weiss a farci cambiare parere. E poi Hölderlin parla qui con una pesantezza di ritmo, paragonabile, sia pur esagerando, a quella di un bove in confronto di una allodola. Il guaio per Weiss è che noi Hölderlin lo conosciamo.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

### Un nuovo narratore peruviano

Manuel Scorza dovrebbe essere abbastanza conosciuto in Italia per il suo libro *Rulli di tamburo per Rancas*, che uscì, nel 1972, presso Feltrinelli. Era un romanzo abbastanza diverso, pur nella grande varietà della narrativa latinoamericana. In effetti, trasposta in chiave romanzesca, si trattava di una vera e propria cronaca storica di avvenimenti accaduti in Perù, nelle Ande centrali, tra il 1950 e il 1962, cioè la lotta dei *comuneros*, degli appartenenti ad una comunità contadina, a Rancas, contro le forze dei latifondisti e di una corporazione americana. Era, così come accade spesso nell'America latina, una lotta diseguale e destinata alla sconfitta tra chi voleva conservare i propri pascoli e chi, invece, glieli portava via, con azione subdola e imprevedibile, un poco al giorno, fino a stringere la comunità in un cerchio di ferro. Il libro era testimonianza più che racconto ed aveva anche un ritmo di opera epica, di storia già divenuta leggenda.

Forse perché le vicende di questo paese tanto lontano avevano un alcun che di antico e, appunto,

di leggendario, anche il loro autore ci appariva distante. Sapevamo che era un giovane, nato, infatti, nel 1928 a Lima, che aveva partecipato attivamente ai fatti narrati, e che abitava a Parigi. Ma non avevamo fatto mente locale sulla possibilità di vederlo. Invece, Manuel Scorza ha fatto la sua comparsa a Roma (ma era anche passato per Milano e Firenze, a colloquio con studenti universitari) nelle scorse settimane: lui e una moglie giovane, due figure fragili, in fondo, messe a confronto con l'immensità del continente da cui vengono e delle sue tragiche lotte.

Manuel Scorza è per quattro quinti *indio* ed ha gli occhi scuri, lo sguardo melanconico ed affettuoso che rivelano un'ostinata speranza, ma, visto in carne ed ossa, appare ancora più sorprendente il suo ruolo nell'epica lotta dei *comuneros*. Un'immensa distanza sembra separare la sede della casa editrice dove si trova, la vita tumultuosa di un pomeriggio romano, la ricchezza consumistica che ci circonda da quella esistenza scarna e tragica a cui egli continua a partecipare. In effetti, *Rulli di tamburo per Rancas* era solo il primo atto di una

tragedia che Scorza sta scrivendo in vari volumi, e che si intitolerà *Ballata*. Il secondo volume, intitolato *Storia di Garabombo, l'invisibile*, già apparso anche in Italia per le stesse edizioni Feltrinelli, riprende il tema della lotta contadina secondo la sequenza storica. UN anno dopo la sconfitta di Rancas che diede alla corporazione americana notevoli interessi economici e ai *comuneros* tre nuovi cimiteri, la lotta riprese, sempre negli alti desolati altipiani peruviani, a quattromila metri, là dove la vita, dice Scorza, è assai dura. Riprese per motivi, diversi, perché vigeva ancora da parte dei proprietari delle grossissime *haciendas* un *ius primae noctis*, un diritto di opprimere i contadini come non entità, esseri inesistenti e invisibili. Caratteristica principale dei contadini andini, tutti *indios*, naturalmente, è il loro essere, appunto, invisibili, come osserva Scorza, sempre con voce uguale, quasi avesse narrato le stesse cose molte volte. Il loro capo, chiamato Garabombo, in realtà, Fermín Espinoza, si valse di questa sua proprietà di invisibilità per penetrare nel quartiere generale del colonnello destinato a liquidare, con operazione militare, la ribellione degli *indios*. La guerra ebbe inizio da quel momento, da quando Garabombo invisibile non fu più, e divenne un essere umano. Cominciò allora la guerra silenziosa che comportò mezzo milione di morti, molto di più di quelli delle inglo-

riose guerre « ufficiali » e che vide gli *indios*, diciotto mesi dopo il massacro di Rancas, invadere e conquistare i quasi incontestabili territori di tre enormi latifondi.

Fu la guerra, dice Scorza, che pose fine al feudalesimo in Perù, la guerra che segnò il passaggio degli *indios* da materiale destinato al genocidio a cittadini. La guerra, conclude infine, che avrebbe potuto trasformarsi in un vero e proprio Vietnam, se fosse stata conosciuta e appoggiata e che, comunque, provocò un grande cambiamento politico in Perù. Mentre il pomeriggio avanza, ascoltiamo ancora Manuel Scorza parlarci della cultura peruviana che gli spagnoli hanno sacrificata fin dal momento della Conquista, dal risorgere di una coscienza linguistica in grandi scrittori peruviani come Arguedas, del senso di tragedia connaturato al destino di uno scrittore latinoamericano. Sembra sempre più impossibile che un uomo ancora così giovane abbia fatto anni di carcere, anni di esilio, e sia stato uno dei quattro o cinque capi di un esercito di centinaia di migliaia di uomini. Ma il tutto trova spessore e conferma nella sua fede tranquilla. « Io credo », dice Manuel Scorza, « che il romanzo sia una macchina per sognare, ma per noi latinoamericani sia anche l'*agorà* della nostra filosofia ».

ANGELA BIANCHINI

## LETTERATURA AMERICANA

### Il caso Kosinski

Il primo rilievo, per esterno che possa sembrare, a proposito di Jerzy Kosinski riguarda la sua estrazione per così dire geografica, che da un lato lo accomuna a due precedenti a loro modo canonici della tradizione narrativa di lingua inglese (Conrad e Nabokov), mentre dall'altro fissa per lui uno spazio letterario del tutto particolare. La scelta espressiva del polacco Kosinski costituisce una sorta di prolungamento della sua scelta politica, cioè

l'abbandono del proprio paese nel momento più acuto dello stalinismo nel secondo dopoguerra. Sotto questo profilo, l'analogia con il precedente Conrad sembrerebbe immediata, ma a un esame più attento risulta piuttosto esterna, se non addirittura opposta.

Rammentiamo che Kosinski, nato nel 1933, si trasferisce negli Stati Uniti nel 1957 e là comincia la sua carriera di scrittore dopo un periodo di studi e il conseguimento di una laurea americana. La bibliografia di Kosinski è tutta nell'area linguistica

inglese: inizia con *The Painted Bird*, nel 1965; tre anni dopo segue un nuovo romanzo, *Steps*, che ottiene tra l'altro il National Book Award; nel '71 è la volta di *Being There*, nel '73 di *The Devil Tree*. Lasciamo da parte alcune opere di critica politica scritte sotto pseudonimo e di carattere fondamentalmente divulgativo o didattico. Per completare questa sommaria scheda, teniamo presente che in Italia sono apparsi *L'uccello dipinto* (da Longanesi, traduzione che ha risentito di quella francese specie negli inopportuni tagli), *Passi e Presenze* (entrambi da Mondadori), in sostanza i primi tre libri nell'ordine.

Lo scarto rispetto a Conrad si definisce sia sul piano ideologico-politico sia sul piano letterario. Conrad lasciò la Polonia tenendo ben presente un ideale di stabilità e di spessore politico, che si trascinò dietro la decisione di privilegiare in narrativa l'inglese. L'amico e collaboratore Ford Madox Ford testimoniò della occasionale nostalgia di Conrad per l'iniziazione francese, specie Flaubert, a conferma che proprio una scelta politica — rivelatasi talora nella sua ambiguità non priva di anacronismi — aveva spinto Conrad verso l'Inghilterra vittoriana e imperiale. Il linguaggio conradiano si regge sull'equilibrio talora inaudito tra l'inglese « spesso come la crema di cioccolato » — per usare l'immagine di Wyndham Lewis — e una sintassi, una stilematica, una densità semantica francesi. Secondo Kosinski, la sanzione esemplare di tale linguaggio giunge dalla mai ripudiata e spesso urgente presenza del polacco, onde la facilità di una resa polacca della pagina conradiana.

Kosinski non ha lasciato la Polonia su posizioni ideologiche di ordine: egli stesso ammette che intendeva trasferirsi nel molto più « aperto » — socialmente — Sud America, e che solo l'impossibilità di ottenere un visto glielo impedì. La sua formazione letteraria si presentava allora più ristretta e diversamente orientata non soltanto rispetto a Conrad, ma all'aristocratico Nabokov, in possesso fin da ragazzo di un eccellente francese e inglese e con un debito scopertissimo (si pensi alle « citazioni » flaubertiane di *Ada*, alle schermaglie con l'ombra di Joyce, al retroterra del Seicento inglese) nei confronti della cultura occidentale, in

singolarissima simbiosi con la russa, a cominciare da Puskin fino a un sofisticato sottobosco novecentesco. Lo stesso Kosinski elenca tra le sue fonti ideali, in Francia, Stendhal e Maupassant; in Russia Lermontov e Kuprin, oltre — si noti — Steinbeck e persino Malaparte letti in traduzione.

La carriera letteraria di Kosinski segna sin dall'inizio il ripudio perentorio dell'eredità polacca segnatamente sul piano espressivo. Un prevedibile luogo comune vuole che la disadorna elementarità del linguaggio di Kosinski, lo sforzo in apparenza riduttivo del suo strumento narrativo derivi dalla cautela nel servirsi di una lingua appresa di recente. In realtà — e Kosinski ha ritenuto di insistervi — ci troviamo di fronte a una radicalizzazione del processo iniziato nei primi quindici anni del Novecento con l'avanguardia americana, segnatamente nel nome di Gertrude Stein, e proseguito se si vuole empiricamente da Hemingway con lo stile « matter of fact ». L'insistenza sull'oggetto, la risoluta liquidazione dell'aggettivo (eccoci di nuovo agli antipodi rispetto a Conrad), la degradazione del sostantivo ridotto a supporto o a segmento il più possibile neutrale e la concentrazione sul verbo, magari iterato ma spesso metamorfosizzato attraverso un gioco continuo sui tempi, sono tutti elementi grazie ai quali lavora l'occhio insieme esterno ed interno del narratore, con risultati che la narrativa americana degli ultimi decenni ha raramente toccato. (In comune con altri scrittori della sua generazione, ad esempio Donald Barthelme, Kosinski possiede una deliberata orchestrazione del frammento che riflette — come ha osservato di recente assai a proposito Michael Wood — una presa di coscienza della frammentazione della realtà).

Si osservi, sotto questo profilo, la struttura interna del periodo in *Being There*, che pure sembra meno paradigmaticamente bloccato dei due libri precedenti:

« Prima di pranzo, mentre Chance guardava la TV, EE lo chiamò in camera sua. “ Chauncey, spero di non disturbarti ” disse in tono misurato. “ Ma vorrei presentarti la signora Aubrey, che è qui con me in biblioteca. Gradirebbe essere presa in considerazione per il posto di segretaria provvisoria finché non saremo riusciti a trovarne una permanente. Puoi ve-

derla subito? » ». (*Presenze*, tr. di Vincenzo Mantovani, p. 87. Il corsivo è nostro).

O, significativamente, la conclusione del libro: « *Sospirò, accese la TV e si lasciò scivolare nel sonno* ». (Id., p. 133).

L'insistenza denotativa del linguaggio di Kosinski non opera soltanto sul tessuto fattuale o direttamente esistenziale, ma coinvolge le oblique indagini della memoria, in una sovrapposizione di presente e passato, di realtà effettiva o di realtà fittizia ed evocata. Matura qui il rischio di un altro luogo comune, in virtù del quale Kosinski è stato avvicinato al suo compatriota e amico Roman Polanski, quando si viene ricondotti alla tematica dell'orrore. Kosinski ha provveduto a tracciare la linea di confine tra la fenomenologia dell'orrore di Polanski, sicuramente condizionata dall'obiettivo della camera da presa eppure connaturata a una propensione per la fisicità o corporeità dell'orrore stesso, e la propria categorizzazione dell'orrore in quanto dimensione quotidiana, non riconosciuta e frequentata per venire scoperta al momento della finale detonazione che ne costituisce un puro e semplice coronamento.

Nell'*Uccello dipinto* l'orrore e la violenza, filtrati e in definitiva esorcizzati in quanto posseduti e subito dal protagonista, un ragazzo dell'Europa centrale sperduto nel cuore della guerra in mezzo a contadini crudeli per condizione naturale e per stolido, freddo furore di sopravvivenza, potevano suggerire un lascito autobiografico che lo scrittore ha legittimamente disconosciuto. E in pratica, il più limpido distacco di un libro spesso cristallino nelle fasi più aspre confermava la disposizione di Kosinski a svelenire l'urgenza della tematica « nera ». In *Passi*, dove non mancano sia pure su un piano per nulla noumenico ritagli che si sarebbe tentati di definire beckettiani, all'orrore e alla violenza si toglie peso per ribaltarli sistematicamente dalle situazioni nell'individuo, divenuto grottesco ed estatico « voyeur », vittima ed assassino, posseduto da uno slancio partecipatorio e da una estatica fissità di osservatore.

Gli ultimi due libri di Kosinski muovono su un terreno diverso, a verifica di una ricerca che gradualmente lo porta ad attenuare lo specifico della

crudeltà (che in *Passi* conosceva qualche imprevedibile caduta di tono e persino di gusto) per accentuare quello di una impassibile satira. Mi preme insistere soprattutto su *Presenze*, che si regge sulla invenzione più ricca di Kosinski, identificata nel misterioso protagonista Chance (il nome — « caso » — riporta senza alcun riferimento diretto a un termine chiave di Conrad, capovolgendolo per la significazione del tutto passiva che assume qui), probabilmente un figlio illegittimo che non ha mai posseduto una identità, che conosce unicamente il giardino di cui si è occupato e il mondo della televisione che ha osservato fino allo spasimo.

In virtù della sua non-identità, della sua radicale ignoranza, Chance appare quale personaggio « altre » nel contesto di una società industriale e tecnologica avanzata, meccanismo così perfetto da procedere di forza propria. Di conseguenza, e senza rendersene minimamente conto, egli potrà conoscere una ascesa davvero irresistibile in campo economico e politico, sino a diventare una figura chiave nella vita nazionale, e senza mai acquisire altra identità, né vera né falsa.

L'inclinazione a dare una interpretazione del libro legata alla cronaca, per cui sorprendentemente John Updike ha ritenuto che Kosinski si proponesse di offrire in Chance un ritratto distorto addirittura del Vice Presidente degli Stati Uniti Spiro Agnew, rivela un fraintendimento dei motivi di fondo della narrativa dello scrittore polacco americano. Ma il rischio di Kosinski, e *The Devil Tree* finisce per confermarlo, sta se mai altrove, vale a dire che il suo apologo scada nella cronaca, che la rattenuta violenza del libello sfiori l'aneddotico o il farsesco. In altre parole, la urgente concretezza del paesaggio umano e geografico americano, in specie della allucinante dimensione urbana, induce il pericolo di una trasposizione quasi letterale, stemperandosi nella seduzione del quotidiano.

Vale la pena di notare, comunque, che a uno scrittore che subisce l'impatto della società americana a suo modo dal difuori finisce per venir risparmiata la replica di uno schema fisso per molti narratori americani recenti, i quali tendono a ripossedere — nel tentativo di descrivere la solitudine e l'isolamento nella società massificata e di

revitalizzare un topos essenziale, il divorzio faustiano tra artefice e società fedele a codici produttivi e «utili» — figure alquanto usurate di una tradizione e di una retorica che affonda le radici nell'Ottocento agrario e provinciale. Pensiamo, tanto per fare un caso, al Gass di *Omensetter's Luck*, da pochi mesi apparso anche in versione italiana (pubblicata da Einaudi nell'eccellente traduzione di Floriana Bossi, con il titolo *Prigionieri del Paradiso*).

La favola di Kosinski, tanto più realistica nella misura in cui rifiuta l'ancoraggio e la immediata allusione alla realtà, rimbalza fuori da quel paesaggio e non vi rimanda mai direttamente. Essa nasce da una esplorazione attenta del linguaggio, da un riscontro della sempre maggiore disperazione e tragedia che ne accompagna la livellante anonimità.

CLAUDIO GORLIER

## LETTERATURE SLAVE

### I personaggi di Ladislav Fuks.

*Una buffa triste vecchina* — il secondo libro dello scrittore ceco Ladislav Fuks ad esser tradotto in italiano (l'editore è Garzanti, la traduttrice Serena Vitale) — si presta, prima ancora che a una valutazione meritoria, a qualche più generale considerazione sulla cornice letteraria in cui Fuks si colloca e sugli inevitabili accostamenti cui i critici, anche da noi, sono indotti da tale ambientazione. Ci permetteremo, per maggiore chiarezza, di far breve cenno non solo di questo più recente, ma anche dell'altro libro, *Il bruciacadaveri*, che l'Einaudi pubblicò l'anno scorso con una nota introduttiva di Angelo Maria Ripellino. Era qui contemplato un personaggio, il signor Kopfrkingl, scrupoloso direttore del civico crematorio: un omino, peraltro, tutto casa e famiglia, un campione di untuoso perbenismo, che adora le pantofole e i canarini, che non farebbe del male a una mosca. In questo ritratto il narratore indulge con statico accumulo di dettagli sempre più raffinementamente equivoci, e il momento evolutivo del racconto ci è riservato, certo con premeditata sorpresa, solo alla fine: quello che credevamo un insistito, ammanierato quadro di famiglia ferocemente caricaturale di colpo si dilata, e allora si scopre che la città era Praga, e l'anno era il 1939. Con l'avvento dei nazisti acquista tutt'altra sinistra importanza il mestiere del signor Kopfrkingl, nel quale l'improvviso avanza-

mento professionale e sociale fa emergere la più vera sua natura di sadico frustrato: messosi coi nuovi padroni, egli non esita a sopprimere (con procedura indolore, naturalmente) moglie e figli, divenuti ingombranti per essere razzialmente inquinati; l'irreprendibile direttore del crematorio se la farà ormai solo con platiniate ariane.

La buffa, triste ed enigmatica vecchina nerovestita è un altro personaggio doviziosamente «descritto», in un equilibrio estremamente abile di connotazioni sinistre e di tratti grotteschi. Eccolo, anzi, l'aggettivo che meglio si attaglia alla maniera narrativa di Fuks: un grottesco morbido, inquietante, oscuramente allusivo. Forse non del tutto sana di mente, maniaca acchiappatopi e bazzicatrice di cimiteri (e la sua sordida casupola è cosparsa di trappole e di veleni, e nei capitoli del libro aleggia un sentore di crisantemi appassiti, di livide gramaglie senz'età), la signora Mooshabrová subirà anch'essa, alla fine, una sorprendente metamorfosi: alla morte della vecchia si scopre che sotto le sue spoglie si celava la buona, l'ottima regina vedova, che il fedele popolo di tutto il reame da un cinquantennio piangeva forse morta, o forse tenuta prigioniera dall'usurpatore e dai cattivi cortigiani.

A questo punto si mette solitamente in moto nel lettore (e nel recensore) una sorta di riflesso condizionato. Di fronte allo scrittore praghese Fuks, alla sua tematica mortuaria, ai suoi registri arcano-alle-

gorici, è difficile sottrarsi alla tentazione di far ricorso a quel ricco corredo di suggestivi richiami che la patria e la tradizione culturale del nostro autore ci mettono a disposizione. Appare pressoché d'obbligo, in un caso siffatto, rifarsi alla fumosa Praga di Rodolfo II e dei suoi alchimisti, alle leggende sul Golem che Meyrink e il cinema resero celebri, al demonismo di Alfred Kubin, e giù giù, in fervido rimescolio di espressionismo e di kitsch recuperato, ai cabbalisti del ghetto, ai vecchi «panoptica» praguesi, alla predilezione tutta ceca per il romanzo nero, a quel tanto di baroccamente funerario che la decrepita «Praga dorata» suggerisce anche al turista di cinque giorni, e infine, «last but not least», indigete immancabilmente chiamato in causa, a Kafka.

Certo, questo genere di elegante contrappunto, di commento coltamente ricamatore, tornerà sempre utile per aiutare il lettore a collocare l'autore in un'appropriata geografia culturale. È verosimile, del resto, che gli scrittori cechi siano i primi a non saper resistere più che tanto alle suggestioni di un filone letterario che rischia di diventare « cliché ». Fuks non è, in effetti, il solo scrittore ceco contemporaneo (è nato a Praga nel 1923) che prediliga la tastiera del grottesco-allegorico e mostri una pervicace predilezione per le tecniche del

romanzo poliziesco (si pensi a Škvorecký, e allo stesso Čapek). Dovremmo tuttavia ingegnarci, una volta operata la suddetta ricognizione ambientale, di renderci conto anche dell'eventuale proprium letterario dell'autore in oggetto. Questo sarà più agevole ora che disponiamo di due suoi libri tradotti, nell'uno e nell'altro dei quali Fuks insiste con bravura quasi stucchevole a perfezionare un ritratto. È un « tipo » mostruosamente caratterizzato quello che si accampa staticamente in ogni suo romanzo: là il sadico camuffato da padre di famiglia, qui la strega-fata delle fiabe infantili. Ritratti sostanzialmente immoti: ché gli episodi, per gran parte del libro, non sono veri accadimenti, ma solo ulteriori connotazioni, pennellate sovrapposte, atte a far crescere in patologica minuzia l'effigie del personaggio-emblema. Sono, quelle di Fuks, fotografie eseguite in posa smodatamente lunga. E la tensione accumulatasi nella prolungata immobilità si scarica solo, di colpo, nella agnizione finale. Ancora accessibile nel *Bruciacadaveri*, la chiave di lettura si fa incerta e almeno polivalente in *Una buffa triste vecchia*, che pare un'allegoria congegnata apposta per non essere decifrata. Ladislav Fuks, come s'è detto, vive ed opera a Praga. Ha scritto finora sette libri.

ANTON MARIA RAFFO

## STORIA E CULTURA

### La rivoluzione industriale e l'impero di Eric J. Hobsbawm

Comparso nel 1968 da Weidenfeld and Nicholson e l'anno successivo nei « Pelican » come terzo volume di una « Economic History of Great Britain » esce ora nella « Piccola Biblioteca Einaudi », e con un titolo lievemente modificato rispetto all'originale, quello che è il più recente lavoro di sintesi di Eric Hobsbawm, un autore piuttosto noto al pubblico italiano e che, tempo fa, sull'autorevole « The Listener », John Vaizey definì

«...the most gifted economic historian now writing...»<sup>(1)</sup>.

Qualcuno ha scritto, e forse con un certo fondamento, che non si tratta del libro più importante del professore del Birkbeck College, ma, oltretutto ignorare il suo carattere e la sua destinazione — esso fu concepito e steso come un manuale universitario — un giudizio siffatto ha bisogno di alcune avvertenze e qualificazioni. In specie per il

(1) « Il più dotato fra gli storici dell'economia dei nostri tempi ».

lettore italiano al quale, in un numero di casi via via sgradevolmente in aumento (ed anche in questo), gli editori presentano opere non sempre inquadabili o definibili, in quanto prive di alcune essenziali referenze culturali quasi sempre necessarie per identificarle e renderle leggibili con un minimo di profitto.

Occorrerà perciò ricordare — ed Hobsbawm stesso lo fa — che studiare la storia dell'Inghilterra dalla rivoluzione industriale ad oggi significa naturalmente osservare da vicino il decorso degli eventi in uno stato qualsiasi (il che la rende simile a quella di molti altri), vuol dire ad un tempo occuparsi di una nazione la quale, dominatrice nel mondo ancora poco meno di cento anni fa, staziona adesso, ed a fatica, in posizioni di secondo piano (il che la rende già tipica rispetto a quella di diverse altre), ed anche, forse soprattutto, prendere in considerazione le vicende di un paese che conobbe per primo, e per alcuni decenni in perfetta solitudine, l'avvio e gli iniziali trionfi della industrializzazione capitalistica (il che la rende unica rispetto a quella di tutti gli altri).

Una realtà ed uno svolgimento singolarissimi insomma, la cui conoscenza circostanziata, importante di per sé, lo diviene maggiormente laddove si avverta che di conserva con la rivoluzione industriale partirono una serie di impulsi la rilevanza dei quali in termini di storia mondiale (ed anche per la storia italiana) è davvero difficile sopravvalutare. Limitiamoci a qualche macroscopico esempio. La grande industria nascente aveva bisogno di materie prime non reperibili nell'isola e di mercati di sbocco esterni per i suoi prodotti. Ebbene, nelle aree investite da questo duplice movimento si determinarono una serie di reazioni che incisero profondamente sulla loro condizione economica come su quella politica ed intellettuale: l'assunto, inesplicito e vincente, della azione strategica di Cavour promanò dalla fredda, lucidissima analisi di questa inedita congiuntura e dalla perfetta coincidenza di interessi che ad un certo momento si venne stabilendo fra la borghesia industriale inglese ed i ceti terrieri e commerciali progressisti del Piemonte sabauda. Essenziali in tal senso alcune intuizioni di quel grande storico che fu Adolfo

Omodeo. E si comprenderebbe ben poco di quella fase storica a suo tempo definita « Risorgimento » ignorando un nesso di tale portata (il che dovrebbe essere ripetuto, che sappiamo, per l'unificazione tedesca, per la storia indiana o per quella argentina, ecc.).

Ancora. Il successo chiaramente irreversibile della produzione macchinizzata, ed insomma della società capitalistico-industriale, generò nell'immediato filoni di pensiero ed atteggiamenti culturali le cui propaggini ultime giungono ai nostri giorni: l'esaltazione indiscriminata del nuovo, del « meccanico » per dirla con Carlyle, ed il suo contrario, il rifiuto totale, la pungente nostalgia di un passato abbellito ed inesistente. Che tanta parte del romanticismo, e non solo di quello inglese (di ieri e di oggi...), sia da riferirsi ad un tale contesto pare adesso non discutibile: e si veda in tal senso il bellissimo *Arte e rivoluzione industriale* di Francis Klingender pure tradotto da Einaudi (un quarto di secolo dopo la sua comparsa).

Chiodiamo con un ultimo richiamo. Nel mentre sorgevano classi sociali nuovissime come gli operai delle fabbriche ed i loro padroni, ed altre ne scomparivano o perdevano di rilievo, maturava anche una diversa condizione dell'intellettuale. Legato sino ad allora al mecenatismo o a vera e propria servitù, questa figura verrà ben presto assumendo un sentimento sempre più spiccato della propria « indipendenza », e con essa della propria « personalità creatrice » e di una « gelosa soggettività », grazie ad una diffusione della sua opera per l'innanzi impensabile: David Hume guadagnò ben 3400 sterline con la *Storia dell'Inghilterra*, ma appena 50 anni prima Defoe, superate non poche difficoltà per collocare il manoscritto, ne aveva ricevute appena 10 per il *Robinson Crusoe*. (Poco dopo, nel 1791, Tom Paine stamperà addirittura 200.000 copie de *The Rights of Man*, il famoso libello antiburkiano).

Strutture, vicende, istituzioni, mentalità, idee ancora « pesanti » su noi tutti e le cui scaturigini ed il cui sviluppo, troppo spesso dimenticati o tenuti in non cale, stanno proprio là, in quel segmento di storia dell'Inghilterra al quale Hobsbawm ha dedicato un libro che per quanto concentrato sugli

aspetti economici non può non sollecitare l'interesse di chi si senta portato ad intendere al meglio la natura e lo spessore di problemi che quotidianamente ci appassionano e ci impegnano.

### **Il 3° volume della Storia d'Italia Einaudiana: dal primo Settecento all'Unità d'Italia**

Che questa impresa di Einaudi (*Storia d'Italia*, v. III: *Dal primo Settecento all'Unità d'Italia*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1973, pp. xx-1544. L. 20.000) segni al contempo un punto d'arrivo tutt'altro che sorprendente della propria biografia culturale ed aziendale, un avvenimento di rilevanza civile di primissimo ordine e, intrinsecamente, una referenza d'ora in poi non eludibile per la cultura italiana ed internazionale, è opinione oltreché diffusa e scontata, incontestabile nella sostanza.

Né si tratta di una specie di primato cronologico o della risposta ad una aspirazione che, a lungo latente, sia finalmente pervenuta a coagularsi. Singoli studiosi o gruppi, in Italia e fuori, non hanno certo mancato di proporre al pubblico — con una continuità mai venuta meno — storie d'Italia più o meno voluminose, più o meno riuscite: il loro elenco occuperebbe almeno la durata prevista di questa conversazione. Eppure l'iniziativa della Einaudi, come pochissime altre, viene suscitando commenti ed echi il cui senso ed i cui toni sono rivolti, ed a ragione ci pare, a porre l'accento sulla novità, sul livello intellettuale, sulla sua natura al di fuori del comune. In effetti, la quantità e la qualità dei collaboratori, l'assetto e la vastità di respiro dell'opera, la sua finitura di gran classe colpiscono, non v'è dubbio, anche il lettore più distratto. Ma quel che la definisce nel profondo, ed imprime anche ad essa precipui « caratteri originali » — l'espressione che l'editore ha mutuato da Marc Bloch per la titolazione del primo e più impegnativo volume — deve ricercarsi da un lato nel tentativo (non sempre riuscito va detto) di fondere due proposte di lavoro provenienti dalla cosiddetta scuola delle « Annales » la prima, e dalla

acutissima riflessione gramsciana la seconda, che hanno potentemente influenzato la storiografia italiana più recente, e, dall'altro, nella programmatica volontà — sulla cui possibile conciliazione con l'esigenza testé ricordata il giudizio non può non rimanere sospeso — di presentare al lettore un vero e proprio, ed articolato, bilancio della storiografia di ispirazione democratica e socialista sull'Italia, dei tempi più recenti.

\*\*\*

Per questo terzo volume che alcuni anni orsono avrebbe potuto intitolarsi *Il Risorgimento*, l'editore ha scelto un sottotitolo che, nella sua apparente neutralità, nasconde appena un motivo polemico contro quel sostantivo e contro alcuni suoi incalliti difensori: siamo del parere che, raramente, vi sia stata una scelta così felice.

Credo sussistano pochi dubbi sul fatto che a Stuart Woolf sia toccato il compito più improbo (ma irrinunciabile): narrare in maniera ragionata e distesa gli accadimenti che si conclusero infine con la fondazione del Regno d'Italia. Lo storico di Reading ha optato per la strada, solo in apparenza piana, della trattazione cronologica, ma ad essa ha abilmente sotteso ed intrecciato un ordito concettuale — d'altronde ben evidente — volto ad affrontare « il problema italiano » in termini di storia europea (non solo diplomatica), nel cui ambito egli ha poi tratteggiato tanto la « ricerca » quanto, con una attenta discussione dell'opera dei moderati e del partito d'azione. « il prezzo » dell'indipendenza.

Alberto Caracciolo ha affrontato il tema della storia economica fra Sette ed Ottocento con un saggio di andamento sintetico, e su di esso vi sarà molto da discutere, fondandosi sulla premessa secondo la quale « anche al di qua delle Alpi si pose all'ordine del giorno quel processo di sviluppo economico che è proprio, dal Settecento in avanti, di tutta la storia d'Europa e d'America ». Un giudizio-progetto non accettabile a cuor leggero, per quanto sensibili ed aperti finiscano poi per apparirne svolgimento e trattazione.

Provocativamente organizzato per scelte e per esclusioni che rifuggono da ogni duttilità, il con-

tributo di Nicola Badaloni, denso e dottissimo, non risulta meno aggressivo, anzi, di quello di Caracciolo: se la cultura italiana in quel volgere di anni sia segnata, e si esaurisca, nel dibattito più o meno ravvicinato fra un gruppo consistente e pur rappresentativo di spiriti magni, questo è il punto che, al di là del nitore cartesiano dell'impianto del saggio, non potrà non sollevare interrogativi e polemiche.

Conclude il volume che come si intende anche da questi pochi, frettolossissimi cenni di presentazione, non è davvero di quelli che si leggono e si

mettono da parte, lo scritto limpido, disteso, erudito e piacevolissimo di Franco Venturi. Ma certe esclusioni lasciano un po' perplessi: alludiamo, in via esemplificativa, al manipolo di naturalisti stranieri che fra la fine del XVII e la metà del XIX secolo percorrono la penisola, ad Heine, alla fortuna americana di Melchiorre Gioia, al viaggio italiano di John Bowring ed agli studi di un Mc Gregor, all'avventurosa ricerca dei segreti delle macchine italiane per filare la seta compiuta agli inizi del '700 da John Lombe.

GIORGIO MORI

## ARTI FIGURATIVE

### Fotografia e pittura

La nuova mostra ideata per il Museo d'Arte Moderna di Torino da Luigi Carluccio, questa volta con la collaborazione di Daniela Palazzoli, è dedicata ai rapporti tra fotografia e pittura. Tema di una difficoltà grandissima e soprattutto irto di infiniti pericoli, dalla confusione dei linguaggi alla intercambiabilità delle scelte, dalla possibilità di istituire dei rapporti solo esteriori al lasciarsi prendere dal fascino della fotografia come immagine vera di un passato scomparso, dal non poter evitare carenze filologiche e storiche al lavorare su uno schematismo ideologico. Ha saputo la mostra evitare tutti questi pericoli e gli altri che si potrebbero ancora aggiungere? Non possiamo dirlo; ma forse non è ciò che conta, di fronte all'utilità di aver compiuto per la prima volta un tentativo di sistemazione della materia. impostando una serie molto complessa di problemi. La mostra è ricca di un incredibile fascino e di tanti stimoli che sono lì pronti a dare i loro frutti.

La fotografia è il linguaggio forse più significativo e invadente dei nostri tempi eppure è ancora piena di mistero; non ci restituisce la realtà, ma un fantasma della realtà e dell'*hic et nunc*, cioè dello

spazio e del tempo che si intersecano in un attimo, ci dà solo una delle moltissime possibilità di immagine, quindi di interpretazione; sembra essere il più obiettivo dei mezzi e invece è regolata da un'infinità di variabili, umane e tecniche, che la rendono occasionale, fuggevole e magica.

Ricordo la profondità di umana emozione che provocava la mostra di fotografie intitolate « The Family of Man », messa insieme nel 1955 da Edward Steichen, o, l'anno scorso, quella, organizzata da Quintavalle, monografica di Dorothea Lange, che vi si rivelava grandissima, dolorosa artista. La fotografia può essere effimera come un quotidiano, che dopo un giorno è già illeggibile, ma può anche aprire un mondo, può ridursi alla semplice riproduzione del particolare di un oggetto, ma può anche contenere un lungo e variato racconto, è documento sociale e fissazione di un rapporto analogico, cartello segnaletico e poema. Riferendosi all'incantesimo che emana dalla prima fotografia della storia, la « veduta *d'après nature* », realizzata da Niépce, Carluccio dice: « Se analizziamo la natura di questo incantesimo ci accorgiamo che esso consiste soprattutto nel fatto che in una piccola, apparentemente povera e stentata icone coesistono, e si fondono, gli elementi razio-

nali di una ricerca condotta a fil di logica e gli elementi irrazionali di un effetto di magia»<sup>(1)</sup>. È questa l'affermazione di una dialettica che si può considerare elemento specifico della fotografia in generale. Se allora mettiamo a confronto, o a contrasto, questo arcano linguaggio con la pittura, capite cosa ne può risultare, di complicato, di confuso e di affascinante.

La mostra di Torino appare divisa in due parti, che corrispondono abbastanza bene, e con serie ragioni storiche, a due modi sostanziali di rapporto tra fotografia e pittura. Dalle origini fino agli inizi del secolo la fotografia segue una sua linea di sviluppo che la mantiene distaccata dalla pittura, distaccata e parallela ma in un continuo rapporto di reciproche influenze; talvolta sono i pittori a modificare il proprio modo di visione secondo gli stimoli del nuovo mezzo, talaltra sono i fotografi che tentano di adeguarsi alle ricerche e alle scoperte della pittura; le strade si intersecano, si aggrovigliano, reagiscono a vicenda, scorrono affiancate o sovrapposte, ma sempre ben definite, specifiche, ognuna ristretta al proprio alveo. Così la prima parte della mostra risulta ben articolata, pur nell'inevitabile presentazione ellittica, per accenni e per appunti che presuppongono un grande sviluppo, e, poiché è ordinata da Carluccio, ricca di quella sottile sensibilità e di quella forza di intuizione che sono proprie di questo critico.

Ma dal momento in cui appaiono, sulla scena dell'arte, le avanguardie, la trama dei rapporti tra fotografia e pittura comincia a complicarsi in modo tale che non è quasi più districabile: il fatto nuovo che avviene è l'abolizione del distacco, cioè qualcosa che arriverà poi addirittura a una completa fusione; le ragioni sono molte e, ad essere approfondite, potrebbero rivelare visuali inaspettate. Certo che dagli esperimenti di movimento in ambito futurista e dai collages fotografici di Hanna Höch e di Heartfield fino all'uso che del linguaggio fotografico fanno le neo-avanguardie i rapporti sono di continuo rivoluzionati. Se la seconda parte della mostra appare più casuale, aleatoria e caotica, è solo perché mantiene un giusto rapporto

con questa situazione; trovo anche giusto che la Palazzoli abbia dato una parte tanto preponderante alle avanguardie di ogni tipo. Anche qui gli spunti sono numerosi e le sollecitazioni grandissime e il discorso rimane offerto ai più vari interventi.

Così lo spazio che la mostra apre dal 1827 di Niépce al 1972 di Close è enorme: tutto quello che può distendersi tra la figura di Alice Liddel fotografata da Lewis Carroll, con l'abisso di passato, di mistero, di turbamento, di amore torbido e drammatico che la fascia, con l'intensità della sua aura insomma, secondo la terminologia di Benjamin, e il « Drugs » di Estes, pittura-fotografia, trucco e freddezza, irrealtà dell'iperrealismo, immagine priva nonché di abisso, di qualsiasi profondità, mancante completamente di aura.

## Un omaggio a Giacometti

La Svizzera Italiana rende un prezioso, se pur un po' tardivo, omaggio ad Alberto Giacometti, che è nato a Stampa; lo fa con una mostra non molto estesa ma ben scelta lungo tutti i periodi della sua attività e tutti gli aspetti della sua opera, di scultura, pittura, disegno e incisione, dall'« Autoritratto » del 1921 al gruppo di litografie di « Paris sans fin ». Ne risulta una immagine abbastanza precisa, e utile da rimeditare, di un artista che sempre più risulta come uno dei fondamentali del nostro tempo; soprattutto da quando, nel 1935, abbandonato lo spirito dell'avanguardia, si lancia nella drammatica impresa di dar vita a un mondo abitato da una generazione di personaggi reali o di essenze umane, di corpi o di anime solitarie, e rendere così una testimonianza suprema del nostro mondo.

Giacometti fu un uomo estremo; una volta entrato in quell'area, inventata quella misura che dava alle sue figure la magrezza originaria dello spirito e la drammaticità organica e in crescita del corpo, non ne uscì più e continuò ad arricchire la terra di una popolazione fitta come gli alberi di una foresta. L'uomo di Giacometti cresce infatti su se stesso come un albero, si allunga, tende verso l'alto, cerca la luce, si circonda di solitudine, di una immobilità intoccabile, di uno spazio che lo

(1) Dal Catalogo della Mostra.

imprigiona e lo protegge. Giacometti stesso ha scritto, a proposito di un gruppo di sue sculture, che gli ricordava un angolo di foresta da lui visto per molti anni e i cui alberi dai tronchi nudi e slanciati gli sembravano ogni volta dei personaggi fermati sul loro cammino, che parlavano tra loro. C'è un mistero nell'albero, nel suo sviluppo verticale, nel suo mettere in comunicazione la terra e il cielo, nel suo contenere la rappresentazione dei quattro elementi, un mistero che lo lega, più di ogni altro fattore della natura, all'uomo; Giacometti ha incluso nei suoi personaggi il mistero dell'albero, li ha fatti partecipi di questo rapporto originario e infinito.

Ma l'uomo di Giacometti non ha niente di naturalistico, è in qualche modo un uomo reale, vivente; lo spazio in cui è immerso non è di natura, né fa parte del quotidiano, della città o della stanza, privo di qualsiasi attributo, è uno spazio-essenza, uno spazio assoluto, o, come dice Sartre, un vuoto, una *no man's land*. « Gli scultori, scrive Sartre, sono dei profeti dell'oggettività. Ma immaginate uno scultore lirico: ciò ch'egli vuol rendere, è il suo sentimento interiore, questo vuoto a perdita d'occhio che lo rinchiude e lo separa in un rifugio, il suo abbandono sotto la tempesta. Giacometti è uno scultore perché porta il suo vuoto come una lumaca il suo guscio, perché vuole renderne conto in tutti gli aspetti e in tutte le dimensioni ».

E noi vediamo i risultati di questa creazione di spazio, di questa formazione di vuoto: è il senso profondo della solitudine. Gli uomini di Giacometti possono, come a lui sembrava, parlare fra loro, possono vivere in gruppi, stare allineati in quattro uno vicino all'altro sullo stesso piedestallo o nello stesso luogo essere fissati in tre mentre camminano (ma, notate, ognuno cammina in una direzione diversa); nonostante questa apparenza di rapporto, di unione, di comunità, sono uomini soli, circondati, oppressi e protetti, dalla solitudine.

Allo stesso modo, ma in termini diversi, questa

situazione si attua nella pittura e nei disegni. L'elemento espressivo fondamentale di Giacometti è la linea; già le sue sculture tendono allo sviluppo lineare, alla unicità e solitudine della linea; ma nella pittura questa si intreccia in un tessuto che irretisce la persona e le crea intorno uno spazio chiuso; sia la profondità di una stanza o il grigiore anonimo e omogeneo di una parete, sempre si tratta di un frammento di vuoto, di una zona isolante che è come un carcere o una ribalta desolata.

Dentro questo spazio il personaggio si presenta come un'apparizione, nello stesso tempo è una realtà, cioè un vero ritratto, e un fantasma, cioè l'uomo che vive nel sogno o nell'immaginazione; in questa duplicità di apparenza sta la sua forza rappresentativa, il fascino drammatico del suo essere, la sua verità umana. Si capisce come il colore appaia così sacrificato e d'altra parte necessario: è il colore del vuoto, dello stato incerto tra realtà e fantasia, il colore della memoria e in fondo il colore senza tempo della solitudine.

Anche i disegni sono intrisi di tristezza e anzi vere e proprie enunciazioni, semplici, accorate, familiari, della tristezza: intrichi di linee delicati e perfetti come ragnatele. Una camera d'albergo, un ritratto, una caraffa, una seggiola o un paesaggio, queste cose semplici e diverse hanno tutte la stessa sostanza, la stessa struttura sottile, luminosa e fugace, oggetti appena indicati eppur solidi, ancora fantasmi, circondati dal vuoto bianco dello spazio, nuclei di malinconia, che basterebbe un soffio a disperdere.

Ma questi tre modi di espressione, pur così diversi, formano l'unità assoluta di un mondo; ricchi di soluzioni formali ogni volta specificamente aderenti al proprio mezzo, creano una popolazione omogenea e uniforme, fanno un unico discorso, dicono la stessa fiducia nell'uomo e lo stesso sentimento drammatico del suo dolore, del suo abbandono, della sua difficoltà di esistenza.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### **Peer Gynt, di Ibsen diretto da Aldo Trionfo al « Valle » di Roma**

L'ibseniano Peer Gynt è nato da un contadino del nord, di quei contadini che si trovano anche da noi, un po' poeti e un po' fanfaroni, pronti a godersi la felicità di una situazione e soddisfatti della propria vivacità espansiva, purché si sentano al sicuro, protetti dal dio nel quale credono o dalla buona stella o semplicemente da chi dà loro ascolto. La caratteristica di questi contadini (ma tali sono anche tanti altri che contadini non sono) è quella di sacrificare alla versatilità, al talento naturale, il vero se stesso.

Ibsen ha ghermito questo tipo alle favole del proprio paese, senza però distoglierlo dalla sua cornice fiabesca, liberandolo tuttavia dagli attributi rurali, generalizzandolo cioè, anzi astraendolo addirittura da ogni clima specifico, ma fino a un certo punto... L'aria di favola in cui questo personaggio resta coinvolto, rimane pur sempre, ad una analisi attenta, nello spazio cristallino della campagna, a ridosso di una natura vergine e ferma, piena di figurazioni e di fulgori spontanei. A questo punto, è facile capire come di contadini del genere di Peer Gynt se ne trovino tanti sulla terra: se ne trovano dovunque ci siano contadini, poiché la parola contadino ora vuol dire cultura, è l'indice di una *Weltanschauung*. Una *Weltanschauung* che valorizza la spontaneità e la naturalezza, assumendo come principio l'estro, ossia l'umore del momento, che tanto rallegra noi intimamente, quando ci sollecita ad agire, e altrettanto può rallegrare gli altri, dinanzi ai quali o per i quali ci manifestiamo, se essi hanno meno umore di noi.

Il culto della Vergine, nel Medio Evo, si è popolarizzato per questo: per dare consistenza a questi umori del momento, altrimenti labili e fuggiaschi come le nuvole, e valorizzarli. La Vergine, che angelicava l'aspetto materno della donna lasciando al demonio quello tentatore della sensualità, sarebbe stata il necessario complemento dell'uomo,

in quanto avrebbe individuato nel passeggero umore di costui il tesoro nascosto. Divenuta l'Eterno Femminino dei Romantici, eccola riaffiorare ora nella favola di Peer Gynt come l'angelo tutelare. Questa, almeno, la tesi che piacque a Weininger nel commentare il testo ibseniano. E si può dire che, sia pure con qualche variante, Aldo Trionfo vi si attenga.

La variante è Freud che, ben oltre e indipendentemente da Peer Gynt, modifica il culto della Vergine complicandolo col mito di Edipo. Ecco allora un gran letto a cinque o sei piazze occupare l'intera scena, nello spettacolo di Trionfo: vi si recita sopra, sotto, ai bordi, ai lati. Il che sta a significare che Peer Gynt non si è staccato dal cordone ombelicale. Valorizzato dalla sola madre e diremmo vivo e vegeto, quale lui vorrebbe, unicamente in virtù dell'amoroso riconoscimento di lei, egli non esce in realtà mai dal grembo materno. Vi resta dentro anche quando lei muore, dato che Solveig, la donna che invecchia amandolo e aspettandolo, non sarà niente più di un equivalente di lei, della madre, che, raccogliendolo fra le braccia e cullandolo, al chiudersi del sipario, rappresenterà la sua valorizzazione estrema, il sostegno ultimo alla sua illusione di essere se stesso.

Un eloquente avvertimento, leggo nel programma dello spettacolo: « La madre, che partorendo gli ha fissato le strutture della sua fantasia, diventa, per estensione, la cultura che lo condiziona, determinandolo storicamente ». Prima, s'è detto che la campagna, ad un'analisi attenta, vuol dire « cultura ». Ora, leggiamo che cultura è la madre. Lo stesso: campagna, terra, madre, s'identificano, formano insieme il punto fermo del girovago Peer Gynt, il quale, passando di avventura in avventura, volando di qua e di là — al pari del Don Giovanni kierkegaardiano — come una meteora, vale a dire vanificandosi, non consistendo in nessuna delle sue esperienze, è rimasto sempre fanciullo: ha vissuto senza progredire, né è mai stato se stesso.

Trionfo, tutte queste storie le ha digerite assai bene. Infatti, oltre all'idea geniale del letto (scenografo — è doveroso ricordare — Emanuele Luzzati), un lettone che con delle alzate di lenzuola diventerà volta per volta fiordi, dune, tutti i luoghi insomma per ove scorre la vita avventurosa di Peer Gynt: oltre questa ambientazione geniale, che ci terrà desti, e anche un po' confusi, in una allucinante sarabanda di immagini, ecco, di conseguenza, l'altra idea di far circolare gli attori senza scarpe, i piedi inguainati in contadinesche calze di lana, a passi felpati. In queste ruvide calze è un retaggio della favola campagnola, come d'altro canto nell'idea del gran letto è l'evidenza di una regressione infantile.

C'è infine il giuoco delle equivalenze e delle proiezioni. Di un'equivalenza, già s'è detto: quella della madre con Solveig, ossia del riassorbimento dell'eterno femminile nel mito materno che è anche mito della natura. Ma essa ne genera altre al suo interno: quella della madre con la Donna vestita di verde (nella memorabile interpretazione, entrambe, di Franca Nuti) e quella di Solveig e Anitra (interpretate dalla medesima Leda Negroni). Queste ulteriori equivalenze rappresentano parallelamente la confusione delle due donne medioevali, l'angelica e la demonica, che già l'Eterno Femminino aveva unificato sublimandone l'unione.

Passando ora alle proiezioni, esse non si contano. La fantasia di Trionfo si è qua sbizzarrita, inventando accanto e intorno a Peer Gynt (interpretato — bisogna pur dire — da Corrado Pani) tanti altri se-stesso: tre bambini che giocano, tre studenti che passano, ma, più vistoso di tutti, un ragazzo sul cavallino a dondolo il quale entrerà poi, via via, nel corpo di altri personaggi esistenti nel testo ibseniano, tra cui quel famoso Fonditore di bottoni (leggi: di anime), che pertanto verrà a prospettarsi sulla scena come una proiezione — l'ultima — del protagonista, come l'ultimo se stesso.

Ma chi è infine questo Peer Gynt? Niente, nessuno. Quando chiede al Fonditore che gli indichi le sue colpe, il Fonditore gli risponde che le sue colpe non hanno un rilievo maggiore dei suoi meriti. Questo il giudizio supremo: questa la resa dei conti.

La chiave filosofica di *Peer Gynt* sta nella contrapposizione del « Sii te stesso » al « Basta essere come si è ». Peer Gynt è stato quello che è stato, ma non è stato se stesso, non è stato un uomo libero. Che gli è valso illudersi fra le braccia di Solveig? Weininger vuole che così si sia salvato, facendo un ragionamento un po' alla Kant un po' alla Schopenhauer. Alla Kant, in quanto il puro Io di Peer Gynt sarebbe emerso, con la morte (rappresentata da quelle braccia rivelatrici), sull'Io empirico; alla Schopenhauer, poiché questa ascensione sarebbe compiuta mercé l'intervento tutelare della Donna, che appunto per Schopenhauer sta sopra all'uomo in quanto detiene il potere della specie. Ora, sublimare quanto volete — come fa Weininger — la detentrica di tale potere facendone l'ereditaria della medioevale donna angelica (la Vergine santissima), certo è che Ibsen, proprio al chiudersi del dramma, mentre Solveig va cullando Peer Gynt, fa risonare la battuta del Fonditore: « Ti aspetto al prossimo crocicchio », come a dire che non è finita lì, che la storia continua, che la resa dei conti non è ancora giunta.

Ibsen staccò, a mio parere, la donna dalla matrice dell'Eterno Femminino per riassumerne il problema, accanto a quello dell'uomo, in quello dell'autonomia morale. Trionfo ora ce la rimette. Non dando troppo peso alla battuta del Fonditore, che infatti risulta anticipata, rimette la donna in quella matrice, ma col correttivo freudiano, e anche un po' strindberghiano: alla fine, Peer Gynt verrebbe vampirescamente riassorbito dalla Madre *condizionatrice*. Ovviamente, questa restituzione della donna al mito femminile, non ingrandisce la donna ma la rimpiccolisce e, di conseguenza, riduce, anzi reprime del tutto la pretesa libertà di Peer Gynt, né c'è per costui alcuna possibilità di salvataggio.

Ciò rende ancora più misterioso il misterioso testo ibseniano. In fondo, tutt'e due, autore e interprete, mi pare che condannino Peer Gynt e detronizzino la donna. Ma ecco il punto: detronizzando la donna, mi sembra che Ibsen intendesse salvarla, dando atto in ultima analisi (lo si sarebbe capito in *Hedda Gabler*) di una constatazione: che cioè quel sublime altruismo femminile altro non

fosse che il frutto di un ipocrita egoismo dell'uomo; lasciandola invece sul trono, ma con un segno così marcatamente negativo che è come se ne fosse decaduta, Trionfo non ha inteso salvare nessuno, affogando nella stessa tenebra uomo e donna, madre e figlio. Un finale nero? Non tanto. Direi più bianco che nero: cioè vuoto.

### ***Tanto tempo fa'* di Pinter nella regia di Visconti all'«Argentina» di Roma**

Quantunque pronunciamo le stesse parole, tuttavia non diciamo la stessa cosa. Non c'è intesa, poiché i contesti possono essere, e sono quasi sempre, diversi. È la sorte del discorso comune, che sappiamo essere equivoco proprio per la incertezza del contesto. Ionesco, in questo genere di ragionamenti, è maestro: tant'è che ha confidato la chiave del suo teatro appunto alla equivocità del discorso comune. Pinter — di cui è andata in scena all'«Argentina» di Roma la disputatissima commedia *Tanto tempo fa*, nella regia di Luchino Visconti —, Pinter è anche lui sollecito a recepire gli equivoci del parlare quotidiano, a coglierne anzi, da buon inglese, tutto l'umorismo che ne consegue. Ma non si ferma qui. Va oltre. Riesce a coglierne anche la tragicità, perché quel parlare quotidiano e comune (che non è poi che la comunicazione) egli scinde e riferisce così scisso ai singoli interlocutori, quasi fossero tanti parlare in proprio, tanti discorsi contestuali, ognuno cioè facente contesto per se stesso. Considera, in altri termini, i singoli discorsi come altrettanti discorsi artistici, ossia appunto contestuali, facenti contesto ognuno per se stesso. Insomma, Ionesco si ferma all'equivocità del parlare comune e ne trae argomento di commedia, avendo modo anzi di risalire giusto a uno dei canoni della commedia qual è proprio l'equivoco (da definirsi, quindi, «scambio di contesti»); Pinter, invece, presta orecchio al singolo interlocutore, s'avvicina all'individuo — com'è degli spiriti tragici — e, qualunque sia il suo modo di parlare, lo raccoglie così com'è, come un contesto per se stesso, che quindi è interpretabile in cento maniere: un discorso poliva-

lente, polisenso, quale consideriamo appunto il discorso artistico. È questo un modo di rispettare il singolo, non già di irriderlo, di considerarlo in tutto il suo valore, ma come capirlo? In questa o in quella, delle cento maniere diverse? Ecco che non c'è intesa. La comunicazione è rotta. La polivocità genera incomunicabilità, diventa anzi sinonimo di quest'ultima. Morte dell'arte?

Questo, semmai, della morte dell'arte (quale comunicazione), diventa, a mio parere, la chiave dell'arte di Pinter, anzi del teatro di Pinter, poiché l'arte stessa, quale *impossibilità*, non potrà manifestarsi per altra via che attraverso il teatro. Com'è avvenuto in Beckett o come, prima che in Beckett, è avvenuto in Pirandello. Sarà il teatro dunque (un teatro ovviamente paradossale) a rendere palese ciò che per sua natura è dato come impalesabile. Ma fermiamoci qui.

Nel mettere in scena *Tanto tempo fa*, Luchino Visconti s'è reso ben conto della polivocità dei discorsi che — ognuno per sé e nelle tonalità proprie che ciascun interlocutore gl'imprime — i tre personaggi in scena vengono tra di loro intessendo. Intanto, sono proprio tre i personaggi della commedia? Lo stesso Visconti ne disquisisce a lungo, sul programma, col traduttore del testo, che è Gerardo Guerrieri. Uno dei tre personaggi, infatti, potrebbe essere un fantasma, un alter ego dell'uno o dell'altro dei due rimanenti.

Non c'è dubbio che le parole scritte da Pinter siano riferite a tre persone: un marito (Deeley), una moglie (Kate), un'antica amica della moglie (Anna). Come si vede, il vecchio triangolo: ma non nella sua maniera consueta (due uomini e una donna, come in *Candida* di Shaw o — recentemente — nell'*Adultera* di Bergmann), bensì due donne e un uomo (come in *Commedia* di Beckett). Ma chi è, appunto, questa Anna? È davvero esistita? O non potrebbe essere un'altra se stessa di Kate, quella che lei sacrificò per sempre quando sposò, o addirittura quella che di Kate vide Deeley quando la sposò? Oppure, è realmente esistita e fu amica di Kate? Fu, perché è morta: ma è morta davvero, o si tratta di una morte simbolica, di una persona remota che non è esistita più nella vita di Kate? E Deeley non conobbe affatto que-

sta donna, o la conobbe, o crede di averla conosciuta? E, amica di Kate, che tipo di amica essa fu per lei: fu un'amicizia pura o tortuosa?

Tutte queste domande nascono dalle parole che i personaggi si dicono e che, se da una parte (nel colloquiare insieme) tradiscono la loro genericità, dall'altra (nel monologare di ciascuno) si mostrano polivalenti. Tant'è che l'uomo (Deeley) più d'una volta strappa una parola al colloquio, la coglie come un frutto dall'albero, e si ferma ad osservarla: « voraggine », per esempio, « che significa voraggine? ». Oppure « ebra »: che significa? Sono parole che noi usiamo nel parlare comune, e con le quali intanto non è sempre chiaro se realisticamente *indichiamo* o figuratamente *giudichiamo*. Le stesse, identiche parole, le usa pure il poeta, e anche per lui — anzi, per lui più che mai — sorge il medesimo dubbio, ragione del quale è pur sempre l'ignoranza del contesto. Ma come — torniamo a dire —, specie poeticamente, specie se consideriamo che ognuno parla in proprio, come non ammettere che ogni uomo, ogni soggetto, ha il suo proprio contesto, e cioè il *suo* modo, la *sua* cultura, la *sua* matrice, il *suo* tempo? Perciò l'incomunicabilità qui, in Pinter, è assoluta, come in Beckett (che, infatti, a un certo punto lasciò cadere le parole e si volse al puro gesto).

Nella polivalenza dei significati, Visconti ha scelto il più semplice o, diciamo meglio, il più corposo, il più massiccio. Per Visconti la donna è esistita, anzi esiste al presente e si divide tra i due coniugi in parti pressoché uguali. Visconti ne fa una que-

stione di potere: prima Anna spadroneggia su Kate e Deeley è arbitro; poi entra in campo Deeley e Anna spadroneggia su lui, arbitra divenendo Kate. Le parole « arbitro », « potere » e simili sono sue, di Visconti, e ci danno già un'idea della messinscena: la quale consiste in un *ring*. Un *ring* approntato al centro della platea (uno spostamento, in altri termini, del palcoscenico), sulle cui tavole — addomesticate ad ospitare un « soggiorno » di campagna — recitano o, meglio, tenzonano gli attori. L'esito di questo preteso *match* è naturalmente pari, dovendo registrare, in ultima analisi, quell'ambiguità, nascente dalla polivalenza dei significati, che costituisce — come s'è visto — la chiave del dramma di Pinter. Ambiguità che infine si risolve in uno scambio di parti tra il marito e la moglie, i quali diventano alternativamente « arbitri », cioè — come più volte additato sul programma — « guardoni ». Questa implicazione del « guardone », del « voyeur », rende ancora più massiccia la interpretazione del misterioso quanto trasparente testo pinteriano, depotenziando i due personaggi, che sono in realtà scambievoli, ma non in quanto « guardoni », bensì in quanto « esclusi », poiché si escludono irrevocabilmente a vicenda.

Questo declassamento dell'« escluso » a « voyeur » era avvertito, a parer mio, anche dagli attori chiamati a sostenere le tre parti (Valentina Cortese, Adriana Asti e Umberto Orsini), i quali, sentendo forse il vuoto delle loro ambizioni, sembravano giocassero una partita, non già di boxe, ma di palla-canestro senza palla.

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### Le grandi firme dell'annata: Bertolucci, Visconti, Kubrick

Ci vuole un certo coraggio per parlare, dopo l'applauso motivato della più superciliosa critica internazionale, dell'ormai celebre *Ultimo tango* di Bernardo Bertolucci: il coraggio, voglio dire, di

chi è tanto imparziale e libero quanto sinceramente interessato — e da sempre — al mezzo di espressione filmico. Come tale, conosco il curriculum del giovane « maestro » parmigiano, ma non mi permetterei mai di coinvolgere nel discorso che ogni riflessione critica comporta, indiscrezioni pettegole sull'origine, sul costume, sulle frequen-

tazioni culturali della famiglia Bertolucci, a cominciare dalla personalità del padre Attilio, poeta di prim'ordine e letterato eccellente. Concedersi a operazioni di questo genere ha qualcosa di ripugnante, eppure è stato spesso praticato su quotidiani e settimanali.

Che *L'ultimo tango a Parigi* sia un lavoro meditatissimo e da attribuirsi — se mancassero notizie sul regista — a un almeno quarantenne, va innanzi tutto riconosciuto. Ma, prima di entrare nell'argomento specifico, mi sia concessa una osservazione generica e, per così dire, « esterna », comune del resto a gran parte del pubblico: non è facile capire perché la censura — e gli aspiranti censori — si sia tanto accanita contro un testo assai meno perturbante di innumerevoli basse esibizioni che da tempo circolano allegramente sui nostri schermi. C'è un freddo distacco nella registrazione delle sequenze sessuali del *Tango* e forse ci si potrebbe discernere un'attenzione priva di curiosità, quasi una sprezzatura, giacché la coppia presentata nell'esercizio delle sue perseveranze erotiche pare richiamare il sorriso di Colette a proposito degli insetti nel bosco: « ils se conduisent très mal, mais c'est si petit... ». Tolto di mezzo l'ineane pregiudizio moralistico, più arduo è affrontare il film nel suo doppio aspetto di significato e significante... Si dice così, non è vero?

Essi sono strettamente legati in una collaborazione perfetta: il clima in cui l'azione si svolge, estremamente letterario, qualche poco crepuscolare (si vedano, nella sceneggiatura Einaudiana, i testi delle didascalie) conviene alla storia dell'uomo fallito, disperato per l'enigmatico suicidio della moglie abbondantemente adultera e responsabile di averlo costretto a vivere dei proventi di un albergo malfamato. È il suo dolente furore a trasformare il casuale incontro con una sconosciuta ragazza in un impeto di frenesia sessuale che è forse misoginia: difatti Jeanne se ne accorge ed ha una battuta rivelatrice, « ma tu le odi, le donne? ». L'attrazione fisica funziona fra i due corpi che, senza nome, si uniscono sino a che, affacciandosi l'alba di un sentimento, la donna ne ha paura e vi si sottrae, uccidendo. Amore e morte? Non certo

nel senso che lo slogan di ottocentesca retorica memoria proponeva.

Se il « significante », l'innegabile estetismo formale, risalta chiaramente dalla prima all'ultima sequenza dell'opera, il « significato », la ideologia, insomma, che sottende la squallida vicenda, rimane aperta a tutte le ipotesi. Ricerca sociologica tendente a distruggere il tabù borghese? E chi è il borghese, la ragazza che uccide o l'uomo che viene ucciso? Oppure semplice documento antropologico in cui si dibatte l'anteriorità, se non la preminenza, del sesso sull'amore, e viceversa? Quest'ultima supposizione giustificerebbe forse l'inserimento un po' discordante del fidanzatino Tom, col suo hobby cinematografico, assai comodo per risalire all'infanzia di Jeanne, al padre colonnello, alla madre conformista (« ovviamente »). Quanto al quarantacinquenne Paul, c'è poco da illudersi, l'amore gli è nemico, la sua fisica disponibilità è l'alibi con cui se ne difende, non senza aver prima inondato di lacrime e amorosi insulti la salma della diletta Rosa truccata da angelo e circondata di violette. Il parlato — i dialoghi — è intenso, ristretto all'indispensabile, duro: solo un intellettuale può averlo concepito e dettato. Infine quel che spiega il vasto successo popolare di un film non compiacente né compiaciuto, anzi in certo senso austero e crudele, è il suo carattere inquietante e l'intuizione (in genere preclusa ai non addetti ai lavori) di certe novità puramente tecniche dell'immagine. Nuovo è soprattutto l'uso delle luci e delle ombre negli interni disabitati o abitati. Bertolucci ha scoperto il segreto di fotografare il buio di una stanza vuota, la inclemenza della luce diurna che traspare da una veneziana abbassata o aggredisce dallo spiraglio di una porta socchiusa, respingendo negli angoli tra soffitto e parete il nero inquinato della solitudine. Tempestivo al massimo, non pornografico, non divertente, persino, a momenti, noioso, *L'ultimo tango a Parigi* resta nella memoria e negli occhi come una diagnosi, un check-up, un elettrocardiogramma. Chi se ne servirà e a quale scopo? Lo sapremo forse dal futuro assai prossimo del giovane regista. O mai.

\*

Sottolineare, nel *Ludwig* di Visconti, la puntigliosa precisione figurativa con cui è raccontata la sfortuna mortale del re di Baviera è sfondare una porta spalancata nonché, probabilmente, spiacere al grande regista che, questa volta, non segue come ne *La caduta degli dei*, le orme di un romanzo celebre, ma interpreta direttamente fatti e avvenimenti storici, che la letteratura non ha toccato. I due film, in effetti, sono in certo senso gemelli, persino il loro esordio spettacolare è analogo: ne *La caduta* la solennità del convito dei Krupp (forse non proprio dei Krupp, ma cosa importa?): nel *Ludwig* l'esplosione di velluti purpurei e di ermellini autentici per l'incoronazione del giovane re timido e indifeso. Se nell'*Enrico IV* di Laurence Olivier si ammirava la fedeltà alle pagine dei miniatori medievali, qui si stupisce ai risultati di una ricerca tanto paziente quanto difficile, giacché nessuna documentazione di alta qualità la soccorre. Perfetti i costumi e i gesti del cerimoniale, esaltanti di evocazione i minimi particolari dell'apparato, superbi, via via che le sequenze si succedono, i paesaggi. Né va dimenticata la delicatezza un po' rustica della scena del maneggio dove Ludovico ed Elisabetta s'incontrano: l'abilità del regista è tale che par di fiutare l'afrore selvatico dei cavalli e della paglia calpestate. Ma soprattutto ammirabile e quasi straziante la fiducia da lui accordata alla potenza espressiva dei volti, anzi di un volto, quello dell'attore Helmuth, guidato a raccogliere, per lievi scatti e ombre veloci, tutta la leggenda di una dinastia moribonda. Fin dal suo primo avviarsi al supplizio del trono l'ancor mistico Ludwig sa che il suo destino è cupo e che dovrà accettarlo con disperata fermezza. Il suo doppio, quasi riflesso in uno specchio, colei che ha sperato di amare, è l'enigmatica cugina Elisabetta, appena un po' meno allucinata ma più capricciosamente conscia del proprio arbitrio regale: ambedue intuiscono che per loro non ci sarà pace sulla terra, e allora tanto vale concedersi alla stravaganza che oltraggia il senso comune.

Penso che non per il gusto polemico di contraddire i modi del cinema attuale e la loro precipi-

tosa sintassi Visconti abbia optato per il racconto tradizionale, nel clima torpido, immobile di un periodo storico senza grandezza: i drammi del nostro tempo sono istantanei e bruciano in un lampo, non lasciano cenere. In effetti, la tragedia di oggi non è tragedia, chi è percosso dal lugubre rintocco del dolore solitario deve indietreggiare almeno di decenni se vuol rendergli l'omaggio della pietà. La storia di Ludovico di Baviera è tanto più tragica quanto più l'avviluppa la banalità di privilegi scaduti, trattenuti da mani inette. Ecco il giovane re, già tocco dalla consapevolezza del proprio scacco (anche Wagner l'ha ingannato) costretto alla riunione di famiglia che celebra il suo vano fidanzamento con Sofia, la sorella di Elisabetta. Nulla di più inane, di più povero e, in fondo, di più « borghese » di questa accolta di principessa « del sangue » che lacrimano di gioia come donnette per la decisione del caro « cousin » che, finalmente, creerà una regina. Tutti sanno come veramente stanno le cose, ma cosa conta una finzione se l'onore dinastico è salvo? Qui comincia il calvario di Ludovico, incapace di dissimulare e ormai rassegnato a percorrere la china su cui già precipita il fratello Otto: il mondo utopico della grande musica, della grande poesia si trastulla in forme grottesche di fasto grossolano. Zampettano sulla neve bianchi cavalli impennacchiati di piume di struzzo, una registrazione crudele che sfiora il masochismo inventa la pompa ridicola di un cocchio dorato dove un guitto, in figura di attore sublime, implora di esser lasciato in pace e godere di un'ora di sonno. I favoriti si succedono sempre più rozzi: un bel soldato, un robusto valletto, staffieri, lacché formano la corte del sovrano un tempo così gentile, così generoso da voler ignorare i trucchi del musicista caro al suo cuore. Ha ormai un corpo disfatto, un viso bolso ed enfiato, i denti neri, non beve più champagne, ma gotti di birra, lordandosi il mento. C'è stato un tempo in cui vagheggiava di amare riamato la sua gemella d'anima, la tormentata imperatrice d'Austria, ma invano essa chiederà di forzare la chiusura del castello dove il re di Baviera si è asserragliato. Di nobile, di puro, non sono rimasti che le selve, la neve, le acque dei

ruscelli e dei laghi; i castelli che si ostina a costruire sono orribili caricature di un mito feudale insensato. Ma la follia non gli nasconde le miserie della sua decadenza. Il suo governo è deciso a deporlo, a ratificare l'unione della Baviera con la Germania, ormai il suo problema consiste nell'escogitare una fine dignitosa. Non si oppone a chi lo dichiara pazzo, anzi consente ad essere affidato alle cure degli psichiatri. Poiché non gli è concesso salire su una torre e gettarsi nel vuoto, accoglie benevolmente i medici, chiede soltanto una passeggiata nel parco in compagnia del professore che lo sorveglia. Sebbene un temporale infuri, glielo permettono, forse contando sul suo suicidio: nel lago, prima del suo corpo è ritrovato quello del professore.

Per la cronaca, la morte di Ludwig è sempre rimasta un tetro mistero: nel film essa assume i colori di una tragica verità, pronta a divenire oggetto di poesia: Visconti ha fatto quanto poteva per facilitare il compito di un poeta tragico, proiettando sull'uomo contemporaneo l'ombra di un ottocentesco Amleto.

\*

Ho veduto in ritardo *L'arancia meccanica* di Kubrick: un film eccellente, mi dicevano, ma di estrema violenza. Niente di nuovo, pensavo, sangue «à gogo», cioè il solito spreco di sugo di pomodoro, efficientissimo surrogato del sangue vero: battuta mutuata da uno dei giovani teppisti che agiscono nel film. Immaginavo, insomma, una ennesima edizione di quel che s'è visto dall'autunno '72 all'inverno '73, scazzottature, pugnalate, revolverate, inumazioni nel cemento mafioso e così via. Ebbene la mia scettica freddezza è stata sconfitta, ciò che mi è apparso sullo schermo mi ha semplicemente terrorizzata, Kubrick ha scoperto che esiste un tipo di violenza insopportabile che non ha nulla o quasi nulla a che fare con lo stupro e con l'omicidio, l'aggressione fisica anche portata alle estreme conseguenze divenendo al confronto un fatto puramente marginale. Confesso di esser stata sul punto di uscire dalla sala, quel tal tipo di violenza mi toglieva il fiato. Ho resistito a occhi aperti, ma so io cosa m'è costato.

In breve: al regista di *Arancia meccanica* va ri-

conosciuto, per così dire, il merito di avere isolato (in vitro, fortunatamente) il virus che corrompe la civiltà tecnologica e le ipotetiche applicazioni delle teorie freudiane. Perché di questo si tratta: ammesso e concesso che col mezzo di un qualche ritrovato farmacologico, si possa intervenire sulla psiche di un individuo che l'educazione e l'ambiente hanno portato alla delinquenza, una équipe di psichiatri non esiterà a sperimentarlo sulle cavie che gli istituti carcerari sono in grado di fornirle. Niente paura, nessun pericolo, afferma benevolmente l'uomo in camice che prepara la cavia: da criminale che sei, ti ritroverai mite come un agnello. Una quindicina di sedute, niente di più: qualche disturbo sì, è inevitabile, ma ne vale la pena. Oltre tutto otterrai la libertà e sarai di nuovo inserito nella società della gente perbene

Il giovane ergastolano, convinto di assassinio preterintenzionale (faceva parte di una banda di ragazzi delinquenti per gioco) e condannato a quattordici anni, accetta. Lo ha proposto per la prova il pastore del carcere che ha notato in lui un'assidua pratica di letture bibliche e un vago desiderio di redenzione. Il metodo della cura (patrocinata da un partito politico al potere) è in un certo senso, omeopatico: dopo opportune inoculazioni di misteriosi sieri, il paziente viene immobilizzato e costretto a subire, a occhi meccanicamente spalancati, visioni di ripugnanti crudeltà, atte a ricordargli le gesta della sua piccola banda. Si dà il caso che egli amasse la musica classica e particolarmente la Nona di Beethoven che eccitandolo gli serviva di commento alle sue fantastiche criminosi. Ora, lo scopo a cui tendono gli sperimentatori consiste nel provocare nella cavia una insopportabile nausea fisica ogni volta che lo schermo s'illumina sul riflesso del suo passato. Per evitarla e far cessare la sofferenza il ragazzo censura automaticamente ogni atto violento: naturalmente insieme all'atto egli censura anche la musica che lo mitizzava, l'ex carcerato non potrà più ascoltare la Nona senza urti di vomito e incapacità di sopportarli. A questo punto la cura è giudicata un successo, il ragazzo rimesso in libertà e restituito al mondo normale, è una creatura mite,

indifesa, esposta a subire ogni sorta di prepotenze senza reagire. La famiglia lo ha ripudiato e lo scaccia, gli antichi compagni, divenuti poliziotti, lo pestano a morte. Infine una casa ospitale lo accoglie, lo restaura, lo nutre, ma è lì che soffrirà l'ultima violenza, perché lì, in passato, ha provocato la morte di una donna. Per vendicarla, gli ospiti traditori lo rinchiudono in una stanza dove le note di Beethoven si diffondono incessantemente e senza scampo possibile. Preso da una folle disperazione il disgraziato si getta dalla finestra.

Questa è la sequenza che il pubblico, speriamo, non potrà dimenticare.

Ma non muore. Ingegnato dalla testa ai piedi riceve visite espiatorie, gratulatorie, insinuanti: l'importante è che il dramma non invalidi il successo dell'esperimento psichiatrico. Ma i maneggi s'illudono, la cavia è receduta al suo stato primitivo i suoi occhi scintillano di malizia infernale. È facile prevedere che dal violento falsamente mansuefatto sia nato un mostro.

ANNA BANTI

## SCHEDA

### L'educazione estetica di una donna

Negli anni fra il '50 e il '60 nei Circoli e Case della Cultura sorti nelle nostre città non era difficile incontrare una bella vecchia, agile e discreta nel muoversi, parca di parole, con una morbida ironia negli occhi, che si accentuava quando qualcuno, goffo, la chiamava «la poetessa»: era Sibilla Aleramo.

*Una donna*, il primo libro di Sibilla Aleramo, uscì a Firenze nel 1906 pubblicato dal Bemporad, l'editore di Pirandello. Molte edizioni seguirono alla prima, in Italia e all'estero; e molti scrittori, soprattutto scrittori, parlarono con entusiasmo di questo libro, che l'Universale Economica di Feltrinelli ci ripropone con una prefazione di Maria Antonietta Macciocchi e uno scritto di Emilio Cecchi, che poi non è altro che l'introduzione scritta da Cecchi nel 1950 quando il libro uscì in quelle «edizioni del canguro» che l'Universale Economica egregiamente continua. Il «pezzo» di Cecchi, contemporaneo dell'Aleramo, ripercorre la nascita e la fortuna del libro; l'introduzione della Macciocchi insiste giustamente sulla vitalità del romanzo e sul suo significato liberatorio, in termini femministi, a tutt'oggi.

Scopertamente, dichiaratamente autobiografico,

questo libro racconta la liberazione di una donna, e insieme ne fa parte.

Nata in Piemonte nel 1876, Rina Faccio aveva trent'anni quando, assunto il nome di Sibilla Aleramo — uno pseudonimo che ha un netto sapore letterario, ma anche la sua prosa è priva di complessi, quanto a letteratura — pubblicò *Una donna*; e alle spalle una vita già vissuta.

Le prime battute del libro hanno l'incanto un po' freddo di molti racconti di memoria, ma solo le prime battute. Subito dopo si svolge come una truce storia di famiglia, con un padre profascista — siamo verso l'alba del secolo — che dopo esser passato dall'insegnamento al commercio si accomoda a dirigere una fabbrica in un borgo marchigiano: un padre, come osserva la figlia, che «dal presagio di imminenti catastrofi, traeva una disperata mania di tirannia e di vittoria a ogni costo». Quanto alla madre, dopo aver generato quattro figli — la narratrice è la primogenita — prima tenta il suicidio e poi si avvia al manicomio, che l'accoglierà per sempre.

Lei, la protagonista, ha sedici anni quando è sedotta — ma le scene di seduzione in questo libro sono come le scene di conversione nel Manzoni, non convincono del tutto — e sposa il suo seduttore, che è anche il più diretto dipendente del pa-

dre in fabbrica. Inizia una vita coniugale subito squallida e dopo poco una maternità fin troppo radiosa e insistita, che prepara e sottolinea, forse, il finale, che è in tutto simile a quello della ibseniana *Casa di bambola*, con abbandono del marito e del figlio.

Ma se *Una donna* fosse solo e soltanto un documento veridico di tutto questo, è dubbio che a qualcuno verrebbe ancora voglia di leggerlo: ci troveremmo davanti a uno di quei libri « ben fatti », pieni di strazio, che già Boine confessava, dopo averli recensiti e lodati, di non sopportare. D'altra parte l'autentica forza del romanzo dell'Aleramo non è nemmeno, ci sembra, nella polemica coniugale, sia pure come polemica femminista; se non altro perché, nella letteratura, i mariti hanno sempre fatto una trista figura: Karénin, marito di Anna Karénina, è odioso perfino nelle orecchie; in tutto Balzac non ne viene in mente uno che faccia una degna figura; di Charles Bovary non se ne parla; Mattia Pascal scappa, come marito è una fuga; Rubè è una sciagura; forse solo Dostoevskij — ne *L'eterno marito* — ne ha parlato bene, per lo meno con una certa ironica tenerezza, ma è testimone unico e per di più tendenzioso.

E bisogna aggiungere che se l'Aleramo di *Una donna* è implacabile col marito, è fin troppo benevolente con altre figure maschili, quali il padre e il figlio, ma c'è anche un « profeta ». Tuttavia ha ragione la Macciocchi: *Una donna* rappresenta veramente la liberazione di una donna. Come? Raccontando in prima persona le tappe di un'educazione estetica, che evidentemente non ha niente di scolastico — ma perché dovrebbe avere qualcosa di scolastico?

Fin dalle prime pagine del romanzo si è accertati della precoce bellezza della protagonista; e della sua intelligenza, altrettanto soda e precoce.

Si assiste poi a una « formazione » che quanto a regolarità lascia forse a desiderare, ma libri e riviste in giro, in questo romanzo, ce ne sono sempre.

Finché sui vent'anni, già madre di famiglia, la rivelazione: si tratta di un libro passato dal padre, che a stare alle oscure indicazioni dell'Aleramo ha tutta l'aria di essere *I grandi iniziati* dello Schouré. Ognuno trova le sue rivelazioni dove

crede: è certo che da questo momento il progetto di un'educazione letteraria prende forma nella protagonista, la sua lotta e le sue letture hanno lo stesso senso, si muovono nella stessa direzione; educazione estetica e liberazione della donna, almeno in questo caso, coincidono perfettamente; e saranno proclamate, e insieme sanzionate, da un libro scritto con « parole lente e precise », letterariamente studiatissimo, che s'intitola, appunto, *Una donna*.

Sarà appena il caso di osservare che negli anni che seguiranno, dal 1906, data di pubblicazione di *Una donna*, al 1960, anno della sua morte, la vicenda di Sibilla Aleramo, la sua difficile libertà — ma non esistono libertà facili — saranno l'integrale realizzazione di un programma di « letteratura come vita », e di vita, nel segno di una dura libertà femminile, come letteratura.

## Lo studente Robert Musil

Anche se non sarà necessario scriverla, qualche volta è piacevole immaginare una storia dei libri piccoli, di quella categoria di libri che, per intenderci, rispetto a tutti gli altri, fanno la parte dell'aforisma rispetto al discorso compiuto; e che non c'è un metro, un'unità di misura per definirli, ma solo intuitivamente sappiamo che esistono, aiutati in questo dal fatto che ogni tanto benemeriti editori li trascinano e li ordinano in « collane ».

Il criterio più immediato, per riconoscere un libro piccolo da uno che non lo è, quello della mole, del numero delle pagine, è anche il più fallace: la *Poetica* di Aristotele o *Il principe* di Machiavelli nessuno si sogna di metterli tra i libri piccoli, anche se a stare alla mole dovrebbe farlo. E d'altra parte *Dominique* di Fromentin o *Adolphe*, di Constant, che fra i libri piccoli ci stanno da signori, quanto a numero di pagine non sono proprio smilzi.

Ma ancor meno vale il criterio di qualità — per poco razionale che sia — perché nella categoria dei piccoli libri, ovviamente, ce ne sono di grandissimi, come, per dire, il *Lazarillo de Tormes*, di anonimo autore; o di Erasmo l'*Elogio della follia*.

Dunque la mole non vale e non vale il criterio di qualità; forse si potrebbe dire, ammesso ne valga la pena, che all'interno di uno stesso autore il rapporto libro grande/libro piccolo sta come in certi artisti il rapporto pittura/disegno. Il *De profundis* di Oscar Wilde sarebbe un disegno che si contrappone al *Ritratto di Dorian Gray*, che sarebbe, a parte il titolo, una pittura. Criterio questo, oltre che vago, inapplicabile agli autori di un solo, ma quanto memorabile, libro piccolo; per cui si ritorna al buio di partenza.

Come si fa a definire un piccolo libro? Non si sa. Ma anche se indefinibili razionalmente i libri piccoli esistono; al punto che anche di recente l'editore Adelphi di Milano ha lanciato per accoglierli una nuova biblioteca, che si chiama, puntualmente, « Piccola Biblioteca ».

I primi quattro titoli di questa nuova « collana » adelphiana, che avrà ritmo di uscita mensile, sono: 1° *Il pellegrinaggio in Oriente* di Hermann Hesse; 2° *La religione dei cinesi* di Marcel Granet; 3° *Sulle teorie di Mach*, di Robert Musil; 4° *Visita a Rousseau e a Voltaire* di James Boswell.

Ci occuperemo un po' del terzo, che poi non è altro che la dissertazione di laurea discussa da Robert Musil, all'Università di Berlino, il 14 marzo 1908.

Come il giovanissimo ingegnere Robert Musil fosse preso da violente crisi di noia e si rivolgesse allo studio della filosofia, e alla stesura di un libro, che sarà *I turbamenti del giovane Törless*; e come infine, laureatosi in filosofia con una dissertazione su un critico della scienza — Ernst Mach — proseguisse il suo lavoro di scrittore, lo si ricava bene dalla magra ma sostanziosa introduzione al volume di Mazzino Montinari, che è anche il limpido traduttore di questa difficile opera. Montinari a sua volta si rifà ai diari di Musil, che ci auguriamo presto di veder tradotti e pubblicati anche da noi.

Stimolo alla lettura di questa « talora un poco faticosa » tesi di dottorato, è la palese possibilità di capire il rapporto fra la critica della scienza di Ernst Mach e la grande narrativa musiliana.

Critica della scienza che Mach esprimeva di preferenza nella forma, « in un certo senso irrespon-

sabile, dell'aforisma » (dice Musil facendo uno stupendo aforisma), e che lo studente Robert Musil si applica a « ridistendere » in un discorso « filato ».

Riassumendo brutalmente: fondamento dei pensieri di Ernst Mach — che Musil condivide — è il fatto che fra quanto avviene nella natura e la fisica come scienza non è dato nessun accertabile rapporto, ma una serie di adeguamenti più o meno ingegnosi in base a indizi e verifiche semplici (cioè sperimentali). I concetti della fisica hanno quindi un puro valore strumentale e una loro storia del tutto umana. Non solo: ma di quanto avviene in natura possiamo vedere alcune « relazioni funzionali » ma nessun dimostrabile rapporto di causa ed effetto; e dunque non sarà possibile accertare nessuna verità complessiva, nessuna teoria generale.

(Sarà che ci sbagliamo: ma quando Ferdinand de Saussure affronta i concetti base della linguistica — siamo sempre in Europa, e al principio di questo secolo — sottopone il linguaggio a un radicalismo critico molto simile a quello usato da Mach per il linguaggio matematico, che per la fisica è lo strumento corrente).

Ma tornando all'elemento machiano nella narrativa di Musil, dopo queste difficoltà, niente è più semplice, siamo quasi nel banale: a parte lo scrivere per aforismi che anche Musil assumerà, basta aprire *L'uomo senza qualità* alla prima pagina, ricordate?: « Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord. Le isoterme e le isòtere si comportavano a dovere. La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura media annua, con la temperatura del mese più caldo come con quella del mese più freddo, e con l'oscillazione mensile aperiodica. Il sorgere e il tramontare del sole e della luna, le fasi della luna, di Venere, dell'anello di Saturno e molti altri importanti fenomeni si succedevano conformi alle previsioni degli annuari astronomici. Il vapore acqueo nell'aria aveva la tensione massima, e l'umidità atmosferica era scarsa ».

Questo famoso *incipit* è costruito con una serie di « relazioni funzionali » fra indizi e verifiche sem-

plici, sperimentali, sciolte nella ironica conclusione:  
« Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913 ».

E qui in effetti si pone un altro problema, e cioè come il fondo scientifico, machiano, del linguaggio narrativo di Musil approda a una costante,

intima ironia. Forse perché ha rinunciato in partenza a qualsiasi verità globale, a qualsiasi teoria generale e l'artista si trova nella condizione « in un certo senso irresponsabile » e perciò poetica, che è anche dell'aforisma: ma non azzardiamo più di un forse.

FERNANDO TEMPESTI

## 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**