

L'APPRODO LETTERARIO

67-68

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 67-68 (nuova serie) - Anno XX - Settembre-Dicembre 1974

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

S O M M A R I O

n. 67-68 (nuova serie) - Anno XX - Dicembre 1974

LUCIANO DE MARIA		
<i>La poesia di Aldo Palazzeschi - Primo e secondo tempo</i>	pag.	3
LIVIO SICHIOLO		
<i>Petrarca e la filosofia - Quattro immagini e relative postille</i>	»	35
MARIO BONFANTINI		
<i>Racine lettore del Petrarca</i>	»	49
ANGELO MUNDULA		
<i>Otto poesie</i>	»	55
BEATRICE SOLINAS DONGHI		
<i>Adelaide Hörner</i>	»	63
GIULIO UNGARELLI		
<i>In margine ad un libro « minimo »</i>	»	89
DARIA MENICANTI		
<i>Poesie inedite</i>	»	113
RAUL LUNARDI		
<i>I sogni</i>	»	124
GIUSEPPE RAIMONDI		
<i>Ricordo di Piero Jahier</i>	»	131
ARNELLA CASTELLANI POLLIDORI		
<i>Il « Gattopardo » e Tolstoj</i>	»	135
MARCO FORTI		
<i>« La Storia » senza mito</i>	»	149
GIANCARLO QUIRICONI		
<i>Una nota per i Calligrammes e una proposta di traduzione</i>	»	171

DOCUMENTI

L'amabile genio di Palazzeschi

Intervengono: Luigi Baldacci, Geno Pampaloni, Mario Luzi. (Da « L'Approdo » n. 1292 del 21 ottobre 1974) » 171

Incontro con Cesare Zavattini nella occasione della edizione delle sue « Opere », a cura di Walter Mauro
(Da « L'Approdo » n. 1296 del 18 novembre 1974) » 177

RASSEGNE

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

Illustrazioni da: Giovanni Carnovali detto Il Ficcio, Claude Monet

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: L. 1000 - Estero: L. 1400 - NUMERO DOPPIO: L. 1500 - Estero: 2300

ABBONAMENTO ANNUO: L. 3000 - Estero: L. 4600

VERSAMENTI ALLA ERI - Via Arsenale, 41 - TORINO - C.C.P. n. 2/37800

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

S O M M A R I O

n. 67-68 (nuova serie) - Anno XX - Dicembre 1974

LUCIANO DE MARIA	<i>La poesia di Aldo Palazzeschi - Primo e secondo tempo</i>	pag.	3
LIVIO SICHIOLO	<i>Petrarca e la filosofia - Quattro immagini e relative postille</i>	»	35
MARIO BONFANTINI	<i>Racine lettore del Petrarca</i>	»	49
ANGELO MUNDULA	<i>Otto poesie</i>	»	53
BEATRICE SOLINAS DONGHI	<i>Adelaide Hörner</i>	»	63
GIULIO UNGARELLI	<i>In margine ad un libro « minimo »</i>	»	89
DARIA MENICANTI	<i>Poesie inedite</i>	»	113
RAUL LUNARDI	<i>I sogni</i>	»	124
GIUSEPPE RAIMONDI	<i>Ricordo di Piero Jabier</i>	»	131
ORNELLA CASTELLANI			
POLLIDORI	<i>Il « Gattopardo » e Tolstoj</i>	»	135
MARCO FORTI	<i>« La Storia » senza mito</i>	»	149
GIANCARLO QUIRICONI	<i>Una nota per i Calligrammes e una proposta di traduzione</i>	»	159

D O C U M E N T I

<i>L'amabile genio di Palazzeschi.</i> Intervengono: Luigi Baldacci, Geno Pampaloni, Mario Luzi. (Da « L'Approdo » n. 1292 del 21 ottobre 1974)	»	171
Incontro con Cesare Zavattini nella occasione della edizione delle sue « Opere », a cura di Walter Mauro (Da « L'Approdo » n. 1296 del 18 novembre 1974)	»	177

R A S S E G N E

ALDO ROSSI	Letteratura italiana: Poesia	»	183
ALDO BORLENGHI	» » Narrativa	»	185
UMBERTO ALBINI	» » Filologia classica	»	189
LANFRANCO CARETTI	» » Critica e filologia	»	190
PIERO BIGONGIARI	» francese	»	193
SERGIO BALDI	» inglese	»	198
RODOLFO PAOLI	» tedesca	»	201
ANGELA BIANCHINI	» ispano-americana	»	207
CLAUDIO GORLIER	» americana	»	208
GIORGIO MORI	Storia e cultura	»	211
ROBERTO TASSI	Arti figurative	»	212
FERNANDO TEMPESTI	» »	»	214
NICOLA CIARLETTA	Teatro	»	216
ANNA BANTI	Cinema	»	219
FERNANDO TEMPESTI	Schede	»	222

Illustrazioni da: Giovanni Carnovali detto Il Piccio, Claude Monet

LA POESIA DI ALDO PALAZZESCHI

PRIMO E SECONDO TEMPO

di

Luciano De Maria

A pochi mesi dalla morte di Palazzeschi, sarebbe inopportuno, fuori luogo, pretendere di tirare qui un bilancio della sua produzione poetica. Fino agli ultimissimi giorni, con la spontanea, libera operosità che lo contraddistingueva, Palazzeschi stava attendendo a una nuova raccolta: quelle nove « sinfonie » lunghe che avrebbero dovuto far seguito alle composizioni brevi di *Via delle Cento Stelle*. Ne compose cinque, ma due di queste « sinfonie » giacciono tra le carte dello scrittore e attendono di venir pubblicate: suggello postumo a una carriera di poeta durata quasi sessant'anni, dal 1905 al 1974.

Ma se l'incompiutezza temporanea, e sia pure minima dell'opera, vieta il bilancio definitivo, c'è un'altra ragione, più profonda e d'ordine storico-critico, questa volta, che allontana per il momento consuntivi e sistemazioni. In modo personale, liberissimo, Palazzeschi ha vissuto in proprio gran parte dell'avventura letteraria novecentesca: simbolismo, crepuscolarismo, futurismo, e perfino le ultime vicende neo-avanguardistiche hanno segnato, sollecitato, catalizzato la sua opera. Egli ha « attraversato » queste esperienze, la-

Questo saggio prende in esame i primi due tempi della carriera poetica di Aldo Palazzeschi: il periodo prefuturista, dai Cavalli bianchi ai Poemi, e il periodo futurista con le due edizioni dell'Incendiario. Nel prossimo numero de « L'Approdo » mi propongo di analizzare il Palazzeschi, in parte « nuovo », delle poesie della « Voce » e soprattutto l'ultima, felice stagione del poeta: Cuor mio, Via delle Cento Stelle, e le « poesie lunghe » ancora non raccolte in volume.

sciandosene permeare, fecondare, per quel tanto che l'istinto e la consapevolezza, in lui mirabilmente sodali, gli concedevano.

E si capisce che una vicenda letteraria così lunga e complessa non smetta di sollecitare la critica, anzi la impegni oggi più che mai, strenuamente, in libere, impregiudicate, documentate interpretazioni che inseriscano l'itinerario palazzeschi in una più vasta « tradizione del nuovo » ⁽¹⁾.

Per quanto riguarda la poesia, Palazzeschi stesso ha provveduto a confondere le acque, a complicare le cose: fin dalla seconda edizione dell'*Incendiario* (1913) lo scrittore ha raccolto le composizioni dei libri precedenti non rispettandone il reale ordine d'apparizione. Per una poesia che presenta fin dall'inizio una così violenta carica innovativa, è operazione critica, preliminare, importantissima, seguirne il reale decorso storico. Per questo, mi propongo intanto, in questa sede, di tracciare una fenomenologia della poesia palazzeschiana nel suo divenire storico, addirittura cronologico, dai *Cavalli bianchi* ai due *Incendiari*: il primo e il secondo tempo di una gloriosa carriera.

Palazzeschi pubblica la sua prima raccolta, *I cavalli bianchi*, a sue spese, nel 1905, quando ha appena vent'anni. Il poeta ha accennato più volte alla difficoltà iniziale di trovare editori e come questi si rifiutassero a volte di stampare versi che « non erano versi ». In realtà, il verso libero palazzeschi non è la « lunga parola poetica » che auspicava Gian Pietro Lucini: libero in apparenza, il sistema prosodico del primo Palazzeschi si fonda sull'alternanza fissa (o quasi) di senari, novenari e dodecasillabi, e sulla quasi assoluta mancanza di rime (esterne ed interne). Vedremo in seguito il significato espressivo di queste costrizioni metriche. Intanto esemplifichiamo subito con un testo estremamente caratterizzato:

LA LANCIA

*Sul lago tranquillo sfiorando
la lancia percorre girando più lesta del vento.
Un giovane bianco la guida.*

⁽¹⁾ Si legga, in questo senso, l'invito a una rilettura di Palazzeschi formulato da Luciano Anceschi nell'*Intervento* del numero doppio del « Verri » dedicato al nostro autore (« Il Verri », nn. 5-6, marzo-giugno '74).

*V'è dentro la folle
 padrona del grande castello
 ch'è in riva del lago.
 Avvolta in un manto di lutto è la vecchia.
 Correndo sul lago essa vive.
 Nemmeno a la notte si sosta.
 La gente alle rive si ferma guardando.
 La lancia sfiorando sul lago tranquillo
 percorre girando più lesta del vento.*

Nella composizione il sistema prosodico palazzeschiiano è limpidamente illustrato: sono tutti senari, novenari e dodecasillabi che si susseguono in genere paratatticamente. Con l'eccezione del verso 2 (*la lancia percorre / girando più lesta del vento*) che va letto come un novenario aggiunto a un senario iniziale; il che rientra in qualche modo nel sistema. Si noti inoltre che i primi due versi si ripetono (con lievi varianti) alla fine del componimento, secondo il principio d'*iterazione*, fondamentale nella raccolta, e in tutto il primissimo Palazzeschi; e si rilevi, da ultimo, la totale mancanza di rime ⁽²⁾.

Ma scendiamo a rilievi più sostanziali. Si è parlato da più parti, e da sempre, a proposito del primo Palazzeschi, di crepuscolarismo, o di una particolare accezione di esso. Se crepuscolarismo significa riduzione dell'io, come modo di reagire all'inflazione che caratterizzava l'io romantico e dannunziano (titanismo, superomismo, ecc.); se significa al contempo riduzione del mondo, degli oggetti, trascelti questa volta in ambiti modesti, quotidiani; se significa infine riduzione della parola, che si vieta ora la retorica, l'aulico, il sublime, e, svariando dall'accorato all'ironico, diviene dimessa, colloquiale; se tutto ciò pertiene a una corretta fenomenologia del crepuscolarismo, non vedo come si possa, se non per qualche aspetto esterno e tutto sommato

⁽²⁾ Con l'eccezione della rima interna *vive-rive* dei vv. 8-10. Non sento come rima (lontana) lo *sfiorando* del v. 1 e il *guardando* del v. 10. Fa parte piuttosto dell'*iterazione* dei gerundi, costante nella raccolta. E voglio anticiparne il significato espressivo, tematico: il gerundio è la forma grammaticale dell'eterno presente, dell'eterno ritorno dell'identico, del sempreguale (si contano, infatti, nella breve composizione, ben sei gerundi).

minore, nel caso dei *Cavalli bianchi*, parlare di un Palazzeschi crepuscolare.

Come espressione di una crisi esistenziale (radicata nella storia, s'intende), il crepuscolarismo si atteggia a poesia soggettiva, assume i modi di un realismo lirico, psicologico, che si vale di *oggetti-simbolo* per l'estrinsecarsi di determinati stati d'animo⁽³⁾. Palazzeschi partecipa *a latere*, in modo affatto suo, alla sommessa, pacata rivoluzione poetica dei crepuscolari. Nei *Cavalli bianchi* incontriamo una poesia oggettiva che assume spesso movenze narrative o criptonarrative. La psicologia è esclusa, e Gargiulo poteva osservare che « uno resta davanti a queste figurazioni o guardarne i netti contorni, e intanto irrimediabilmente all'oscuro circa il sentimento da cui nacquero, e il loro significato ». Incontriamo infatti in un mondo obsoleto, irreali, figurazioni sospese, un'aura rattratta e congelata di favola, un diffuso senso di accidia, a tratti una sorta di sopore o una vitalità onirica. E inoltre, una ben definita topografia (castelli, fonti, cipressi, orti, templi, ecc.) e una singolare tipologia umana (vecchi, vecchie, Principi, fanciulle, ecc. e « gente » non meglio determinata, soprattutto), che contraddistinguerà, in buona parte, anche le due successive raccolte. Palazzeschi si ispira qui a certo simbolismo francese minore, soprattutto a Maeterlinck, anche se lo scrittore ha più volte negato di aver conosciuto, prima del suo viaggio in Francia del '14, i poeti d'oltralpe. Comunque sia, mi pare più corretto, a proposito dei *Cavalli bianchi*, parlare di simbolismo, piuttosto che di crepuscolarismo: un simbolismo nostrano, barbarico, un po' primitivo e infantilistico, personalissimo nella tematica e negli esiti formali.

Ma continuiamo la nostra indagine leggendo un'altra composizione⁽⁴⁾:

⁽³⁾ Anceschi ha parlato di « sentimento malinconico, di una stanchezza, di un esaurimento sentimentale »; aggiungendo: « La tematica si esprime solo come rilievo della condizione critica dell'uomo contemporaneo. Proprio con Gozzano e Moretti si iniziò quella trasposizione oggettiva ed emblematica di una situazione dell'uomo vivente che [...] con loro non uscì forse dal riconoscimento di un disagio psicologico [...] ». Tutta la mia corsiva caratterizzazione del crepuscolarismo deve molto alle pagine fondamentali, ormai classiche, di Luciano Anceschi (*Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano, 1962; IV ed. Paravia, Torino, 1973).

⁽⁴⁾ Il lettore mi scuserà per le lunghe citazioni poetiche, necessarie però come supporto, come « illustrazioni », del discorso critico. Inoltre faccio notare che, ad esempio, le poesie *Il cancello*, *Il pastello del sonno* e *Il Principe Bianco*, qui citate, sono state rifiutate dall'autore e pertanto non compaiono nelle raccolte canoniche (come l'ultima, mondadoriana, del 1958).

IL CANCELLO

*L'oscuro viale dai mille cipressi
che porta al cancello del grande piazzale
è aperto a la gente.*

Soltanto il cancello non s'apre.

*Va e viene la gente pel lungo viale
che il sole soltanto non lascia passare,
si sosta al cancello che à cento colonne di ferro
la gente a guardare.*

*In una carretta ch'è piccolo letto
due monache nere conducono attorno
pel grande piazzale, il Signore,
padrone del grande castello.*

*Cent'anni à il Signore,
padrone del grande castello!*

*Lo portano attorno due monache nere,
attorno al castello ch'è in mezzo al piazzale.*

*Non ode non vede la gente
che al vano dei ferri del grande cancello
sta ferma a guardare.*

*Va e viene la gente pel lungo viale
che il sole soltanto non lascia passare,
si sosta al cancello che à cento colonne di ferro
la gente a guardare.*

*Ogn'anno a quel grande cancello
s'aggiunge una nuova colonna di ferro:
il posto d'un altro a guardare.*

La poesia, come molte altre della raccolta, è tutta al presente: un presente non storico, giacché la forma grammaticale sta qui a indicare una perennità

immutabile di gesti: la storia è abolita ⁽⁶⁾. Oltre il sistema metrico di cui si è detto, rigidamente osservato ⁽⁶⁾, si noterà massicciamente in atto il principio d'iterazione. I versi 5-8 vengono ripresi ai versi 21-23; le parole tematiche *cancello*, *piazzale*, *viale*, *gente*, *guardare* si ripetono più volte e contribuiscono al suono di nenia, all'ipnosi che il testo genera.

Ma c'è di più: Gargiulo, lo abbiamo visto, accennava alla mancanza, in queste poesie, di un « sentimento », di un « significato » fondamentali. Se si prendono le parole « sentimento » e « significato », in senso psicologico, individuale, l'osservazione è corretta. Ma è insufficiente quando si colga il senso oggettivo di queste composizioni. Il sentimento fondamentale che sta alla base dei *Cavalli bianchi* è una vera e propria « acedia », che pronuncio nel modo antico per indicare, secondo l'accezione medievale, come si legge nel dizionario, « lo stato di inerzia cui conduce un eccessivo esercizio di vita solitaria e contemplativa ». Solo che, è ovvio, in Palazzeschi l'« acedia » si secolarizza: ma la sintomatologia indicata dal vocabolo resta attuale: gli uomini rimangono *solì*, *inattivi*, *separati*, *contemplativi*. Palazzeschi trasfigura nella sue poesie un dato oggettivo dell'essere sociale del suo tempo, nel passaggio dal capitalismo all'imperialismo. E qui ci soccorre il primo Lukács, con alcune osservazioni del famoso saggio sulla reificazione. Leggiamo: « *L'atteggiamento contemplativo* [il corsivo è nostro] di fronte ad un processo regolato secondo leggi meccaniche che si svolge indipendentemente dalla coscienza, sul quale l'attività umana non ha alcun influsso e che si manifesta perciò come un sistema definito e concluso, modifica anche le categorie fondamentali del rapporto immediato dell'uomo con il mondo: esso riduce il tempo e lo spazio ad un unico denominatore, porta il tempo al livello dello spazio [...]. Il tempo perde così il suo carattere qualitativo, mutevole, fluido: esso si irrigidisce in un *continuum* esattamente delimitato, quantitativamente misurabile [...] »⁽⁷⁾.

⁽⁶⁾ Gli ultimi tre versi, che introducono in apparenza la dimensione del tempo (« *Ogn'anno* a quel grande cancello / s'aggiunge una nuova colonna di ferro: / il posto d'un altro a guardare »), ribadiscono di fatto la perennità di un gesto: il *guardare* della gente.

⁽⁶⁾ I vv. 1, 5, 20, vanno letti come se *viale* avesse la dieresi (*viàle*): questo per ottenere un doppio senario.

⁽⁷⁾ GYÖRGY LUKÁCS: *Storia e coscienza di classe*, trad. di Giovanni Piana, Milano, Sugar, 1970, p. 116.

Atteggiamento contemplativo, dunque, e *irrigidirsi* del tempo: due qualità precipue della poesia di cui si sta parlando. La prima si manifesta nel *topos* della « gente che guarda »: una sorta di voyeurismo universale che Palazzeschi ribadisce da un capo all'altro della raccolta ⁽⁸⁾. La seconda si estrinseca nell'eterno presente di questo mondo, che sta agli antipodi, come vedremo, dell'*élan vital* e della *durée réelle* di Bergson. Con l'intuito che lo contraddistinguerà in tutta la sua carriera, Palazzeschi assume, trasfigura e illumina, nella sua opera, alcuni fondamentali aspetti della realtà sociale contemporanea.

La « gente » di Palazzeschi è una « folla solitaria »: gli individui che la compongono sono *separati*: guardano attraverso le « colonne » di un cancello, una sola persona per colonna, e ogni anno, *rigidamente*, si aggiunge una persona in più a un nuovo vano del cancello: *spazializzazione del tempo*. Ma che cosa guarda questa gente, che cosa attende, che cosa ascolta? Sono spettacoli naturali, o persone che agiscono, o sembrano agire. Tali figurazioni, pervase a volte da una singolare intensità onirica, si svolgono spesso in spazi limitati da cancelli, muri, siepi, ecc. ⁽⁹⁾. Chi guarda non partecipa: la vera vita è lontana, irraggiungibile, e soli i « fantocci » sul tetto del « grande castello » possono vedere « il bel mondo » ⁽¹⁰⁾.

La claustrofilia dei *Cavalli bianchi* certifica, per antifrasi, la claustrofobia reale dell'autore, quale si rivedrà ad esempio, e in modo lampante, nel *Codice di Perelà*.

C'è un gruppo di liriche, nei *Cavalli bianchi*, che si distingue per caratteri speciali. È una sezione segreta che va enucleata dal resto della raccolta.

⁽⁸⁾ Sulla scorta di Lukács, Guy Debord ha parlato della società industriale come di una « società dello spettacolo »: « Tutta la vita delle società in cui vigono le condizioni moderne di produzione s'annuncia come un'immensa accumulazione di spettacoli. Quanto era direttamente vissuto s'è allontanato come rappresentazione ». E ancora: « Lo spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente », « Lo spettacolo [...] è il cuore dell'irrealismo della società reale ». « Dove il mondo reale si muta in semplici immagini, le semplici immagini divengono esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico ». E infine: « Lo spettacolo è il brutto sogno della società moderna incatenata, che esprime alla fin fine solo il suo desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno ». La rispondenza tra queste formulazioni teoriche e la poesia dei *Cavalli bianchi* è impressionante (cfr. GUY DEBORD: *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Parigi, 1967).

⁽⁹⁾ Si vedano, ad esempio, le composizioni: *Il cancello*, *La voce dell'oro*, *L'orto dei veleni*, *Il manto*.

⁽¹⁰⁾ Cfr. *Il castello dei fantocci*.

Leggiamo:

IL PASTELLO DEL SONNO

*S'innalzano fiamme di viola ne la nebbia densa
che vieta la vista del mare.*

Lento il mare sussurra.

Il gemito s'ode del folle.

*S'innalzano fiamme gialle ne la nebbia densa
che vieta la vista del mare.*

*Più forte il mare sussurra
e il gemito cuopre del folle.*

*Rapide s'innalzano fiamme leggere,
rapide ne la nebbia densa.*

Il folle non s'ode più.

DIAFRAMMA DI EVANESCENZE

*Da vetri scurissimi
leggera una nebbia viola traspare
finissima luce.*

*E s'odon le note morenti
dei balli più lenti.*

*Si vedon dai vetri
leggere passare volanti le tuniche bianche
di coppie danzanti.*

IL PASTELLO DEL TEDIO

*Dal bigio de la nebbia fitta fitta
traspaiono cipressi ombre nere
spugne di nebbie.*

*E di lontano dondolando lento
si viene un suono di campana quasi spento.
Più lontano lontano lontano
passa un treno mugghiando.*

Si avverte, specie nelle due ultime composizioni, un realismo stregato, un impressionismo onirico, che contrastano con l'aura fiabesca del resto. Viene in mente (per *Il pastello del tedio*) il Pascoli più segreto (e, si badi, i versi 1, 2, 4 sono endecasillabi, e si prenda nota, nella composizione, della rima *lento-spento*, e in *Diaframma di evanescenze* delle rime *morenti-lenti, volanti-danzanti*, quest'ultima come rima interna). In un panorama letterario più vasto, mi pare di percepire in questi testi una qualche affinità con le *dream-epiphanies* di Joyce. *Diaframma di evanescenze*, infine, è da accostare ai toni *liberty* del romanzo: *riflessi* (1908). Ma su questo torneremo più sotto.

Ci siamo soffermati abbastanza a lungo sull'esordio poetico di Palazzeschi perché presenta qualcosa di sorprendente, prodigioso. Da pochi dati culturali (un po' di D'Annunzio, un po' di Pascoli, Corazzini e Govoni, Maeterlinck, e forse qualche altro italiano e francese minore) Palazzeschi costruisce subito un mondo poetico inconfondibilmente suo. Mondo catafratto, oggettivo, infantile nel suo simbolismo, *naïf* e al tempo stesso sapiente nella tematica e nelle soluzioni formali, fin da principio sicure e coerenti.

Passando a *Lanterna* (1907) ci si avvede subito di un allargamento della tematica e, al contempo, di alcune significative innovazioni stilistiche. Entra un po' d'aria in questo mondo: i primi dialoghi, i primi elementi realistici, comici e grotteschi. La struttura metrica fondamentale (senari, novenari, dodecasillabi) tende a permanere, ma subisce più di qualche infrazione. La rima diviene abbastanza frequente come veicolo di una funzione realistica e comica. Le composizioni si allungano, la dimensione narrativa si accresce; tende a venir meno l'aura fiabesca, l'ipnosi, e subentra adesso una contemporaneità di contenuti, un *liberty* che rasenta più volte il *Kitsch*, sfiorato, dico, ma, alla fin fine sottomesso.

Leggiamo *Il Passo de le Nazarene*:

Nazarene bianche, Nazarene nere.

Del fiume a le rive

si guardan da tanto i conventi,

si guardan con occhio di vecchia amicizia

le piccole torri, una bianca e una nera,

le suore s'incontran la sera,

la sera al crepuscolo.

Due volte s'incontran, le bianche e le nere,

sul ponte, sul ponte che unisce i conventi,

gli unisce da tanto per vecchia amicizia

le piccole torri si guardan ridenti

una bianca e una nera,

le suore s'incontran la sera,

la sera al crepuscolo.

Le piccole chiese al crepuscolo s'aprono,

ne sortono leste le suore ed infilano il ponte;

nel mezzo s'incontran,

s'inchinan, le bianche e le nere,

si recan l'un l'altre a la piccola chiesa al saluto;

vi fanno una breve preghiera

e leste rinfilano il ponte.

Di nuovo nel mezzo s'incontran,

s'inchinan le file, una bianca e una nera,

le suore s'incontran la sera,

la sera al crepuscolo.

Possiamo parlare qui di crepuscolarismo ironizzato: lo schema metrico, di cui s'è già detto, persiste, e anche il principio d'iterazione (il distico « le suore s'incontran la sera, / la sera al crepuscolo » è ripetuto tre volte; i vocaboli *bianca, nera, bianche, nere* costellano il testo. Ma il tono è scherzosamente realistico, venato di un umorismo affabile, convalidato dalla frequenza delle rime.

Esemplare come innovazione rispetto ai *Cavalli bianchi* è *Comare Coletta*, dove il realismo grottesco, intriso di sadismo e di profonda pietà, si vale dei dialoghi e della rima:

— *Saltella e balletta, comare Coletta!*
Saltella e balletta! —
Smagrita ricurva la piccola vecchia
girando le strade saltella e balletta.
Si ferma la gente a guardarla,
di rado taluno le getta denaro,
saltella più lesta la vecchia al tintinno,
ringrazia provandosi ancora
di reggere a la piruetta
[...]

Ma a questo punto conviene procedere più spediti. Ho parlato di un rafforzarsi della dimensione narrativa. Lo dimostrano in modo particolare composizioni come *Tempio serrato*, *Palazzo Mirena*, *La veglia de le tristi*, *La gavotta di Kirò* e soprattutto *La storia di Frate Puccio* (ma su quest'ultima torneremo in seguito). Ognuno di questi testi meriterebbe un'analisi puntuale. Basti dire che *Tempio serrato*, in una scenografia *liberty*, offre l'epilogo di un romanzo di potere e di sangue (che per certi versi può ricordare, anche per le forti dosi di *Kitsch*, l'atmosfera de *L'Ellissi e la Spirale* di Paolo Buzzi):

[...]
Strappato àn di mano l'impero al Kinik,
l'àn chiuso nel Tempio
[...]
Prostrato sul gelido marmo,
dinanzi a l'altare maggiore
ov'ardono i ceri del segno,
tremante d'orrore vi prega il Kinik.

*Soltanto stridore tremando di chiavi
gli ronzà a le orecchie e a la mente atterrita,
s'avvolge, si serra nel serico manto
che giallo nel cupo del Tempio risplende
qual macchia che l'acqua non lava.*

Ma il capolavoro di queste scenografie *liberty* si realizza nella fantasmagoria del *Principe Bianco*:

*Immobili e mute le dame già aspettano:
aspettano intorno a la vasca dei latti.
Bellissime dame coperte da un manto bianchissimo,
un manto di fino damasco.
Adornan di perle le trecce
le dame bianchissime,
le trecce più bianche del latte
cosparse di perle finissime.
Corona le fanno passandole intorno lentissimi
con ala spiegata paoni bianchissimi;
e ai manti, che a terra riposan
la coda infinita,
bianchissimi gatti sonnecchiano.
Immobili e mute le dame già aspettano
intorno a la vasca dei latti;
aspettan l'istante.
La vasca dei latti circonda
la casa del Principe Bianco,
la piccola cella di candido marmo
che s'alza leggera nel mezzo del latte.
In fila infinita vi nuotano intorno
leggeri dei cigni bianchissimi.
E giunto l'istante.*

*Leggera nel mezzo la cella si scuopre
n'appare sul dorso d'un cigno grandissimo
il Principe Bianco.*

*Immobili e mute le dame d'intorno,
arrestano i cigni la corsa leggera,
si ferman vicino a ogni dama
con ala spiegata i paoni,
si levano i gatti dal sonno
e restano immobili a lato dei manti.
Il Principe Bianco con guardo sicuro
si volge a l'intorno,
accenna una dama,
e rapido il cigno nuotando leggero sui latti
lo reca a la dama prescelta,
lo sosta un istante;
s'inchina la dama
e il Principe il petto ne sfiora
con labro bianchissimo,
non perla ne sugge,
un bacio soltanto vi pone.
La dama prostrata rimane,
e il cigno girando leggero
col Principe Bianco
nel mezzo a la vasca ritorna.
La cella si cuopre.*

*Più ratti del vento si aggirano i cigni d'intorno,
le dame si muovon lentissime
sul candido seno agitando
ventagli di piume bianchissime.
Inchinkan passando la dama prostrata.
Più lesti le girano attorno
con ala spiegata i paoni,
e i gatti ne seguono lento il cammino
a lato del manto bianchissimo.
Soltanto la dama prescelta rimane prostrata.*

È un vero e proprio *tour de force*: il *Kitsch* simbolista e *liberty* (principesse, pavoni, cigni, ecc.) è trasceso in virtù dell'intensità della visione che conferisce alla poesia un'insolita carica onirica ed erotica.

Da collegare al trittico poetico cui accennavo più sopra (*Il pastello del sonno*, *Diaframma di evanescenze*, *Il pastello del tedio*) sono invece le due composizioni *Festa grigia* e *Gioco proibito*. A una lettura attenta si colgono legami precisi (espliciti nel caso di *Gioco proibito* che prenderà in seguito il titolo del romanzo) con la prima opera narrativa di Palazzeschi: *riflessi*. È ancora un passo innanzi nella via di un realismo lirico, di una contemporaneità di contenuti: con venature crepuscolari (lievemente ironizzate) in *Festa grigia*, con accenti più dichiaratamente *liberty* (e più consoni al romanzo), in *Gioco proibito*. Da entrambe le composizioni spira per la prima volta, magicamente, una poesia dell'*intérieur* borghese, il quale, osserva Adorno, riunisce « come in una natura morta la fallacia delle cose » ⁽⁴¹⁾:

[...]

*La nebbia leggera purifica l'aria
siccome i vapori d'incenso,
ricuopre di grigio lo specchio macchiato
che ancora ne l'ombra riflette
gli sprazzi scarlatti di risa,
di risa e di lazzi.*

[...]

(Festa grigia)

*Rasentano piano gli specchi invisibili,
avvolti di nebbia
non lasciano traccia ne l'ombra,
gli specchi non anno riflessi,*

⁽⁴¹⁾ Nell'*intérieur*, ed è ancora il primo Adorno a parlare: « Oggetti che hanno una loro parvenza storica vi vengono arredati come apparenza della natura immutabile » (THEODOR W. ADORNO: *Kierkegaard* trad. it. di Alba Burger, Longanesi, Milano, 1962, p. 118).

*non cade su loro de l'ombra una macchia,
neppure la macchia dell'oro.*

[...]

(Gioco proibito) ⁽¹²⁾.

Ma a questo punto sarà chiaro al lettore, che se il *Palazzeschi dei Cavalli bianchi* poteva essere correttamente, univocamente, caratterizzato come simbolista (quel particolare simbolista di cui si è detto); in *Lanterna* una sola categoria non basta più: il poeta si è ormai appropriato i repertori simbolisti, *liberty* e crepuscolari, li impiega, li manipola su diversi registri, varia la tematica fino a approdare in *Rosario* (una sorta di epitome dei differenti modi di ispirazione) al *nonsense*, allo scherzo, al comico puro:

*Chi vuole Cucù.
Cucù non c'è più!
Cucurucucù.*

(Cucù, pappagallo)

*Perdono
concesso,
mi confesso e mi riconfesso.*

(Matilla, beghina)

*Cero che si porta, chiave d'una porta,
cero che s'accende, gioia che s'attende,
per cero che arda, occhio che ti guarda.*

(Stefanello, scaccino).

Nei *Poemi* (1909) si conclude il primo tempo della carriera poetica palazzeschiana: si assiste a un ulteriore allargamento della tematica, a una maggior varietà, rispetto a *Lanterna*, di toni e di metri. Soprattutto, si ha l'impressione

⁽¹²⁾ I dadi della poesia *Gioco proibito* si ritrovano in una pagina del romanzo: *riflessi*. Lo specchio delle due poesie è un altro emblema dell'*intérieur* nel romanzo. Si noti da ultimo che, come ho detto, *Gioco proibito* diventerà: *riflessi*, e *Reflets* è il titolo di una composizione di Maeterlinck (delle *Serres chaudes*).

che il giovane Palazzeschi sia impegnato in uno strenuo processo di autoriflessione poetica e che ciò lo conduca a un diverso atteggiamento verso i repertori simbolisti, crepuscolari e *liberty*, quali, per così dire, egli aveva trovato sulla piazza e quali aveva egli stesso in precedenza trattato. Assistiamo insomma al primo consapevole intervento della parodia, al sorgere di quella « coscienza critica e parodistica » salutata precocemente da G. A. Borgese, della quale i primi germi però sono da intravedere nell'ironia, nel comico, nello scherzoso di alcune poesie di *Lanterna*.

Ma scendiamo anche questa volta ai testi e scegliamo subito una delle primissime poesie della raccolta:

GUARDIE DI NOTTE

*All'angolo della via,
come due enormi carabinieri,
fanno la guardia
due cipressi neri.
E alle lor rigide gambe,
l'ultimo avanzo s'affida,
d'un vecchio tabernacolo rotto,
si legge ancora sotto:
Salutate Maria.*

Qui la materia crepuscolare è trattata in modo affettuosamente comico, scherzoso. Lo certificano l'immagine dei carabinieri e le rime che, ormai lo sappiamo, incrinano la serietà del primissimo Palazzeschi (quello dei *Cavalli bianchi*)⁽¹³⁾.

La varietà assoluta dei metri (lo schema precedente è violentemente scardinato) testimonia dell'affermarsi di una maniera nuova che si esalta nell'incantevole e giustamente famoso *Rio Bo*.

⁽¹³⁾ Non credo affatto alla tesi, lanciata da Borgese e seguita da altri, di un Palazzeschi « umorista involontario ». Nei *Cavalli bianchi* non scorgo una sola briciola di umorismo, ed è prevaricazione dei lettori, condizionati dalle raccolte seguenti, volere ad ogni costo scorgersela. A ragione, Eurialo De Michelis ha fatto notare, nei *Cavalli bianchi*, la presenza di due epigrafi di San Francesco, testimonianza di una serietà d'intenzioni e, si può dire, di risultati.

Veniamo alla parodia, e leggiamo, come esempio probante, un testo della sezione *I prati di Gesù*:

*Lunghissimo, profondo,
non si può girare in tondo,
solo da un lato, ad una
comodissima balaustrata,
la gente si può fermare
finché vuole per guardare inginocchiata.
Proprio in fondo al prato,
accuratissimamente distesa,
c'è una camicia bianca di bucato.*

Qui Palazzeschi fa il verso al simbolismo dei *Cavalli bianchi*: l'incantamento si rovescia in burla. La gente si ferma a guardare (*fin che vuole*, e su una *comodissima balaustrata*) una camicia, si badi, *bianca di bucato e accuratissimamente distesa*. La magia simbolista si tramuta in scherzo surreale.

Sempre sul registro parodico, esemplare può apparire la poesia *Mar bianco*:

*Si vedono vagare,
girare, roteare
a gran velocità,
ali di cigni, code di paoni
a milioni a milioni,
per l'immensità
dell'acque bianche dense,
di questo stranissimo mare.
Svolazzare di piccoli stendardi,
agitare bianche piume
di grandissimi ventagli.
Acque dense bianchissime,
luce di perla, cielo d'opale.
Bianche barchette*

*come gusci d'uovo
dai remi d'avorio,
sole, a due, unite in brevi teorie
di tre, di cinque o sette,
da lunghi cadenti festoni
d'inverosimili perle.
Fanciulli tutti bianchi
dall'ali di piccione,
posan leggeri con un piede solo,
sul loro cigno dal rapido volo.
Riempiono le barche,
dame vestite di lucenti rasi,
agitano le piume
dei loro ventagli,*

*le loro chiome sembrano
avoreo fiume.
Chi sul braccio si culla
un conigliño bianco,
chi un gatto sonnacchioso
sulla spalla,
chi una timida colomba
sulla crocchia.
Nelle barche, le code
delle loro vesti
non c'entrano per nulla,*

*s'allungano di dietro
lungo l'acqua, come sul loro
natural tappeto.
Girano, roteano, scherzano,
sorriscono, si divertono,
tutte queste candide sirene,
tutti questi candidi fanciulli,
fra tante bellezze rare,
sull'acque dense bianche
di questo stranissimo mare.*

Il riferimento alla poesia *Il Principe Bianco* di *Lanterna* è lampante. Anche qui tutto è bianco: solo che il *liberty* è trattato sul registro scherzoso, lievemente parodico. *Allegro con brio*, verrebbe da dire in termini musicali, e ne fanno fede il susseguirsi rapido dei versi brevi, le rime, i diminutivi (*barchette, conigliño, piccoli stendardi*).

Nell'altra composizione della sezione *Marine*, la poesia *Mar grigio*, irrompe per la prima volta, ancora sul registro scherzoso, il pronome « io ». Palazzeschi distrugge l'« oggettività » del suo primo poetare, e afferma nel finale, con mossa leggera e monellesca, tipicamente sua, il diritto ad optare per il primato di una fantasia libera, personale:

*Io guardo estasiato quel mare,
immobile mare uguale.
Non onda, non soffio che l'acqua
ne increspi, non aura vi spira.
Di sopra lo cuopre un cielo grigio
bassissimo, intenso, perenne.
Io guardo estasiato tal mare.
Non nave, non vela, non ala.
Soltanto egli sembra un'immensa
lamiera d'argento brunastro.*

Su desso si mostra coperto ogni astro

[...]

Ma c'è questo mare ma c'è?

Sicuro che c'è!

Io solo lo vedo, io solo

mi posso indugiare a guardarlo,

tessuta ò la vela io stesso,

la prima a solcarlo.

Avevamo letto, parlando dei *Cavalli bianchi*, la poesia *Il cancello*. In *Regina Carlotta*, nei *Poemi*, ritroviamo un'iconografia comune: un *viale*, un *piazzale*, un *grande castello*, un *cancello*, la *gente* che sta a guardare. Ma, questa volta, lo spettacolo offerto al pubblico *voyeur* è una donna, una Regina, e non un Signore condotto a passeggio su una carretta da due monache nere:

Ella passa.

*La gente s'accalca
ai ferri del cancello,
taluno a voce bassa
si contende il vano
dell'ultimo ferro.*

Ella passa.

*La gente nell'attesa
guarda il gran cancello
nel mezzo del piazzale,
tutto chiuso il castello,
tutto vuoto il piazzale.*

*La reggia non è più
che un lungo interminabile
viale.*

Ella passa.

*Silenzio. La gente s'accalca.
Ora s'accomodano in due*

per ogni vano di ferro.

Ella passa.

*Ai vani del cancello
si zeppano le teste,
si sbarrano cent'occhi
delle genti peste.*

*Eppure l'ora è già,
compiuto dovrebb'essere il suo giro;
l'ora è passata.*

*Ad ognuna delle teste
s'affaccia lo stessissimo
pensiero.*

Che sia malata?

Dove malata?

Che sia caduta?

Dove caduta?

Ma che malata!

Ma che caduta!

*All'angolo dell'umido viale,
 la Regina appare.
 Silenzio di tomba.
 S'avanza piano piano
 come strisciasse il suolo,
 al solito.
 Ognuno par diventato di sasso
 davanti al suo passo.
 S'avanza, Ella viene,
 come si vede bene,
 è proprio dinanzi al cancello.
 A stento trascina
 l'enorme mantello nerissimo
 che tutta la cuopre. Le scende
 di dietro in coda infinita,
 quel pesantissimo
 vestito di lutto.
 Vi corre sopra, come un fiume d'oro,
 l'ondulata sua chioma.
 Sotto il fitto velo
 traspare il volto bianco,*

*quel povero sguardo stanco
 guarda la terra.
 Sempre così, sempre così.
 Ella passa e non si volge
 alla gente che s'accalca
 al suo cancello,
 sempre quel viso
 sempre quel mantello
 sempre quel passo
 sempre quell'eterno giro
 attorno al suo castello,
 e il giro dura un giorno.
 Sempre la stessa gente che s'accalca
 ai ferri del cancello,
 sempre quel medesimo silenzio.
 Il suo giro è finito,
 ricomincia il nuovo
 attorno al suo castello vuoto.
 La gente a poco a poco
 spopola il cancello.*

Abbiamo legato più sopra la poesia *Il cancello* al motivo storico della reificazione. Palazzeschi lo allegorizza in una dimensione onirica uniforme: un sogno strano, inquietante ma nitido: un vecchio signore, due monache nere e una folla che guarda assorta. In *Regina Carlotta* il sogno si fa più corposo, irto di particolari concreti, mimici, in parte comici (la gente che si contende il vano del cancello *a voce bassa*; che s'accalca e s'accomoda in due per ogni vano di ferro; le teste che si zeppano, gli occhi che si sbarrano, ecc.). Nasce il sospetto di trovarsi di fronte a una caricatura, a una parodia del *Cancello* ⁽¹⁴⁾. Ma non è così. Siamo nello stesso clima del *Codice di Perelà* (si veda, per certe conso-

⁽¹⁴⁾ In *Regina Carlotta* la metrica è varia; si notano rime in funzione comica (ad es. *teste - peste*) e anafore (*Ella passa; sempre... sempre... sempre*) in funzione seria, drammatica.

nanze con la poesia, il finale altissimo del capitolo *Dio*), dove si mischiano dramma e farsa, elementi fiabeschi e modernismo comico, sublime e stile basso. Il regno del sempreguale, il voyeurismo universale, il tempo misurabile, geometrizzato, antibergsoniano al massimo, tutto ciò, in *Regina Carlotta*, prende un aspetto più vario, più complesso e profondo, rispetto alla trasfigurazione univoca del *Cancello*.

È impossibile in questa sede dar conto alle diverse direzioni in cui si irraggia la tematica dei *Poemi*: un libro composito, costruito, nel quale la partizione in sezioni e sottosezioni testimonia della varietà dell'ispirazione, e dà al contempo indicazioni certe sulla poetica (implicita) dell'autore, e sul modo in cui si devono leggere questi testi. Abbiamo notato il primo apparire della parodia; il « comico » sembra prevalere, ma non predomina interamente sul « serio », che persiste mischiato a quello nella maniera caratteristica del *Codice di Perelà* ⁽¹⁵⁾.

Abbiamo accennato all'antibergsonismo di Palazzeschi. In *Ore sole* la sua concezione del tempo si esprime perentoriamente:

*Dal tetto cadon giù,
un dopo l'altra l'ore:
le lascia giù cadere
l'orologio a martello,
in colpi secchi, uguali,
tutte sul mio cervello.
E ognuno di quei colpi
m'è come una puntura,
come se mi strappassero un capello.
Ore sole come solo pane,
per oggi e per dimane,
e per tutti i giorni*

*di tutte le settimane.
Mattutine, vespertine,
popolate da campane
vicine e lontane.
Ore del sole,
che non ridete
a chi v'aspetta sole.
Ore grigie, ore nere,
silenzio delle campane
vicine e lontane.
Vien da qui presso
spampanato il coro*

⁽¹⁵⁾ La mistura di comico e di serio può essere sottolineata nell'insieme della raccolta o all'interno delle singole poesie. In *Caricature*, è ovvio, si afferma un comico puro, e così in *Lord Mailor* (della sottosezione *Ritratti*), interessante perché è la prima poesia lunga tutta costruita su dialoghi. *Diana* è sul registro comico-grottesco; *La fontana malata* è addirittura una parodia della *Pioggia nel pineto*. In altri casi, *Habel Nassab*, ad esempio, il discrimine tra comico e serio appare più sfumato e richiederebbero particolareggiati sondaggi.

dell'antico convento
delle Nazarene,
sfogano in coro le loro pene
a tutte l'ore,
anche per esse l'ore son sole.
« Al Ciel, al Ciel, al Ciel!
La Gloria o Signor! »
Ore della notte,

ore del sole,
uguali tutte,
che non ridete
a chi v'aspetta sole.
Ore sole come solo pane,
per oggi e per dimane,
e per tutti i giorni
di tutte le settimane.

Per Bergson « la *durée réelle* est ce que l'on a toujours appelé le *temps*, mais le temps perçu comme indivisible ». In chiave comica Palazzeschi enuncia la tesi contraria: il tempo è divisibile, viene vissuto come entità misurabile: le ore cadono sul cervello, ognuna di esse strappa un capello. *Ore sole* esprime l'*ennui* del *rentier*, di colui che è escluso dal processo produttivo; ma al tempo stesso la noia, come « disperazione oggettiva », dilaga sul mondo, anche su coloro che lavorano. Il sempreguale s'intronizza dispotico: Palazzeschi in questa come in altre composizioni, a modo suo, cioè quanto più possibile lontano dalla metafisica, ne sancisca l'ecumenicità.

La prima edizione de *L'Incendiario* (1910) si apre con la poesia eponima: è una poesia lunga, programmatica, che sarebbe impensabile, come vedremo, senza l'adesione di Palazzeschi al futurismo; una poesia che mostra chiaramente, da un punto di vista ideologico e formale, la nuova maniera dell'autore ⁽¹⁶⁾. Questo esporsi del poeta, questo aderire dichiaratamente, profondamente, alle ragioni del futurismo, fece sì che Palazzeschi, un autore antiprogrammatico per eccellenza, rifiutasse ben presto questa composizione. Già nella seconda edizione dell'*Incendiario* (1913), la poesia, mutilata, appare come epigrafe generale alla raccolta (e Palazzeschi badò bene a espungere i versi troppo esposti programmaticamente, conservando solo i tratti, per così dire, più allusivi, lirici e coloristici). Dopo il '13, *L'Incendiario* non compare in

⁽¹⁶⁾ Per quanto riguarda la forma, è da notare, nelle poesie della raccolta, la completa frantumazione del primitivo schema metrico (senari, novenari, dodecasillabi): i metri sono ora estremamente variati, sono frequenti le rime e si incontrano numerosi, caratteristici dialoghi e, a volte, una singolare sticomitia che ritroveremo nel *Codice di Perelà*. Il linguaggio, in corrispondenza al più accentuato realismo comico, grottesco o espressionistico, si fa più diretto, colloquiale, a volte popolare e perfino scurrile con le famose « parolacce ».

nessuna delle raccolte generali curate dall'autore stesso. E a voce, sentii Palazzeschi una volta, quasi con rabbia, definire il testo una « poesiaccia ».

In realtà, *L'Incendiario* è una composizione fondamentale: non solo rivela subito, in apertura di libro, la maniera nuova dell'autore, ma palesa, in modo paradigmatico, l'incontro di un'ossessione psicotematica con un motivo culturale acquisito dall'ideologia futurista. Ma per spiegare *L'Incendiario*, occorre rifarsi più addietro, in particolare, a *La storia di Frate Puccio* (di *Lanterna*) e, soprattutto, al *Frate Rosso* (dei *Poemi*), due importantissimi antecedenti.

Frate Puccio è la storia tragicomica di un piccolo frate che nel convento dei Bianchi è addetto al servizio dell'acqua. Giulivo, egli porta le brocche nel vecchio convento: il suo sorriso è come un « fiore scarlato » in quel luogo. Ma i Bianchi sospettano e scoprono nella cella di Frate Puccio una bambola, « figura di donna », con la quale il religioso si compiace. Scandalo e solenne punizione: Frate Puccio è costretto a bruciare, dinanzi alla comunità religiosa schierata assieme a « fratelli e sorelle lontani », su un rogo disposto in mezzo al cortile, la bambola, oggetto del peccato. Il povero Puccio è distrutto:

*Il vecchio avanzava con muovere affranto ;
le braccia incrociate sul petto
stringevan l'oggetto del grande peccato,
gli stracci scarlatti
spiccavan sul manto bianchissimo
siccome una macchia di sangue,
siccome una grande ferita
dischiusa nel petto del frate.*

Come il sorriso del frate, anche la bambola è scarlatta: è una macchia di sangue, una ferita sul manto bianco di Puccio ⁽¹⁷⁾. Il rosso, lo abbiamo visto, in Palazzeschi, come nella simbologia popolare, è il colore della rivolta. Nel poemetto Frate Puccio rivendica, tragicomicamente, i diritti della carne, e si ribella al voto di castità.

⁽¹⁷⁾ Il « fiore scarlato » (il sorriso) rappresenta simbolicamente il pene; la « ferita » è l'organo sessuale femminile.

Più composito, più singolare, ambiguo, reticente e polivalente, *Il Frate Rosso* presenta una singolare figura di religioso:

*Un frate tutto rosso,
nella veste,
nei capelli, negli occhi,
solo le guance à bianche,
più dirvi non posso.
Un rigido inflessibile frate
che va senza guardare.*

Anche se l'autore respinge argutamente ogni allusione politica (« non mi dovete poi dire / che questo è il frate dell'avvenire; / quello dell'avvenire / è di un altro colore ».), nasce il sospetto che questo frate, il cui altare va da ultimo a fuoco, sia un contestatore, comunque di certo, un fratello maggiore del protagonista dell'*Incendiario*:

*Dove anderà ora il Frate Rosso?
Dove anderà?
Fra tutta la gente vestita
di colore indeciso,
lui, tutto rosso,
con quel suo strano viso...
Se lo mettessero in prigione?*

Nelle due storie di frati, la singolarità, l'eccentricità, la ribellione più o meno esplicite sono legate al rosso e al fuoco. Nell'*Incendiario* il motivo si secolarizza: i riferimenti alla religione, come vedremo, assumono addirittura tratti blasfemi. L'incendiario è l'eslege che « brucia per divertimento », che contesta in questo modo l'ordine sociale. Palazzeschi affronta questa volta la società senza mediazioni e travestimenti religiosi: buona parte delle poesie dell'*Incendiario* vanno lette come una critica dell'ideologia e dell'esistenza borghese. Qui Palazzeschi s'incontra con l'ideologia futurista, non soltanto nel

progetto generale, critico e contestativo nei riguardi della società, ma in più di un particolare.

Nel primo *Manifesto* del futurismo (20 febbraio 1909) Marinetti invoca « gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate »; e nel successivo *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (aprile 1909) così chiama a raccolta gli adepti: « Olà! grandi poeti incendiari, fratelli miei futuristi!... ». Il motivo dell'incendiario rientra nella mitologia futurista, e vi rientrano anche il rosso come colore simbolico, il fuoco e il sole come forza rigeneratrice⁽¹⁸⁾. È vero, in Palazzeschi, i germi di questi motivi preesistono all'adesione al futurismo, ma solo col futurismo acquistano forza dirompente, coerenza programmatica e assoluta, diretta pertinenza storico-sociale⁽¹⁹⁾.

L'incendiario è il dio della nuova religione della rivolta. Come più tardi nel *Codice di Perelà* che, secondo quanto ho tentato di dimostrare altrove, ricalca la vita di Cristo, è più che evidente, nella poesia, un atteggiamento indiscutibilmente blasfemo. Il poeta si rivolge alla folla che fa ressa attorno alla gabbia dove è rinchiuso l'incendiario:

Largo! Largo! Largo!
Ciarpame! Piccoli esseri
dall'esalazione di lezzo,
fetido bestiame!

[...]

Largo! Sono il poeta!
Io vengo di lontano,
il mondo ò traversato,

per venire a trovare
la mia creatura da cantare!
Inginocchiatevi marmaglia!
Uomini che avete orrore del fuoco,
poveri esseri di paglia!
Inginocchiatevi tutti!
Io sono il sacerdote,
questa gabbia è l'altare,

(18) Nel *Manifesto tecnico della Pittura futurista* (11 aprile 1910) si legge: « Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata. Fuori dall'atmosfera in cui viviamo noi, non sono che tenebre. Noi futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose, e ci proclamiamo Signori della Luce, poiché già beviamo alle fonti vive del Sole ».

(19) Abbiamo visto Frate Puccio e Frate Rosso. E nel romanzo: *riflessi* il protagonista incendia tre pagliai, la cui sola vista lo disgusta. Nella composizione *Lo Specchio*, dei *Poemi*, il protagonista, l'io lirico, appare, come il Frate Rosso, con la faccia bianca e i capelli rossi, e sotto l'occhio sinistro si scopre « il palpito d'una stella rossa »; lasciamo stare il significato della poesia che verte piuttosto sul problema, abbastanza pirandelliano, dell'identità, ma accogliamo come testimonianza d'un'ossessione psicologica i particolari sopra indicati. In una delle *Stampe dell'Ottocento*, Palazzeschi, infine, narra di un fatto realmente avvenuto: quando, bambino, provò personalmente la tentazione dell'incendiario. Ce n'è abbastanza dunque per dimostrare la costanza di un motivo; ma, ripetiamo, la poesia *L'Incendiario* nasce dal cortocircuito tra una disposizione psicotematica e un motivo ideologico che Palazzeschi rinveniva nel futurismo.

quell'uomo è il Signore!

*Il Signore tu sei,
al quale rivolgo,
con tutta la devozione
del mio cuore,
la più soave orazione.*

[...]

Io ti libererò!

*Fermi tutti, v'ò detto!
Tenete la testa bassa
picchiatevi forte nel petto,
è il confiteor, questo,*

della mia messa!

[...]

*Quando tu bruci
tu non sei più l'uomo,
il Dio tu sei!*

[...]

Bello, bello, bello... e Santo!

Santo! Santo!

*Santo quando pensi di bruciare,
Santo quando abbruci,
Santo quando le guardi
le tue fiamme sante!*

Il riferimento liturgico blasfemo alla messa, e addirittura al *Sanctus*, è violentemente espresso. Per la prima volta, Palazzeschi, con tipica *hybris* futurista, si autoproclama « poeta », cioè sacerdote della nuova religione libertaria. Certo, subito dopo corregge la superba affermazione:

*Anch'io sai, sono un incendiario,
un povero incendiario che non può bruciare,
e sono come te in prigione.*

*Sono un poeta che ti rende omaggio,
da povero incendiario mancato,
incendiario da poesia.*

Ogni verso che scrivo è un incendio.

[...]

*Incendio non vero
è quello ch'io scrivo
non vero seppure è per dolo.
An tutte le cose la polizia,
anche la poesia.*

Con piena consapevolezza storica Palazzeschi riconosce la miseria della poesia: essa è « per dolo »; suo compito, come dirà più tardi Adorno, è « por-

tare caos nell'ordine ». Ma da sola la poesia non può bastare a trasformare il mondo ⁽²⁰⁾.

La poesia *L'Incendiario* mostra, come ho tentato di additare, chiari elementi futuristi. Ma, per quanto riguarda *tutta* la raccolta, è possibile parlare di un futurismo palazzeschiiano? Qualche tempo fa, nel presentare un'antologia del futurismo, avevo insistito sulla sensazione di stacco, di cambiamento di rotta, che si prova nel passare dalle raccolte prefuturiste alla prima edizione de *L'Incendiario*. Oggi che ho ripercorso interamente il cammino mi sento di riconfermare il giudizio generale, anche se andrei più cauto in più d'un particolare. Alcuni elementi che caratterizzano il Palazzeschi futurista, come il realismo grottesco ed espressionista, il comico, la parodia, il dialogato, ecc., sono riscontrabili, come si è visto, in quantità più o meno forti, ma mai egemoni, si badi, in *Lanterna* e nei *Poemi*. Tutto ciò confluisce esaltandosi ne *L'Incendiario*; e viene a inserirsi in un progetto poetico complessivamente nuovo, sorretto da un'ideologia coerente, espresso in un linguaggio che porta a compimento le tendenze precedenti. Palazzeschi tendeva naturalmente al futurismo, al *suo* particolare futurismo. Del resto, se è importante vedere quanto il futurismo abbia dato a Palazzeschi, quanto abbia influito nel suo reale operare poetico, non meno rilevante è vedere quanto Palazzeschi abbia dato al futurismo, quali note personali abbia aggiunto al coro del movimento ⁽²¹⁾. Il futurismo, oggi si può dirlo meglio di qualche anno fa, è stato un fenomeno complesso, composito, contraddittorio: diversificato nei momenti cronologici e nei luoghi. Esiste un futurismo milanese (con Marinetti e Boccioni, in simbiosi); esiste un primo futurismo fiorentino, lacerbiano, che assimila, elabora in modo nuovo, creativo, le istanze milanesi; esiste un secondo futurismo fiorentino (la « pattuglia azzurra », i giovani de « L'Italia Futurista »), psicologico, occultista, predadaista e presurrealista. E potremmo continuare nelle differenziazioni.

⁽²⁰⁾ Segnaliamo, nel testo, una reminiscenza marinettiana. Palazzeschi dice: « Là sopra il banco ove nacque, / il mio libro, come per benedizione io brucio il primo esemplare, / e guardo quella fiamma, / e godo e mi rinvivo e sento salirmi il calore alla testa / come se bruciasse il mio cervello ». E Marinetti nel primo *Manifesto* aveva scritto: « Verranno contro di noi, i nostri successori, verranno di lontano [...]. Ma noi non saremo là... Essi ci troveranno alfine [...] e ci vedranno [...] nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che saranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini ».

⁽²¹⁾ Su questo punto, mi vedo oggi confortato da quanto dice in proposito Fausto Curi nel suo importante saggio *Edipo, Empedocle e il saltimbanco* (« Il Verri », cit.).

Marinetti stesso, assai per tempo, ha parlato del futurismo di Palazzeschi in una pagina di grande rilevanza storico-critica. Leggiamo:

« I critici dichiarano, con miopia intellettuale o con malafede, che Palazzeschi “ non è futurista ”. Spieghiamoci dunque sul significato esatto di questa parola. “ Futurismo ” vuol dire anzitutto “ originalità ”, cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. “ Movimento futurista ” vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell’originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di un’influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di un’atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico. Ecco ciò che lega il grande poeta Aldo Palazzeschi al Futurismo, *scuola*, se volete, ma scuola nella quale s’insegna a ribellarsi, a essere originali, indipendenti [...]. Nell’*Orologio*, come in tutte le poesie dell’*Incendiario*, Palazzeschi è assolutamente originale. Egli entra in tutte le zone di tristezza umana: cimiteri, ospedali, conventi, viuzze di città morte, ma dopo aver congedato con una risata ironica tutti i sacri custodi di questi luoghi: Lamartine, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Rodenbach e Maeterlinck. Palazzeschi vive tra le beghine, ma per stuprarle, e si impietosisce, invece, sulle sue care mistiche dame di *Villa Celeste*. Passeggia di notte nei giardini primaverili, ma per scoprire i mali costumi dei fiori. Entrando in un cimitero, Palazzeschi, cataloga filosoficamente le facce dei morti, contratta uno scheletro e se ne ritorna con un teschio sotto il braccio, mangiando caldarroste nel più nostalgico dei tramonti. L’ingegno di Palazzeschi ha per fondo una feroce ironia demolitrice che abbatte tutti i motivi sacri del romanticismo: Amore, Morte, Culto della donna ideale, Misticismo, ecc. L’opera di Aldo Palazzeschi (come quella, pure audacissima, di Corrado Govoni) costituisce gran parte della poesia futurista: la parte distruttrice, quella che G. A. Borgese, conversando recentemente con me a Roma, definiva con acume “ la critica parodistica del romanticismo ” [...]. » ⁽²²⁾.

La caratterizzazione critica è perfetta e va ancora oggi meditata; e non credo assolutamente che il gesto di Marinetti sia prevaricante e che col *passé-partout* dell’« originalità » egli tenti di annettere illegittimamente al futu-

⁽²²⁾ Cfr. F. T. MARINETTI: *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*. Questo testo venne pubblicato nel 1913 sotto forma di volantino: l’ho scoperto all’Archiginnasio di Bologna e l’ho ripubblicato in *Teoria e invenzione futurista* (Mondadori, Milano, 1968) e in *Per conoscere Marinetti e il futurismo* (ibidem, 1973). Purtroppo, salvo la recente eccezione di Fausto Curi, nessuno sembra essersi accorto dell’importanza storico-critica di queste pagine.

rismo un'esperienza che dal futurismo è aliena. Ripeto, il discorso critico di Marinetti mi sembra inconfutabile; solo che, a quel tempo, il fondatore del futurismo non poteva sottolineare quegli accenti di estrema modernità, quei preannunci dadaisti, che la prospettiva storica, oggi, ci permette agevolmente di cogliere. E inoltre i suoi rilievi si mantengono in un ambito esclusivamente letterario (di poetica e di prassi lirica) mentre Palazzeschi, lo abbiamo già detto, ha in vista un progetto generale di critica della sensibilità, dell'ideologia e della prassi borghese. La poesia di Palazzeschi, ne *L'Incendiario*, travalica la letteratura, anche se ha piena consapevolezza che il tentativo è in partenza impossibile, fallimentare.

Per misurare lo stacco, cui accennavo sopra, tra i due Palazzeschi, il prefuturista e il futurista, basterà rileggere le due arti poetiche che ci ha lasciato: *Chi sono?* dei *Poemi*, e *E lasciatemi divertire* del primo *Incendiario*. Tra i due testi c'è, sì e no, un anno di differenza, ma che salto di temperie letteraria! Con *Chi sono?* ci troviamo su un terreno tutto sommato tradizionale: i termini stessi con cui si evolve la dimostrazione, l'autodefinizione, sono canonici: *poeta, pittore, musico* cui fanno riscontro *folia, malinconia, nostalgia* e infine *cuore e saltimbanco dell'anima* ⁽²³⁾.

In *E lasciatemi divertire* queste categorie saltano per aria: Palazzeschi sbefeggia la serietà della letteratura, sputa come diceva Marinetti sull'« Altare dell'Arte », instaura, come vorrà un po' più tardi Tzara, « l'idiota dappertutto » ⁽²⁴⁾. E alla fine constatata, sbellicandosi dalle risa, lo jato, ormai storico, apertosi tra arte d'avanguardia, arte radicale, e pubblico:

*Infine io ò pienamente ragione,
i tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano
più nulla dai poeti,
e lasciatemi divertire!*

⁽²³⁾ Il saltimbanco, il clown, figure simboliche dell'evasione poetica dalla normalità. Viene in mente, come uno dei capostipiti, il clown di Théodore de Banville (nel *Saut du Tremplin* delle *Odes funamboliques*) che prova come dice lo stesso Banville la tentazione romantica, moderna, del « gouffre d'en haut ».

⁽²⁴⁾ « Dada travaille avec toutes ses forces à l'instauration de l'idiote partout. Mais consciemment. Et tend lui-même à le devenir de plus en plus ». E ancora: « L'intelligence est le triomphe de la bonne éducation et du pragmatisme » (TRISTAN TZARA: *Sept manifestes dada*, Jean-Jacques Pauvert, Parigi, 1963). Nella poesia *Quando cambiai castello*, del primo *Incendiario*, all'uomo che illustra le qualità della casa e gli dice che « questi terreni furono pestati / da scienziati e da poeti », così il visitatore risponde: « Male, buon vecchio, male, / preferisco terreni pestati dagli idioti. / — Perché signore? / — Bella, per imparare ».

Quel progetto di critica della società borghese cui ho accennato più volte si esplica, nei due *Incendiari*, in diverse direzioni. La parodia sostiene una parte fondamentale in questa critica. Nella *Fiera dei morti* è la poesia sepolcrale a esser messa alla berlina; ma di là dall'intenzione letteraria, è tutto il bieco commercio che prospera intorno alla morte nella nostra società a indossare panni grotteschi, di un realismo comico-espressionista, che ha pochi riscontri nella nostra letteratura:

*Dai beccai pendono sanguinanti,
fenomenali, i primi ottimi porci,
quelli d'ognissanti,
che àn già sentito il primo freddo dei morti.
E sui banchi, ammassata,
oppure tortuosamente attaccata,
chilometri di salsiccia,
che sembra l'ammasso degli intestini malati
di tutti i morti.*

Così nei *Fiori* non è solo la poesia idilliaca ad essere dileggiata: Palazzeschi prende di mira il sentimento borghese della natura, quella purezza della natura, nobile e sublime nella visione di un Rousseau, poi scaduta a mero travestimento ideologico, a razionalizzazione, nei modi di pensiero e nella sensibilità di chi con la natura intrattiene ormai rapporti falsi, distorti. La natura per Palazzeschi è una sentina di vizi, di perversioni, che superano di gran lunga quelli degli uomini. Il poeta strappa il velo ideologico: la riconciliazione con la natura deve seguire altre strade da quella dell'idoleggiamento beota.

Più sottile, profonda, è la critica della società nelle composizioni *La morte di Cobò* e *Il Principe e la Principessa Zuff*. Nella parabola di un ricco, Cobò, che, rifiutato dagli uomini, muore coi suoi averi in mezzo a una tribù di animali, Palazzeschi allude, nel registro più suo, tragicomico e grottesco, alla alienazione causata dal denaro. Mentre nella storia del Principe e della Principessa Zuff, in modi che potrebbero far pensare al Palazzeschi prefuturista, assistiamo a uno strano, tenerissimo idillio:

« *La principessa dorme e sta bene,
 saluta il suo sposo.* »
 « *Il principe dorme e sta bene,
 saluta la sua sposa.* »
 Questa frase suggella
 una promessa amorosa:
 « *e non lo tradirà* »
 « *e non la tradirà* ».

*La dama s'inchina e si ritrae,
 s'inchina e si ritrae il cavaliere.*
*Uguale parole giornaliera
 che sono tutta la corrispondenza
 dolcissima e fedele
 di vita coniugale.*

Nella storia dello strano, casto amore dei due principi, Palazzeschi adombra, delicatamente, una critica del matrimonio borghese e, in particolare, del cosiddetto « dovere coniugale ». Mentre nel dolce sonno perpetuo dei due, per antifrasi, stigmatizza il cieco attivismo della società industriale.

Ma vorrei terminare questa sommaria lettura dell'*Incendiario* (prima e seconda edizione) col mettere in luce il significato della sezione *Al mio bel Castello*. In una serie di sorprendenti composizioni Palazzeschi racconta che il poeta, il suo *alter ego*, stanco della vecchia abitazione, si trasferisce in un « decrepito castello / mezzo rovinato ». Ivi convive con la moglie (la scimmia Cherubina) e le sorelle (le galline Ginnasia e Guglielmina). Può passeggiare (*Le mie passeggiate*), può sognare e pensare (*Il mio castello e il mio cervello*), può invitare (*Il ballo, Il pranzo, La visita di Mr. Chaff*). Nell'insieme la sezione va letta come una spietata, divertita, parodia dell'interiorità borghese, e, su un piano letterario, dell'interiorità del poeta romantico e postromantico ⁽²⁵⁾. La parodia culmina in *Una casina di cristallo* (del secondo *Incendiario*) dove

⁽²⁵⁾ Sul piano dell'aneddotica possiamo vedere, nelle composizioni, una parodia di D'Annunzio (Settignano, i cani, i cavalli, la Duse, ecc.) e di Pascoli (la sorella), e in quest'ultimo caso l'allusione è resa esplicita dal poeta stesso.

l'intérieur si ribalta nell'esibizionismo più sfrenato: il poeta è in balia del pubblico, anche quando fa i suoi bisogni:

*L'antico solitario nascosto
non nasconderà più niente
alla gente.*

In questo proponimento critico, eversivo, in questa carica violentemente parodica che aggredisce i centri dell'ideologia e delle istituzioni borghesi, è da cogliere il legame profondo che lega Palazzeschi al futurismo. A ragione Marinetti pretendeva di annettersi il poeta de *L'Incendiario*. A ragione, dal più profondo del cuore, Palazzeschi poteva dedicare il suo libro futurista al fondatore del movimento con le parole: « A F. T. Marinetti, anima della nostra fiamma ».

PETRARCA E LA FILOSOFIA

QUATTRO IMMAGINI E RELATIVE POSTILLE

di

Livio Sichirollo

I. FILOSOFIA E « DOLCE MEMORIA ». — Petrarca e la filosofia, un rapporto difficile da stabilire, impossibile da ricostruire, inopportuno da inventare. Il più è stato fatto. Interpreti accreditati e raffinati non hanno nascosto talvolta una loro perplessità. Non parlo della cultura filosofica del Petrarca, che è fuori discussione, e delle sue fonti, notissime. Di « sistema » non è questione (ci si provò il Gentile, e il suo capitoletto amerei non vederlo posto da parte). Mi domando se sia possibile rintracciare il disegno di una idea della filosofia in qualche modo coerente, al di là o come presupposto, se si vuole, di quella idea della cultura che egli certo ebbe, difese e proclamò — consapevolmente, com'è ben noto, non senza presunzione, e ostentazione, la più volte « retorica » (e mi par di capire che qui stia il meglio secondo una critica dotta e aguta) — a sé, all'Italia, all'Europa. Ma soprattutto a sé.

Già, tanto per intenderci, Dante è *l'altro* caso, anche all'interno del nostro tema. Idee filosofiche non certo originali né particolarmente profonde (che è poi la grandezza dei veri, pochissimi « grandi »: quella chiarezza che l'intellettuale tartufone di tutti i tempi scambia, è inevitabile, per superficialità e ci lavora sopra instancabilmente fino a parer, lui sì, profondo, e incomprensibile — eternando l'aneddoto del critico — mi si passi la citazione — che chiese un capello alla bionda che si pettinava: « Per che farne? », domandò innamorando la bella. « Per spaccarlo in quattro », rispose il critico), idee

però, quelle di Dante, vissute dentro, interpreti magistrali del tempo, « il fiore più bello », veramente « l'epoca che si comprende nel pensiero ». Non parlo di Tommaso, ma dei fisici e dei naturalisti, le idee della filosofia di poi; non alludo alla Chiesa e all'Impero, ma ai Comuni, alle fazioni e alle nascenti Signorie, antefatti della dinamica dello stato moderno; per tacer di quel volgare che da par suo praticò, non per dotti e lenoni, o dotti-lenoni, come recita il *Convivio*, ma per *molt'altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, vulgari, e non litterati* (I, 9).

Non se ne accorse il suo secolo: né i litterati né, ahimè, i volgari (con qualche disappunto della storiografia « avanzata »). O meglio: il suo secolo a modo suo lo capì; ma: l'universo politico e culturale di Dante fu *tradotto* in latino, intendo mistificato. Alle risse della piazza, in volgare, e ai feroci dibattiti universitari, in cattivo latino, un mondo in continua gestazione e un mondo al tramonto (carico, tuttavia, come ora sappiamo, di ricche contraddizioni interne), andò sostituendosi il desiderio, e l'illusione, di un tranquillo e appartato colloquio tra neociceroniani. E il desiderio, realtà — pur nella furia dei tempi. Immerso in questo mondo, travolto da una « nostalgia » che a lungo fu il segno dell'epoca, Petrarca lo sollecita, lo perfeziona e lo teorizza: *Or va, e t'affida agli ombrosi recessi della mia Valchiusa... sedotto dalla dolce memoria di quella mia solitudine* (solitudinis mee suavitate pensata), e ascolta il contrappunto: *...per la dolce memoria di quel giorno | che fu principio a si lunghi martiri*, due testi quasi contemporanei (*Triumphus cupidinis* e *Sen.*, X, 2), uno in volgare, l'altro in latino, un'esperienza d'amore e una considerazione oggettiva, storica, ma una stessa « memoria », il medesimo presunto pubblico, e il suo « io » sopra tutto e tutti, altissima e altresì petulante coscienza di sé, che balza fuori continuamente da un solo e medesimo itinerario interiore. *Di nome io vissi coi principi, ma in realtà furono i principi a vivere con me* (*Sen.*, XVII, 2). Alla grazia, scusate tanto...

2. LA PAROLA E LA VITA. — Leggo e rileggo in questa occasione il Petrarca, che non è poco; leggo e rileggo coloro che scrissero e scrivono sul Petrarca, che è già molto; e leggo altresì coloro che vanno scrivendo su

coloro che scrissero sul Petrarca — la qual cosa oggi è tutto. O quasi. Mi sforzo di non arricchire — e come potrei di mia botte — tal genere di contributi. Cerco di coglierne un'immagine, cioè di estrarre qualcosa di utilizzabile e comprensibile da questo magazzino, diciamo la verità, di robivecchi e di grasce.

...intelligenza equilibrata piuttosto che acuta; adatta ad ogni studio buono e salutare, ma inclinata particolarmente alla filosofia morale ed alla poesia (Posteritati); ma non dimentichiamo che quest'ultima con l'andare del tempo l'ha trascurata, preferendo, come al solito, le Sacre Scritture. Poeta e filosofo morale, dunque, egli dice, anzi, sostanzialmente filosofo morale. Non, però, filosofo in proprio: Tu conosci il mio gusto di passeggiare avanti e indietro, come quello dei peripatetici. Preziosa e rara, lo vedremo, concessione al Peripato. Mi piace: è adattissimo alla mia natura e ai miei costumi; quanto alle opinioni me ne piacciono alcune, altre invece pochissimo: non amo le sette, ma il vero. Amicus Plato..., con quel che segue, per intenderci. E così ora sono peripatetico, ora stoico, talvolta accademico; spesso però rifiuto tutti costoro ogni volta che mi rinvenga qualcosa che sia avverso o sospetto alla vera e beatifica fede (Fam., VI, 2, 1). Salve, dunque, e sempre, le citate Sacre Scritture.

Nulla da dire sugli stoici, *secta philosophorum fortis et mascula* (Fam., I, 7, 13), i suoi veri autori frequentati attraverso Cicerone e con Seneca; da notare, invece, « accademico », con quel « talvolta », un po' limitativo: Platone è *philosophiae princeps* (Fam., XVIII, 2), il filosofo antico più vicino alle Sacre Scritture (e non mette conto citare), a lui noto, e se ne rammarica di continuo, solo per le poche, pessime, traduzioni latine vulgate ai suoi tempi, che pur costituivano, a sentir lui, *quantum latinitas habet in sermone patrio* (ib.); ma testi platonici in greco eran tra i gioielli della sua biblioteca: *che parte rappresentano, si chiede ansioso, che parte rappresentano dell'intera opera di Platone?* (*De sui ipsius...*, 757). Oh, cara, invocata, ombra di Barlaam!

Queste linee, per altro notissime, non ancora un quadro, lasciano appena scorgere i contorni di una immagine, forse neppure il profilo. Una lettura disinteressata ci riporta ad altra celebre lettura, ormai del passato, o meglio la evoca. Certo, in altri tempi opinio recepta; critici novissimi credono di poterla liquidare. Non riesco a liberarmi dall'immagine che vien fuori dal

Secretum. Se c'è un'idea della nuova cultura e della nuova umanità, è da trovarsi in quel conflitto tra un individualismo religioso e un individualismo mondano che indubbiamente scosse il Petrarca: fino a che punto egli ne fu consapevole? Fino a che punto possiamo credere alla retorica del suo latino quando egli si affatica a tradurre un'esperienza soggettiva, interiore in un'esperienza storica? Non saprei proprio dirlo, e non sono il solo.

C'è, invece, chiarissimo, sotto gli occhi di tutti il risultato, autentico, di quel conflitto. Questo suo mondo, com'è stato detto, diviso tra Cicerone e Agostino, tra gli ideali umani e mondani, desiderati, ambiti, la fama, la bellezza, l'amore, e le Sacre Scritture, la fede, che non è solo, come tutto sommato ritiene e ci fa ritenere il Petrarca, *sustanza di cose sperate*, ma ben altrimenti *argomento delle non parventi* (un esercizio questo che al Petrarca rimase estraneo, e sembra talora farsene un vanto: chi *più felice di una qualsiasi devota vecchierella*? Aggiungi: *una qualsiasi vecchierella senza cultura*, e proprio qui, sebbene anche altrove in molti luoghi, dichiara col suo Agostino *pietas est sapientia: De sui ipsius...*, 718-721), proprio di qui scatta « quel tormento dello spirito, quella malattia dell'anima » descritta infinite volte negli epistolari ma concettualmente configurata nel *Secretum*: « Come risultato della lotta rimane solo, da ultimo, la rinuncia, la noia del mondo, l'*acedia*. La vita... si trasforma in sogno, in fantasma: vede la propria nullità senza poter sottrarvisi »: ...*Avresti fatto meglio a dire che sotto l'influenza di quella lettura, è proprio la mia vita che sembra un labile sogno e un fugacissimo fantasma. Alle sue parole io mi sveglio talvolta come da un sonno profondo, ma sotto il peso della mia mortale natura, gli occhi mi si chiudono, poi di nuovo mi scuoto, di nuovo e ancora mi addormento. La mia volontà ondeggia, i desideri si urtano e in quest'urto mi dilaniano* (*Fam.*, II, 9, 16-17).

È un'immagine autentica. Essa ci dispensa, per ricchezza di precedenti, dall'argomentare il motivo che percorre il *Secretum* (e non solo il *Secretum*): *Tota philosophorum vita commentatio mortis est*, ciceroniano (cfr. per es. p. 211). Vorremmo almeno ricordarlo. Non so fino a che punto sia sincero. Non approfondiamo. Cada un'ombra di sano dubbio su tanta sicurezza dei critici. Più addentro, e sempre tra Cicerone e Agostino, c'è qualcosa di più vero: *ti parlerò dunque di cose* (i discorsi morali, accessibili a tutti o ai più, pare) *delle quali mai fu detto o potrà dirsi abbastanza; delle quali, anzi, mai nessuno parla o*

sulle quali riflette abbastanza; donde viene che a un perfetto parlare consegua uno stridente contrasto d'azioni e, come dice Cicerone, « la parola urti violentemente con la vita » (*Fam.*, XIV, 1). La parola e la vita. Il Petrarca si riconosce nel suo Agostino, proprio l'autore delle *Confessioni* e delle *Retractationes* qui citate, Agostino che legge l'*Ortensio*, pure citato, e tutti insieme, Petrarca, Cicerone e Agostino si riconoscono nell'imperativo apollineo-socratico. Il circolo antichità classica, civiltà romana, cristianesimo, renovatio umanistica è perfetto e concluso — nella di lui tormentata persona. È tesi del Cassirer — che ripete Dilthey: una tradizione gloriosa.

3. « BARBARI TAMEN SUNT ». — Un ideale di perfezione tutto personale. Ma l'equilibrio è piuttosto instabile. Voglio dire che il Petrarca non si riconosce nella sua epoca sebbene la sua epoca lo abbia riconosciuto (due aspetti dello stesso problema: possiamo solo farvi rapidamente cenno). Mi si dispensi dalle citazioni, sparse ovunque, soprattutto nella *Senile* a Guido Sette (X, 2), vera e propria laudatio temporis acti, noiosa e banaluccia anzi che no, dati biografici a parte. Se mai, riprendiamo qui un testo arcinoto: ...*giacché questa età presente a me è sempre dispiaciuta, tanto che se l'affetto per i miei cari non mi indirizzasse diversamente (mah!), sempre avrei preferito d'esser nato in qualunque altra età; e questa mi sono sforzato di dimenticarla, sempre inserendomi spiritualmente in altre (Posteritati)*. E invece no, egli è figlio del suo tempo, e lo sa, e quando vuole lo dichiara restituendoci anche questa volta un'immagine sincera, quella appunto del suo equilibrio instabile, e invero della sua solitudine.

Non mi par questa opinione o nozione scontata nella diatriba. *Ma io, che ho di che dolermi e che non ho il beneficio di ignorare la verità, mi trovo come sul confine di due popoli e posso guardare contemporaneamente innanzi e dietro; ed ai posteri ho voluto rivolgere questa deplorazione che nei padri non ho trovata (Rerum Mem.*, I, 19) — i padri, come è ben noto, secondo il Petrarca, avrebbero costantemente conservato e tramandato il loro patrimonio di cultura, *mentre presso i nostri discendenti, se le cose vanno come penso io (cioè male), non sarebbe arrivato alcun sentore né alcuna notizia (ibid.)*. Le cose non andarono come pensò il Petrarca. Resta la denuncia, a mio avviso sincera, di questa sua solitudine,

propria dell'uomo di lettere, dell'umanista, ormai « intellettuale » (di professione!), che non sa farsi una casa del mondo e il mondo non riesce a comprendere o non vuole. Di qui il suo dichiararsi continuamente pellegrino (*sic sum peregrinus ubique: Metr.*, III, 19), alla ricerca di un *porto* (e non è solo il « penoso » itinerario del *Secretum*). Di qui il suo cosmopolitismo astratto, cioè come evasione; e contrario il suo nazionalismo, quando va bene, retorico e di maniera. Non dovrebbe essere il caso di insistere su questo tema che ha afflitto e affligge, per altro, un po' tutte le letterature, l'italiana in modo particolarissimo, ahinoi!

Ma c'è qualcosa di più nel passo dianzi citato, non riducibile al poeta-filosofo lettore ed esploratore dei classici e non identificabile, come è stato detto, con un Giano o Hermes bifronte posto là, sul confine di due popoli, id est di due età, quella medievale barbarica e l'altra del Rinascimento, l'età nuova. Non riesco a trovare convincente questa interpretazione dei testi, e me ne sto con un vecchio storico: « Quel giorno, si è detto, in un accesso di improvvisa chiaroveggenza, Petrarca aveva visto se stesso tra il popolo del Medio Evo e quello del Rinascimento, sulla linea di confine tra un passato morto e un avvenire vivo. Egli pensa invece ad altri popoli. Dietro a lui gli illustri autori dell'antichità e generazioni felici cariche e soddisfatte delle loro opere, poi l'intollerabile negligenza di generazioni successive che lasciarono perdersi i codici preziosi messi a punto per loro a prezzo di innumerevoli veglie: sterili, costoro, incapaci di conservare almeno un'eredità tanto preziosa e trasmetterla ai posteri. Davanti a lui coloro che non avranno più niente da leggere, se, come dobbiamo temere, tutti i capolavori del passato finiranno per perdersi. Tra i due popoli, Petrarca, sulla linea di confine tra quelli che sanno ancora qualche cosa e l'immensa popolazione di coloro che ben presto non sapranno più niente » (Gilson).

Torniamo per un momento alla cultura filosofica del Petrarca, alle sue battaglie filosofiche. Filosofiche per modo di dire: cita la *Metafisica* aristotelica (ma dice di più: *del passo non ho memoria recente, e tra questi monti non ho a disposizione la " Metafisica "*) e dichiara di aver letto tutte le *Etiche* (per es. *Contra Med.*, 677; *De sui ipsius...*, 735, 745), ma nei confronti di Aristotele avanza sempre delle riserve; quel Platone che con lui abbiamo ricordato come

il principe dei filosofi appare, si direbbe oggi, strumentalizzato a fini polemici, antiaristotelici, antiscolastici. Nessuna idea egli ebbe (ma dobbiamo onestamente chiederci se poteva averla) del platonismo di Parigi, di quella fisica dell'*impetus* di matrice scolastica ma proiettata verso i tempi nuovi che il Koyré ha studiato in pagine rimaste fondamentali; e i *meccanici*? Ben prima di Galileo ne sapranno qualcosa gli arsenali e le botteghe degli artisti: contro di loro l'ira del Petrarca è veramente teologica (*Contra Med.*, 669); allo stesso modo e con la stessa forza e convinzione nulla comprese di ciò che l'averroismo in sé conteneva e agitava: e qui, altro che ira teologica, che tenacia! ...*scrivi un trattato contro quel rabbioso cane ch'è Averroè, il quale agitato da infernale furore, con empi latrati, e con bestemmie da ogni parte raccolte, oltraggia e lacera il santo nome...*, et coetera (*Sen.*, XV, 6: il diletto Marsili era l'ultima speranza, visto che Venezia lo snobbava, a sentir lui, cioè, saggiamente, si disinteressava degli averroisti e delle loro polemiche, pur dirette contro il Poeta!). Infatti: a quei quattro poveri averroisti, contro i quali si scaglia nel *De sui ipsius...*, non sa opporre il più pallido argomento e, se dobbiamo dire le cose come stanno, non riesce neppure a dar prova di un po' di senso dell'umorismo, proprio come quegli stessi cattedratici che giustamente disprezzava.

Il meglio della sua « filosofia », se mi è lecito avanzare timidamente questa opinione, è nella citatissima *Fam.*, II, 7, *Contro i vecchi dialettici*, per altro di ispirazione senecana: qui egli vede bene la natura « peirastica » e propeudeutica della dialettica; possiamo persino sottoscrivere quella sua affermazione: *se infatti non sapessimo distaccarci da vecchi da quelle scuole di dialettica nelle quali ci divertimmo fanciulli*, o l'altra, di aver imparato dai filosofi *nullam liberalium artium suspicere*, ma, appunto, *ut eas didicisse laudabile, sic in eisdem senescere puerile est* (*Contra Med.*, II), in risposta a chi gli rimproverava di non sapere la logica. Animus irati a parte, l'osservazione coincide con una preziosa notizia di Diogene Laerzio su Aristotele che ha confortato nuovi intendimenti, storici e teoretici, dei *Topici* aristotelici: Aristotele avrebbe coltivato da giovane la dialettica e ai giovani l'avrebbe fatta coltivare, mandando innanzi ad un tempo la formazione retorica e dialettica dei discepoli — il che, però, non può andare al di là di un semplice riscontro (inedito?) e dell'indivi-

duazione di una risonanza forse del tutto casuale. In questa polemica il suo amore per la filosofia resta intatto, e dobbiamo credergli: *in primis philosophiam amo, non illam loquacem, scholasticam, ventosam, qua ridiculum in modum litteratores nostri superbiunt, sed veram* (*Fam.*, XII, 3). Ma a parte questo, Petrarca non ebbe perplessità. Nulla volle sapere della logica, cioè della *logica modernorum* che aveva affascinato il Boccaccio, « alla repubblica utilissima » come si espresse un contemporaneo (non indifferente alle relazioni cariche di futuro fra logica e retorica), che pur difese le tre corone e che nella disputa fra gli antichi e i moderni avrebbe voluto collocarle fra i moderni.

Novatore, senza dubbio, egli abbassa il tiro sull'uomo (è impossibile sfuggire a questo tema): *che può giovare conoscere belve, uccelli, pesci, serpenti, e ignorare ovvero non curarsi dell'uomo: ignorare lo scopo della nostra vita, donde veniamo, dove andiamo?* (*De sui ipsius...*, 715) e in questa battaglia, come ci dicono gli interpreti (leggerai la *querelle* e il suo contesto nelle pagine del Garin), metteva da parte la logica dei nomi per interrogare le cose: *Quid, obliti rerum, inter verba senescitis...?* (*Secretum*, 53). Umanesimo? Preumanesimo, protoumanesimo? Non lo so. Certo è il Petrarca nel suo destino.

Novatore, dunque, ma, contraddittoriamente egli, e non fu il solo, prese se stesso per tradizionalista: i moderni sono gli scolastici, filosofi o teologi, coloro che si esprimono in cattivo latino, cioè i barbari britanni, ma non solo britanni (vedi *l'Inv. contra eum...*: ci sono solo diversi gradi di barbarie in Europa — fuorché in Italia), e il risultato è che le cose, l'uomo di cui intende occuparsi e di fatto si occupa, è il Petrarca stesso, questo neociceroniano-agostiniano, che non sa a chi rivolgersi anche quando arriva a proclamare una specie di nazionalismo culturale: *sumus enim non Graeci, non barbari, sed Itali et latini*. E se la solitudine sua e della sua eloquenza, che sembra essere stata colta da Erasmo quando lo definì *reflorescentis eloquentiae princeps apud Italos*, contiene in sé una lezione, è quella, mi sembra, di aver coinvolto nella barbarie letteraria che detestava, la scolastica e l'intero Medio Evo. Fu una folgorazione. Con il Petrarca e a partire dal Petrarca il Medio Evo resterà, per sempre, « contraddittorio e colmo di menzogna », come lo definì Hegel, « una lunga, terribile notte, carica di conseguenze ». Quanto all'età nuova... non ne ebbe certo idea chiara e distinta.

4. « SONO IGNORANTE, MA LEGGO... ». — E, per concludere, in margine a tante dotte dissertazioni, vorrei tentar di cogliere un'altra immagine del Petrarca. Essa fa tutt'uno con quella della sua solitudine, ma trascurata, questa, ch'io mi sappia, dai critici: Petrarca lettore. Non mi chiedo che cosa leggesse, ma come e che cosa questo potesse significare per lui (e per noi), che aveva sempre cercato un posto, una casa, un luogo appartato, tempo disponibile per continuare i suoi studi, cioè per leggere. Un ideale antico. *Barbarico* per usare le categorie petrarchesche. Ma l'uomo è interessante per le sue contraddizioni che sono poi il senso stesso, come abbiamo visto, della sua coerenza e fedeltà.

Doveva aver letto tutto ciò che era possibile leggere ai suoi tempi, e non solo perché veneziani e fiorentini, cervelli fini e nasi lunghi quanto a conoscenza degli uomini, lo avevano paragonato per genio e dottrina a Virgilio e Cicerone e celebrato come quel filosofo morale e poeta che a memoria d'uomo avesse mai conseguito fama più grande tra i cristiani. Leggeva, rifletteva, prendeva, continuamente e ovunque, appunti. Un tratto che non poteva sfuggire a Sainte-Beuve: « Pétrarque écrivait ses *memento* sur une veste en cuir qu'il portait d'habitude; les bords et les manches étaient tout chamarrés de notes » (*Port-Royal*, App.).

*Sono ignorante ma leggo, e pareva ch'io capissi qualcosa prima che costoro mettesero in chiaro la mia ignoranza. Leggo — sto dicendo —, ma quand'ero più giovane leggevo con maggiore attenzione. Tuttavia leggo ancora le opere dei poeti e dei filosofi... (De sui ipsius..., 725). C'è già il tema della dotta ignoranza, come tutti sanno, ma non possiamo passarla sotto silenzio. Se non altro per la polemica contro la fioritura di filosofi e sapienti, tutta la gentucca accademica che amava fregiarsi di quel nome tanto raro presso gli antichi (i greci ne ebbero solo sette!). Mette conto ricordare il *De remediis...* (I, 12: *De sapientia*), quel passo che illustra e bolla la carriera del « professore », immerge nel ridicolo, in realtà, la figura di quell'intellettuale da strapazzo, peste di tutti i tempi, che Platone ai di' suoi aveva creduto, poverino!, di debellare per sempre (nel quinto libro della *Repubblica*, 475DE — un riscontro vago, certo, ma curioso) — senza successo, ovviamente (ieri come oggi): *Più felice è l'età nostra, oggi non**

uno o due o sette saggi, ma in ogni città se ne contano a greggi come le pecore. E invero non c'è da stupirsi perché è tanto facile diventarlo. Un giovane sciocco verrà al tempio, i maestri suoi l'onorano o per amore o per errore; quello si gonfia e la gente lo guarda con stupore; i parenti ed amici fanno festa. Per ordine dei dottori sale su una cattedra tanto alta che sotto si vede tutta la gente e tutte le cose — mormorando dice non so che confusamente e poco si dà ad intendere. Allora i maggiori presenti lo magnificano con lode in fino al cielo, le campane suonano, in capo gli è posta la berretta tonda e nera del dottore. Fatto questo discende dalla cattedra saggio colui che vi era salito sciocco e ignorante.

Sono note le vicende della sua biblioteca e abbiamo sopra ricordato i testi ch'egli stimava esserne le gemme. Ma non gli bastava. Non alludo alla ricerca dei codici sulle tracce dei quali egli andò per tutta l'Europa percorribile a quei tempi (una questione solo di tempo, coraggio, salute e confort — quanto al resto si andava ovunque). Ad una timida, dobbiamo crederlo, offerta del Boccaccio egli risponde prontamente: *Se tu per altro sei fermo nel tuo proposito di abbandonare tutti gli studi, e veramente sei risoluto di vendere i libri, e allontanare per tal modo da te anche gl'istromenti delle lettere, con tutto il cuore ti ringrazio perché ti piacque in questa vendita a qualunque altro compratore preferir me avido di libri, come tu dici, e come ingenuamente io confesso, perché negandolo potrei con le stesse mie lettere esser convinto di dire il falso (Sen., I, 5).* Un'avidità per nulla astratta, il lettore sapeva anche fare i suoi conti: *fissare peraltro il prezzo ai libri, siccome per tua bontà tu vorresti, io non posso: ché d'essi non conosco né i titoli, né il numero, né il valore. Fa' tu di mandarmene una nota precisa.*

Un dato esterno, se si vuole, ma significativo: c'è qui il senso di una ricerca continuamente ripiegata in se stessa, « privata », interrotta dal ritmo talvolta frenetico degli impegni « pubblici » ricercati o subiti, anzi ricercati e subiti. Proprio da Milano, nel '59, da un ufficio « contestato », scrive lettere sulla vita solitaria, sulla tranquillità delle sue residenze milanesi, tranquillità confortata dal rispetto del Signore e del popolo. Non forzerei questa immagine dell'intellettuale (nuovo? organico?) e di una coscienza che sembrerebbe manifestarsi di un certo rapporto col potere, come sembrano invece fare taluni critici, i più giovani, dando prova di una metodologia per altro raf-

finata. Non vorrei destar scandalo affermando che il Petrarca amava il potere, ne aveva bisogno, era uno dei suoi amori terreni, ma tale fatto e la sua « collocazione » non erano e non potevano essere per lui un problema; se mai un affare « personale ». Non c'è questione di indipendenza o autonomia della cultura perché c'è una sola cultura, quella dei libri, dei classici, quella del Petrarca medesimo quindi, e di quei pochissimi che avevano possibilità e opportunità di leggere e di leggerlo.

All'alba dell'età moderna troviamo questo eponimo della cultura *libresca* in senso eminente, un restauratore, certo; ma come impegno e convinzione aveva alle spalle soltanto quell'Aristotele che non gli era affatto simpatico. Questo aristotelismo del Petrarca — il leggere, il raccogliere testi, lo scrivere, il conversare tra pochi, il leggere e il raccogliere per tramandare — mette conto di essere ricordato. Volente o nolente fu ascoltato dalla sua epoca — ma questo suo bisogno interiore divenne ben presto, e forse subito, esercizio erudito, di nuovo un'accademia. Il meglio della sua figura di intellettuale professionale in proprio andò perduto. *Di giorno e di notte leggo e scrivo alternativamente e mi conforto di un lavoro con l'impegnarmi nell'altro, così che una fatica mi serve di riposo e di sollievo dell'altra. Non conosco altro piacere, altra dolcezza di vita all'infuori di questa; e vi sono così assorto ed immerso che non mi sembra possa esistere altra fatica ed altra pace* (*Fam.*, XIX, 16, 5-6). A rincorrere queste immagini di Petrarca lettore, lettore ideale, disinteressato quindi, mi convince l'estrema libertà dei passi citati, l'assenza di retorica (che fa tutt'uno le più volte con l'impianto stesso del suo epistolario, concediamolo — vicende interne ed esterne che si scambiano le parti), qualche moto autentico di partecipazione: *...e tutto leggi, tutto studia, impara tutto che puoi, purché ti bastino ingegno e memoria...*, scrive al diletto Marsili (*Sen.*, XV, 6).

Petrarca lettore e Petrarca che parla di sé lettore si libera finalmente del suo pubblico, un pubblico nel quale ha tutta l'aria di non credere: ammette di poter esser letto da *persone di basso rango, cosa che non disapprovo*, bontà sua: ma non gli interessano e lo dice, benedetta antifrasi: *io non son certo degno di un grande e superbo lettore*; il pubblico-lettore non gli interessa oggettivamente, altrimenti non affermerebbe: *io voglio che il mio lettore, chiunque egli sia, pensi a*

me solo, non alle nozze della figlia o alla notte con l'amante o alle insidie del nemico o al processo o alla casa o al podere o al tesoro; e almeno finché legge, io voglio che sia con me (*Fam.*, XIII, 5, 22 segg.). Certo: c'è un lettore ideale che il Petrarca vagheggia — se stesso, l'immagine che egli si è fatto della lettura. E allora, alla fine, come nelle immagini precedenti, come di fronte a quel mondo la cui « mondanità » non amò, di fronte a un Dio che non volle e non seppe argomentare, alla stessa tradizione culturale classica che gli riuscì di far rivivere soltanto in una fantasia, egli si ritrova solo con la sua lettura, con le sue carte e i suoi libri, nonostante il suo essere (e volersi) « chierico » (quindi « cliente ») — solo e smarrito, al di là del suo tempo, al di là della fama e dell'eternità, come di recente lo ha figurato un artista, dall'occhio chiaro e profondo (più profondo, al solito, del critico).

QUALCHE POSTILLA DI BIBLIOGRAFIA E STORIOGRAFIA. — Salvo indicazione contraria ho citato i testi secondo i due volumi *Prose e Poesie*, a cura di Martellotti e altri, nella ben nota collana « La letteratura italiana. Storia e testi ». Le *Senili* nella versione del Fracassetti, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1892. Le *Familiari* (i primi undici libri) nella recentissima edizione a cura di Ugo Dotti, 2 voll., Università degli Studi di Urbino, 1974 (Ed. A. Argalia): debbo molto al Dotti, ai suoi consigli, alla sua introduzione *F. Petrarca e la fondazione dell'Umanesimo*, aggiornatissima per l'individuazione dei temi (anche filosofici: cfr. soprattutto pp. XIV-XVII, XXXIV segg. e XXXVI nota 29 ove leggerai precisi riscontri tematici nell'epistolario di Seneca), per la discussione della critica e della storia della critica (dirò poi in che cosa e perché non condivido certe sue tesi pur di fondo). Non aggiungo altro, qui, su filologia e storiografia petrarchesche, che do per presupposte.

1. — Il problema filosofico, allora, se c'è, è quello del *senso* di una cultura e di una azione. Selva oscurissima, se mai altre ce ne furono, per sua oggettiva importanza e per dovizia di precedenti storiografici. Un fenomeno storico, la lunga genesi dell'Umanesimo, ancora da *capire* nonostante innumerevoli *spiegazioni*, e a disegnarlo non soccorre dottrina se fa difetto capacità di vedere e capire le cose, cioè le « idee » nella « storia ». Seguo un autore, un maestro: « La forza d'urto di questa nuova cultura italiana era in ragione non soltanto della discendenza diretta che essa vantava da un'antichità maestosa, ma anche e più della sua spregiudicatezza e aggressività polemica, della sua capacità di voltar le spalle risolutamente al passato prossimo e ricominciare *ex novo*. Era la forza del Petrarca ancor giovane, capace di chiudere e metter da parte la *Commedia* di Dante... » (C. DIONISOTTI: *Geografia*

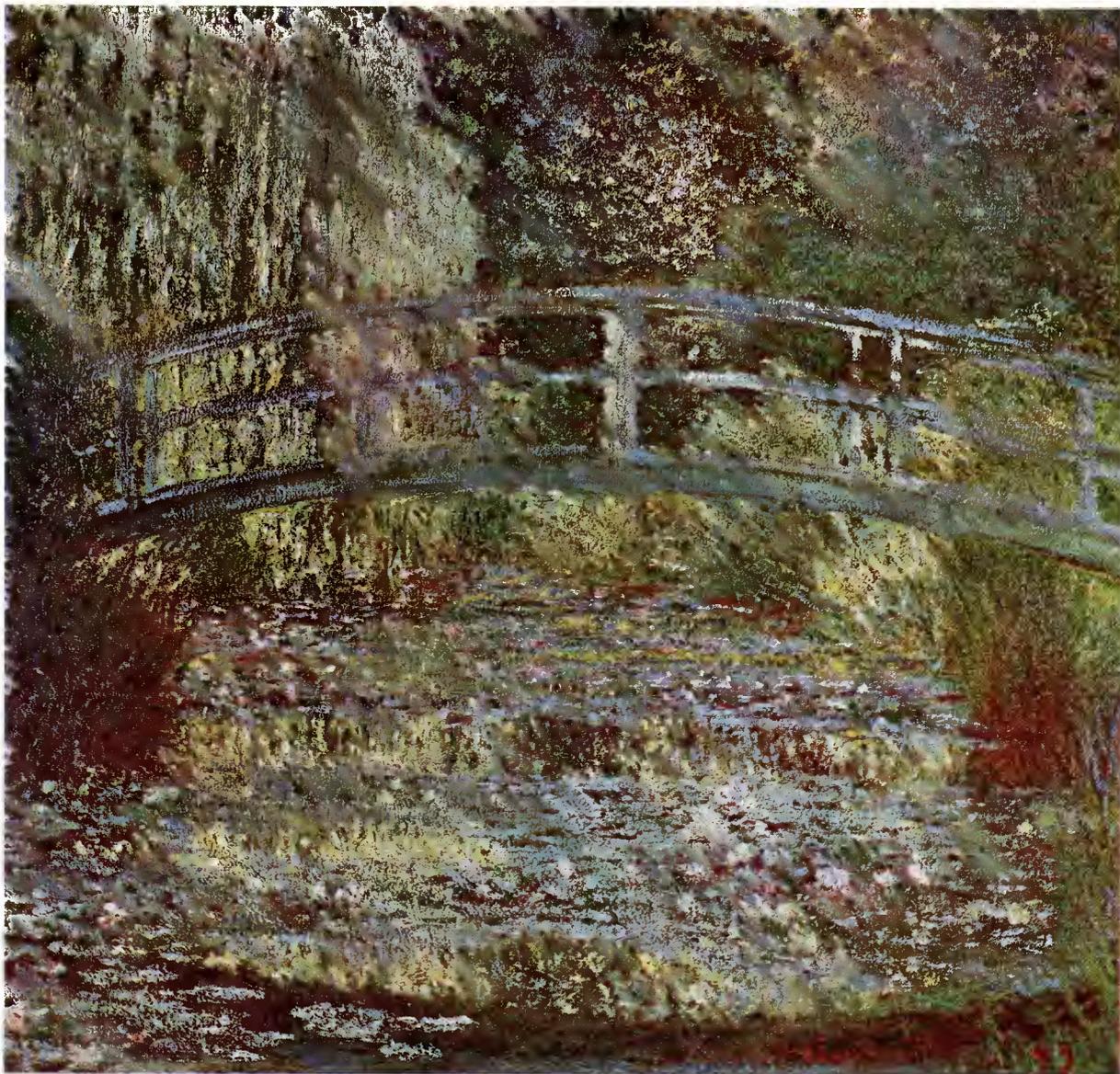
e storia..., Torino, Einaudi, P.B.E., 1967, p. 146). — *Nostalgia* nel presente contesto discende da un cenno di Delio Cantimori nell'avvio del suo *Rhetoric and Politics in Italian Humanism*, in « Journal of the Warburg Institute », I, 1937, p. 84; ma non solo questa tesi ho ripreso dai ben noti studi cantimoriani: sebbene Cantimori non abbia studiato direttamente l'età del Petrarca, egli la colse, magistralmente, nel suo destino. — Il capitoletto del Gentile al quale ho alluso è naturalmente nella sua *Storia della filosofia italiana fino al Valla*, oggi restituita, e posta accanto ad altri scritti, da Eugenio Garin, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969. Non è sostenibile la tesi di un Petrarca scettico e per questo « vero dissolvitore della Scolastica ed iniziatore dello spirito moderno » (p. 132), uno scetticismo che avrebbe affermato il mistero perché avrebbe perso la fede nella scienza: ubbia, e perché non dirlo?, idiozia teorica e storiografica dell'idealismo, in particolare nostrano (su questo motivo leggerai ora ben altro nella citata introduzione del Dotti, p. CXXII segg.); ma il suo quadro storico è in generale ancora attivo, vero (cfr. p. 147).

2. — A proposito dei turbamenti del Poeta per il mancato possesso dei classici latini o, soprattutto, greci, mi domandavo come mai nessuno avesse avuto l'idea di studiarne le ansie e i sospiri. Dionisotti naturalmente, figurarsi!, ci aveva pensato, e subito là, zacc!, dietro l'ansia un problema di storia della cultura: « L'immagine che tante volte è stata proposta del Petrarca sospiroso e impotente innanzi alle pagine per lui sigillate di un codice greco, non finisce di convincere. Certo gli uomini, e i grandi uomini per primi, soffrono l'ansia del buio che li stringe. Ma è lecito dubitare che l'ansia del Petrarca si appuntasse sulla lingua e letteratura greca. Se così fosse stato, è probabile che assai prima del Boccaccio, e, secondo il suo stile, molto più risolutamente avrebbe trovato modo di vincere quel buio. L'immagine del Petrarca sospiroso e impotente fa il paio con un vago quadro della storia dell'Umanesimo italiano, in cui latino e greco appaiono permanentemente e idillicamente complementari. Appena occorre dire che un tale quadro è falso. Complementari a quel modo latino e greco non erano stati neppure nell'antichità » (*op. cit.*, pp. 147-8). Osservazione non del tutto a filosofica, intorno alla quale ci aggiriamo anche noi, con queste povere righe. — Di Dilthey e Cassirer mi sono valso seguendo qui i ben noti lavori *L'analisi dell'uomo e l'intuizione della natura dal Rinascimento al secolo XVIII* e *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, traduzioni presso La Nuova Italia, 1927 e 1935 (ho citato liberamente, tranne il passo del Cassirer, pp. 65-66), lavori, a mio modesto avviso, sottovalutati dagli italianisti. Non avrebbero avuto a disdegno la compagnia del De Sanctis, lui che definì il Petrarca « il più grande artista del Medio Evo (?!): dico artista e non poeta... un Dio mezzo svogliato »: « Il mondo è un accessorio: non esiste per sé, ma per lui... contemplativo anziché militante... ha rappresentato i fenomeni del cuore umano, a spese del proprio cuore, facendosene carnefice. Quanto più avanza negli anni, più il reale gli sfugge, più l'immaginazione lo consuma » (*Saggio critico sul Petrarca*, Torino, Einaudi, 1964², p. 243).

3. — Per i temi filosofici qui accennati o ripresi e per tutti gli altri che ho preferito

lasciar cadere in questa sede, mi limiterò a citare i lavori del Garin, cioè il meglio, raccolti in *L'età nuova*, Napoli, Morano, 1969 e il capitolo su Petrarca della einaudiana *Storia della filosofia italiana*, 1966 (ma tutti gli studi di Garin su Medio Evo, Umanesimo e Rinascimento sono parimenti indispensabili). Il tema del passaggio dai *verba* alle *res* gli è particolarmente caro, e ne ha ben donde, come non abbiamo mancato di far notare. Qualche difficoltà solleva, se mi è lecito avanzare questa osservazione, la formulazione come passaggio dalla dialettica alle scienze naturali, morali e divine: cose note — come anche la « teologia poetica » — nel circolo del Salutati, ma non mi riesce di riconoscervi il Petrarca (cfr. per es. pp. 155 segg.). La disputa degli antichi e dei moderni, esplorata e arricchita da Garin, leggerai anche, rapidamente esposta, nell'introduzione del Vasoli al suo *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. « Invenzione » e « metodo » nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968. Infine: la citazione di Gilson è tratta in parte liberamente dall'ultimo capitolo, in parte letteralmente da p. 728 della sua *La philosophie au Moyen Age*, Paris, Payot, 1947³, e valga qui ciò che ho detto di Dilthey e Cassirer.

4. — « Politicità » del Petrarca? Una battaglia « progressiva »? Dipendenza o indipendenza della cultura dall'effettivo potere politico? Ritengo ancor valida l'analisi del Russo (*Politicità del Petrarca*, in *Ritratti e disegni storici. Studi sul Due e Trecento*, 1951), sebbene oggi appaia superata per assai prove di quelle nuove metodologie di ispirazione gramsciana che vanno affinandosi. Si legga una prima messa a punto di questi temi in Petrarca nell'*Introduzione*, citata, del Dotti (pp. xxxv sgg., lxxvii, cvi sgg.), che lavora, tra gli altri, su Romano e La Penna, citati ampiamente. Ma per ora, qui, cioè intorno a Petrarca (e altrove) non riescono a convincermi. Schematizzazioni a parte (gli elementi: struttura e sovrastruttura e il loro rapporto, non sono un dato ma un problema, sempre), non vedo come poter applicare quelle e simili categorie a epoche e a testi che non ne ebbero non che coscienza neppure l'idea. Anche, e soprattutto, nel nostro caso: il problema consapevole della genesi presuppone la genesi inconsapevole dei problemi. Prima del problema, prima delle nostre categorie per spiegarlo, c'è il fatto. È un vecchio canone del Calogero che pur si adoperò in tale ordine di questioni. Mi par di ritrovarlo nel Dionisotti quando scrive: « Era vissuto (Dante) e aveva scritto combattendo, da uomo di parte. Non il Petrarca. Né col Petrarca gli uomini da lui ordinati al culto delle lettere. Per opportunità o necessità si sarebbero prestati al gioco effimero delle parti, consigliando e servendo, ma a nessun conto avrebbero accettato il linguaggio effimero delle parti: avrebbero imposto il loro linguaggio, quello stesso degli antichi. Anche era il linguaggio delle discipline d'ogni tempo... immune dalla corruzione moderna che quelle discipline avevano gradualmente consentito. Onde l'indipendenza e la forza polemica della nuova casta » (*op. cit.*, pp. 142-3). *Odi profanum vulgus...*, e basta. - Maurice Béjart è l'artista cui fo cenno nella chiusa: egli ha liberamente rappresentato i *Trionfi* col titolo *Per la dolce memoria di quel giorno* nel Giardino di Boboli, per l'Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze, luglio 1974, uno spettacolo che vuol esser raccomandato a' filosofi.



Claude Monet: *Le bassin aux nymphéas, harmonie verte*



RACINE LETTORE DEL PETRARCA

di

Mario Bonfantini

Il periodo del giovanile « apprendistato » del grande Racine va all'incirca dalla fine del 1659 (era nato il 1639) alla metà del 1663, quando egli si impegnò decisamente nel teatro accingendosi a quella *Thébaïde ou Les Frères ennemis* che sarà rappresentata dalla compagnia di Molière il 20 giugno 1664. In questo triennio neppur completo Racine compì grandi letture, curioso notare, quasi esclusivamente di poeti, quali ci sono testimoniate dalle sue lettere e dai preziosi *quaderni* che si sono conservati, specie del tempo dell'« esilio » a Uzès. Giacché dai primi del novembre 1661 alla seconda metà del 1662 Racine risiedé in quel borgo della Linguadoca, sulla destra del Rodano, dove uno zio vicario di quella diocesi gli aveva promesso un beneficio ecclesiastico, che poi non si poté ottenere: non bisogna dimenticare che il Nostro, benché di famiglia dignitosa era poverissimo, e aveva potuto finire gli studi a Parigi solo grazie alla generosità di un cugino, Nicolas Vitart, « intendente » cioè amministratore dei beni, del duca di Luynes. Di parecchi dei testi letti o meglio studiati specie in quel periodo: in lingua greca (della quale egli era mirabilmente esperto), da Omero a Pindaro, senza dire dei tragici che rileggerà con grande impegno poco dopo, Racine stese appunti, talvolta vere meditazioni critiche. Mentre conosciamo soprattutto dalle sue lettere le assidue letture dei latini, Orazio e molto più Virgilio e Ovidio, e la sua pratica dei poeti italiani, Ariosto in prima fila, il Tasso, il Petrarca e, curiosamente il Tassoni della *Secchia rapita*, di cui si è trovato un esemplare con note di sua mano.

E qui, proprio sulle letture raciniane dei poeti italiani, mi permetterò di citare il mio vecchio saggio *Racine lettore dell'Ariosto o la vera formazione di Racine*, che passa per assai autorevole, come si dice nel nostro gergo accademico, e che ho poi raccolto nel mio volume *La Letteratura francese del XVII secolo* (1956 e 3ª ed. 1972, Giappichelli, Torino). In tale saggio, come dice il titolo, mi occupavo particolarmente dell'Ariosto, dimostrando che il *Furioso* era stato quasi il «livre de chevet», del giovane Racine, e rilevavo come gli studiosi precedenti, fra cui alcuni di gran peso quali il Cioranescu e il Baldensperger e anche il nostro Ferdinando Neri, non avessero sfruttato a dovere da tal punto di vista l'epistolario raciniano. Ma quando arriviamo a Georges May, colui che più sistematicamente ha studiato tutti i debiti di Racine con la tradizione poetica precedente, nel suo succoso libro *De Virgile à Racine* (pubblicato in francese nel 1939 quasi contemporaneamente a Parigi e negli U.S.A.), dove tra l'altro si parla anche dell'influenza del Petrarca, non possiamo far a meno di notare un vecchio ma persistente pregiudizio di tutta la critica francese di cui il May si fa portavoce, sull'influenza deleteria che queste letture di poeti italiani avrebbero avuto nello stile del Racine tragedo:

«Sembra evidente [traduco il francese del May] d'altra parte che, in maniera talvolta diretta e talvolta indiretta, le poesie italiane di cui Racine si dilettò durante la sua giovinezza sono parzialmente responsabili del preziosismo di espressione e di idea che possiamo osservare nei suoi versi. Un giudizio di valore estetico su tal preziosismo sarebbe senza dubbio severo. Ciò che Racine deve agli italiani non è certo il meglio di se stesso».

Dove si direbbe che l'autore sia stato influenzato dalla lunga polemica antitaliana che addossava ai poeti d'oltralpe la responsabilità delle iperboli e delle «pointes» (i concettini) e che trovò come è noto il più valido punto d'appoggio in Boileau.

E qui è da notare non solo che il May si mostra eccessivamente severo per quelle piccole mende (se tali si possono chiamare) del purissimo stile delle tragedie di Racine, ma anche, e soprattutto, che ha travisato, pur

facendone il nome, e probabilmente non ha inteso quell'imponente fenomeno di costume, culturale e quindi anche di linguaggio, che fu il Preziosismo francese il quale, invalso alcuni decenni prima, imperversava ancora coi divulgatissimi e ammiratissimi romanzi di Mademoiselle de Scudéry, proprio in quegli anni nei quali Racine stava componendo le sue prime tragedie, e influì certo sul suo stile, e arrivò persino a contaminare lo spregiudicato Molière, che pure aveva rappresentato nel '59 la sua celeberrima commedia satirica contro le *Preziose ridicole*.

E in quanto al Petrarca, il May risulta fin comico nella sua caccia e denuncia in tutte le tragedie di Racine, fino all'ultima *Athalie*, a metafore correntissime (ancor oggi) come « schiavo d'amore », « catene d'amore » e simili; alcune delle quali furono sì probabilmente lanciate dal Petrarca, ma erano diventate, a partire dal primo Cinquecento, patrimonio comune dei poeti d'amore di tutta Europa, ed avevano in particolare fatto la delizia di Preziose e Preziosi in terra di Francia; cosicché ben più che una ricerca della influenza del Petrarca la sua è una ricerca del petrarchismo o meglio del preziosismo in Racine.

Ma veniamo alle autentiche citazioni del Petrarca, quali possiamo rilevare dalla sua *Correspondance* nell'ottima edizione di R. Picard (in *Racine - Œuvres complètes*, « Bibliothèque de La Pléiade », tomo II, Parigi, 1960). Esse sono tre, in una lunga lettera al galante e letteratissimo abate Le Vasseur, datata Uzès 3 febbraio 1662. Tre citazioni solamente, ma di molta significanza. Perché sono tolte da sonetti assai lontani l'uno dall'altro nel testo delle *Rime*, il che ci dimostra che Racine aveva familiare tutto l'insieme del Canzoniere; e perché Racine (come d'altronde fece con le più numerose citazioni del *Furioso*) non le estrasse per inserirle nella sua lettera per così dire a caso, quasi come un fiore all'occhiello, ma se le trovò sotto la penna naturalmente nel corso del suo discorso familiare all'amico: prova questa che egli si trovava profondamente penetrato del suo autore, di cui certi tratti — che gli venivano a taglio — gli sorgevano spontaneamente nella memoria, e molto probabilmente queste citazioni a memoria eran fatte. Lo farò toccar con mano al lettore, riferendo (per sua comodità in una mia traduzione italiana letterale) i passi di quella lettera in cui esse si trovano.

« Grazie a Dio, ora so che cosa vi occupa tanto [si tratta di un amore dell'amico], e che cosa vi fa dimenticare certi poveri estranei come noi [perché il Le Vasseur non rispondeva molto diligentemente alle lettere dell'amico Racine]. *Amor non talia curat* [Vergilio, Egloga X, v. 28] sì, è proprio questo che vi occupa, e io ne ho ben notizia: *Amor che solo i cor leggiadri invesca* ⁽¹⁾. E non mi stupisco che un cuore così tenero come il vostro, e così disposto a ricevere le dolci impressioni dell'amore, si sia innamorato di una persona così affascinante ».

« Esse [le rose] si sarebbero trovate ben meglio in questo paese, dove noi vediamo fin dal mese di gennaio *Schietti arboscelli e verdi frondi acerbe, | Amorosette e pallide viole* ⁽²⁾. Mi hanno anzi assicurato che c'era un giardino tutto pieno di rose, ma rose ben fiorite ad una lega di qui, e il fatto non sembra neppur tanto raro ».

« Vedete quanto le vostre lettere saranno bene accolte. Ma voi avete la testa altrove: *Il cor preso ivi come pesce a l'hamo* ⁽³⁾ ».

E mi sembra inutile sottolineare, oltre alla naturalezza, la grazia di questi richiami al nostro Petrarca, che qui non ha fatto certo uso di « concettini ».

⁽¹⁾ Petrarca, *Rime*, carne CLXV, « Come 'l candido piè ».

⁽²⁾ Petrarca, *Rime*, CLXII, « Leti fiori ».

⁽³⁾ Petrarca, *Rime*, CCXVIII, « In quel bel viso ».

OTTO POESIE

di

Angelo Mundula

I

*Dal tempo all'eterno
qui misurando il passo che fa certo il cammino
di su di giù
di qua di là
come farfalle al vento.
Dall'eterno al tempo
al senza tempo.
Briciole in fondo
che rubiamo al passero
al suo annoso consistere di niente.
Quest'alto destino mosso qui
da un filo che si tende
verso l'impossibile unione
verso dopo verso
logos et res.
Ma pure fino in fondo
consumando
questo vizio o virtù
o paradosso o anche*

*un desiderio sorto chissà dove
scrutando
indagando
soppesando il pro e il contro
muovendo verso
incontro a
ma neppure più tanto lietamente
insomma il destino
bisogna procurarselo
homo faber (di niente, si sa)
quando ciò che
più pazientemente si è costruito
più facilmente cede al suo abisso.
Geist ist Freiheit
diceva Hegel ma
senza limite qui
nella dilatazione del tempo
senza un confine che segni un porto
se non quello che si perde
se la partenza è già un modo d'essere al di là.
Spirito ma
con giudizio
nel momento delle scelte d'obbligo
tra il „ qui ” e il „ là ”
sempre in agguato
in piena libertà d'errore
o di salvezza
nel colmo dell'illusione
che a lungo ci trascina nell'impossibile mondo
dove vivremo ancora imperturbabili
la nostra morte e la vita.*

II

Down

*sempre più down
fino a riemergere in luce.*

*Questa scala a rovescio
che bisogna scendere o salire
ma non si sa più dove
né ci soccorre la pazienza
né la bestemmia detta tra i denti
né la preghiera ma
sempre si deve andare
dove non sarà più nessuno ad attenderci
nel ventre della balena.*

*Kann ich wissen, was ich bin? ⁽¹⁾
dice il poeta tedesco che dunque non mi conosce
né io conosco lui
sebbene si viaggi su uno stesso mare mosso
chiedendoci: che cosa?*

*Pazienza
ancora pazienza che non serve a niente
che pure si arma
che pure domanda
e non avrà mai una risposta.
„ Posso sapere che cosa sono? ”.*

*Mio giovane fratello
abbiamo un lido immenso che ci attende
questa grande speranza
ma non sapremo come
ma non sapremo dove
ma non sapremo quando
solo che siamo altrove
proprio in un altro mondo
e il naufragar ci è dolce in questo mare.*

⁽¹⁾ Il significato dei versi è nei versi che seguono, tra virgolette. Il poeta, cui appartengono, si chiama Martin Pohl, del '30. La citazione è tratta dall'antologia « Giovani poeti tedeschi » a cura di Roberto Fertonani, edita da Einaudi.

III

*Bisogna inventare il mondo
per abitarlo decentemente
al suono dell'impossibile musica che non si può suonare
dentro le chiese comuni.
Sorde ormai le chiese e le cappelle
alla voce sacrificale che sempre chiede sacrificio e rinunzie
non vaghe litanie né
Pater e Ave e Gloria
ma nuove preghiere che non si possono recitare
per eccesso di fede.
Basta ormai una parola a dire amen
se la morte è in re
legata a un filo sottile che nient'altro chiede
se non di spezzarsi
nell'unico gesto possibile.
Dal coro delle voci bianche una Voce soltanto
rende abitabile il mondo
fuori da quel nido di pulci
grave e solenne nell'ora della morte
che sola può darci la speranza nuova.
Quando tacciono i cantori e i salmi
le nuove musiche penetrano a fondo
ormai più si sente che l'unico vero PRESENTE è ASSENTE dal mondo.
Dio è...
dal nulla al nulla sale più alto
il coro delle voci che difende la Creazione
il mondo sorto dalle ceneri spente.
L'unico abitabile come nei giorni del Caos
ricreato ex novo.*

IV

*Dove Lo incontreremo ancora
quel Dio che ci apparve in sogno
chissà in quali strade di Damasco o d'altro luogo ignoto
il mai crocifisso
il mai risorto
se l'uomo tenta di vederLo in qualche effigie.
L'Uomo e il Dio
nella nostra menzogna
o di là da questa gola stretta del mondo
che neppure ci strappa una preghiera.
Alleluja pel dubbio e la sorpresa
per questa sola gioia d'essere al punto in croce dove le strade divergono
quando salta il tetto della tomba
e tutto è forse possibile.
Tanto a lungo L'abbiamo contemplato
poiché è invisibile e oscuro
dentro il Suo grande lume.
Il culmine della lotta è una parola
che ci piega a Lui
che non chiede risposta
che forse non l'avrà.
Dov'è quel Dio? Che sarà di noi?
Nella notte profonda in cui viviamo
una mano forse si leva a benedire
a cancellare l'ombra
a dire „ Amen ” ancora una volta
e così sia per sempre
nei secoli dei secoli.*

*Non abbiamo dimenticato nulla
 non si poteva
 né si può
 il lungo esilio è cominciato prima della Terra Promessa.
 Hoc erat in votis e
 non c'era voto né volto
 né chi né dove né quando
 solo quella faccia impossibile del mondo
 che sta dietro le quinte
 ordendo le sue trame
 cercando un sì. Qui
 ora e per sempre Enea
 riprende il suo viaggio
 verso la città irraggiungibile
 per fondarla chissà dove
 eppure bien loin d'ici.
 Era vicina la città che stava dietro la collina
 ma bisognava trovarla
 dire: „ è qui ” per non vederla mai più.
 La vita ci rende meno amara la scienza
 se alza un velo
 tutto ci sembra „ normale ”
 nell'accettazione quotidiana.
 Poi d'un tratto da molto lontano ci giunge la domanda estrema:
 chi siamo? dove andiamo?
 quale città? quali mura o torri si ergono
 improvvisamente contro di noi?
 In fondo nessuno vuol sapere nulla.
 Ciascuno ama la sua morte
 la Terra Promessa sempre più lontana
 il silenzio che afferma.*

VI

*Ma che Dio sia nulla o tutto
c'impone un credo infinito
e noi possiamo poco.*

*La nostra lotta e il gioco
hanno questa sorte in partenza
di saperci vinti.*

*Dunque non ci sarà mai comunione con l'Altissimo?
Soltanto una parola può dirci fino a che punto
vale il sì e il no
e la nostra pazienza d'essere sempre a un bivio.*

Forse...

*ma è poco anche il dubbio
poco la scelta di una via
poco la via
chiediamo sempre troppo
la dismisura che ci fa contenti.*

In fondo

*siamo come Lui ha voluto
simili a Lui*

*tendiamo all'infinito
superbi per destino
umili per accettazione.*

*Ogni giorno ci misuriamo col mondo
lo vediamo piccolo e angusto
cerchiamo Dio l'immenso anche nell'ira
anche nello sdegno
nulla può fermare la nostra mano vile
quest'alto compito e sublime
che ci fa letamaio.*

*Tutta la nostra salute è questa lunga morte quotidiana
il salto di qualità che ci compete
l'altra natura
il dono di Dio.
Ci sentiamo sterco e più su più su di ogni altro animale.*

VII

*Tutto il nostro benessere
marché aux puces
che ci fa inorgoglire vanamente
quando nutriamo certezze irrimediabili.
Meglio si muove il passo che va incerto
lungo la via che giova alla ragione
e scuote le ultime difese.
Attenzione alle strade troppo sicure
da troppo tempo scoperte
attenzione al segnale che segna solo verde
la nostra vera sorte è il crocevia
e il segno della croce.
L'incertezza è amore e umile cammino
nido dell'ombra
quando sorge il sole e
parole di luce
quando meno si attende una risposta al dolore.
Noi non pensavamo all'amore
e l'amore era lì accanto a noi
nel suo nido di fuoco*

*noi non pensavamo a Dio e Dio era con noi
tra le spine senza profumo era il profumo delle rose.
Le rose erano morte e
il profumo era nell'aria
le spine non facevano più male quando s'accese quel fuoco.
Tutto è ancora possibile e
irredimibile
l'amore e il fuoco e la crocefissione
la spina indolore e il dolore della spina
fino all'ultimo giro di vite
tra speranza e disperazione.*

VIII

*Tra gli infiniti volti della vita
Uno solo mi appare quando più fitta è l'ombra.
Una luce divina vibra nell'aria che si muove
e dipana le tenebre di una lunga prigionia di parole
ecco: „ sei Tu, mio Signore ” e giungi a quest'ora indicibile...
All'ora nona Ti fecero piegare il capo
ma Tu eri già così in alto che nessuno Ti vide.
E chi mai potrebbe se non sa essere umile
fino a crescere altissimo nel sogno?
La via più facile è quella che sempre ci perde
è la via più difficile quella che porta alle stelle.
Signore che sei nei cieli
quando sono deserti e indifferenti*

*e nel tempo quando ci sembra eterno
e nelle stagioni così ricche di Te
quando seminano vento e tempeste e abbattono e piegano il Tuo stesso regno.
Il nostro esercizio è la pazienza che si fa impaziente
esige un prezzo che nessuno pagherebbe
e chiede una parola di speranza quando non c'è più speranza
tant'è grande la fede.
Noi ci muoviamo in questa spessa nebbia che forse Ti rivelerà
se già non sei Tu
quel Dio che scende dalle stelle
o Quello così lontano dal mondo
che venne in principio
quando il verbo fu Verbo per un tratto e poi disparve
nel nostro incerto credere e non credere.*

ADELAIDE HÖRNER

di

Beatrice Solinas Donghi

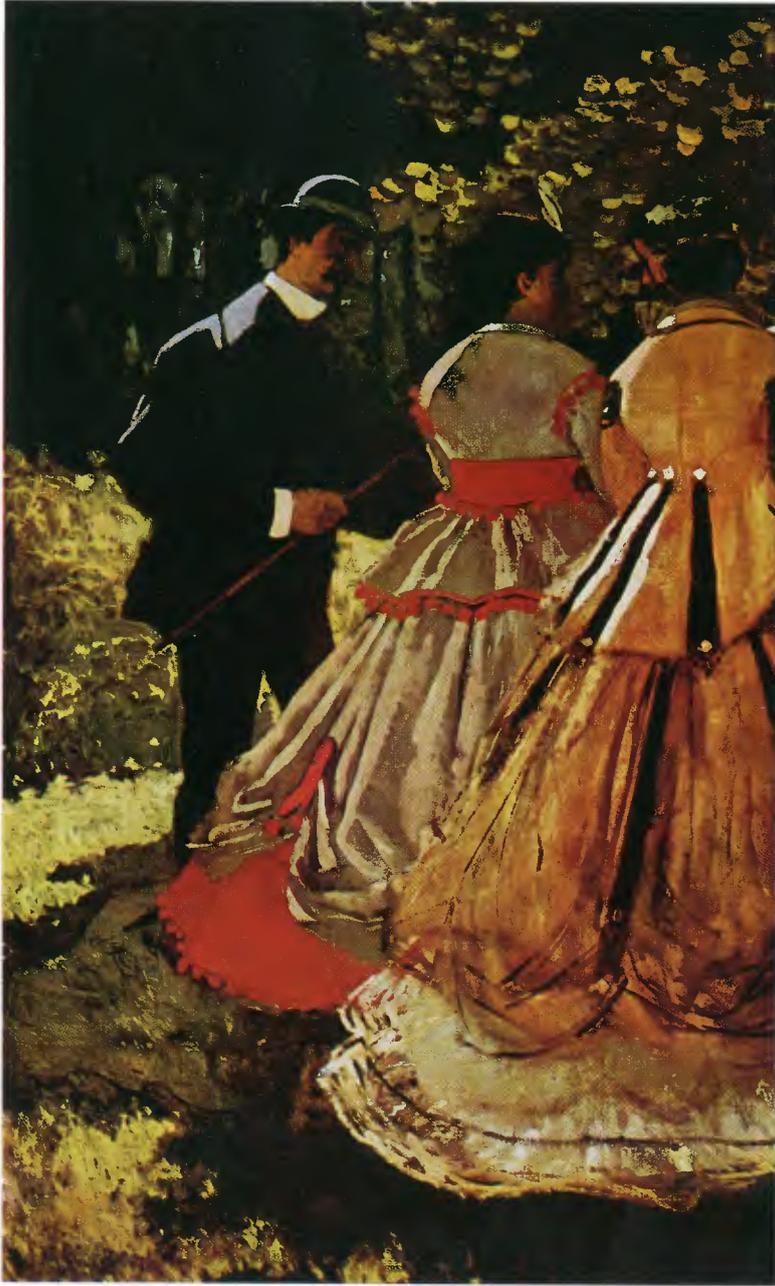
Non è vero, naturalmente, quel che qualche volta, con una certa superficialità, posso anche aver detto (scritto mai, finora): cioè che Adelaide Hörner per me abbia « contato molto », « rappresentato qualcosa ». Contato come, rappresentato che, se era morta da una caterva d'anni quando venni a sapere che fosse mai stata al mondo? Fui io che trovai comodo collegare il suo nome a uno di quei problemi sfuggenti, e per questo tanto più fastidiosi, che turbano certi passaggi della giovinezza; proprio per dargli, al problema, un appiglio, un manico dal quale mi riuscisse più facile afferrarlo. E difatti lo manovravo, impugnandolo di lì, anche troppo agevolmente; anzi, con vera faciloneria.

Il nome in sé lo conoscevo da quando, bambina, mi portavano in visita dai Cataldi; non tanto sovente, ma sempre quelle due-tre volte ogni anno; e altre due-tre volte l'anno era Mina Cataldi, col fratello o senza, a venire in visita da noi. Mina aveva la stessa mia età, i capelli tagliati alla paggio (come me, come quasi tutte allora) con una bella frangia spessa; non saprei dire se mi fosse simpatica. Era, la nostra, una di quelle amicizie quasi obbligatorie delle bambine le cui madri sono tra loro in relazione: ci siamo frequentate per un decennio delle nostre vite senza arrivare ad approfondire, nonché la nostra, nemmeno la conoscenza delle nostre reciproche case. La sua aveva una serra, che le invidiavo ma dove non mi fecero entrare mai; indovinavo l'ubicazione dell'orto, sottostante al giardino, soltanto dal latrato che saliva

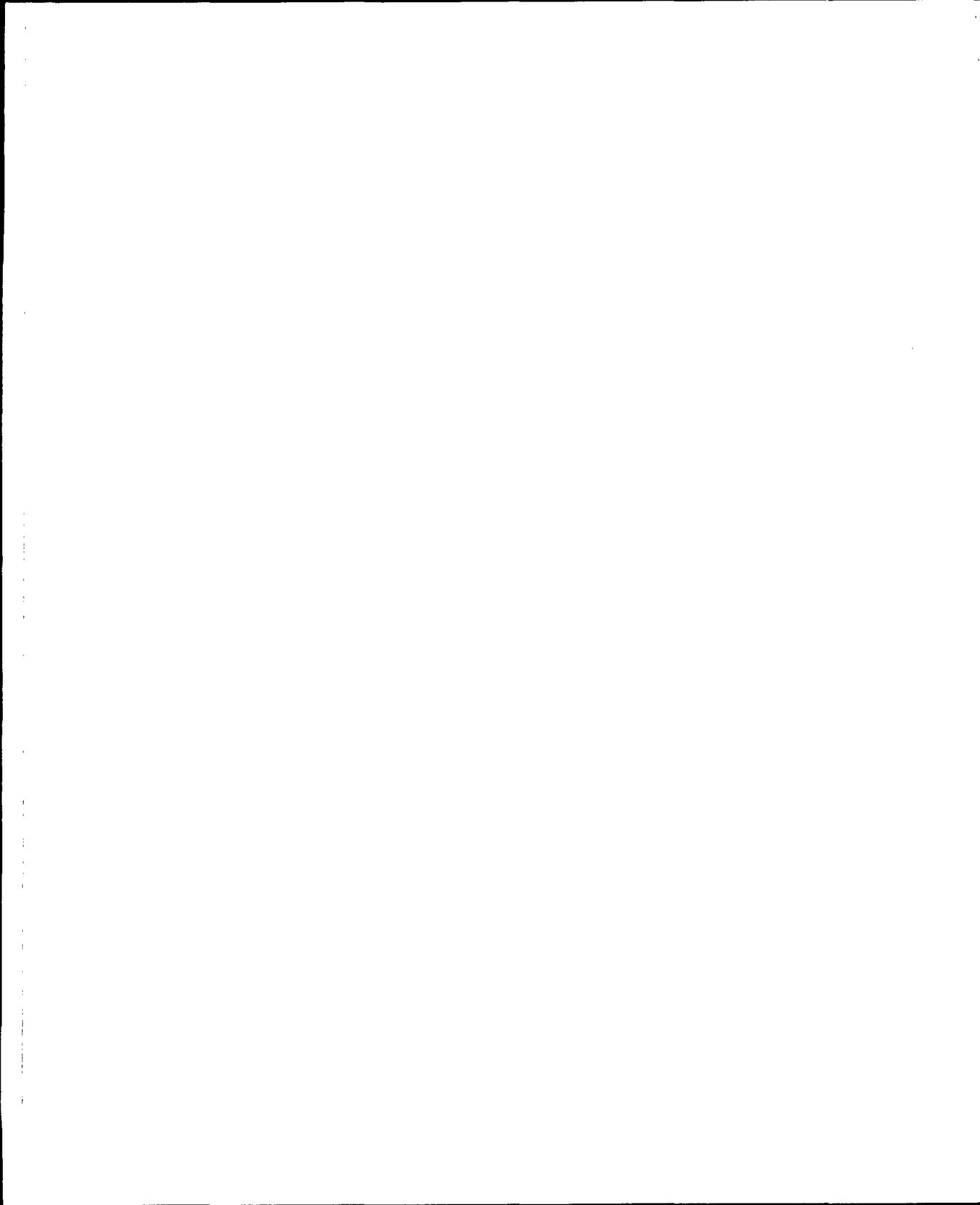
ogni tanto di laggiù, dove sapevo che tenevano legato il cane, un lupo in fama di pericolosità. Noi ci trattenevamo di sopra, per lo più sul piazzale inghiaiato, giocando alla tombola o a mercante in fiera sotto le direttive della bonne (in casa mi si diceva bambinaia, qui bonne, e mi restava il dubbio che fosse una cosa diversa); oppure in una saletta a pianterreno della quale ricordo bene la forma del soffitto, una cupola molto schiacciata con i pennacchi decorati di pitture, fogliami rossi e azzurri che parevano piume, leoni alati, uccelli strani con la faccia e il petto da donna; e che petti: gonfi, nudi, rossastri sulle punte, mi ipnotizzavano con la loro indecenza. Vorrà dire che mi accorgevo di annoiarmi, se guardavo tanto il soffitto?

Questo, quando c'era quella che si chiamava una « riunione », una festiciola di bambini. Più di rado, io e Mina eravamo sole, e allora si stava in camera sua. Fu qui che lessi, perché dall'età di sei anni leggevo ogni scritta che mi cadesse sott'occhio, i titoli sui dorsi dei libri e per la strada le réclame, le insegne dei negozi, avidamente, irresistibilmente — lessi quel nome, Adelaide Hörner, tracciato a lettere alte e nere nell'angolo di un quadro, dove faceva spicco sullo sfondo tra grigio e giallino: il colore di una camera povera di luce. Imparai il nome prima di aver guardato il quadro, che rappresentava, come seppi quando mi abituai a vederlo, una bambina seduta a un tavolo con un piatto di pere davanti. Si vedeva una parte del piano del tavolo, che doveva essere di quelli da cucina o da office, di legno bianco, senza tovaglia; il mezzobusto della bambina seduta dritta con le mani congiunte; nel centro il piatto visto di scorcio, con le pere appuntite e verdoline. Il piatto faceva come da pendant al viso di lei, che era quasi altrettanto bianco, oblungo e inespressivo. Impiegai degli anni, da una visita all'altra, a precisare questa immagine. Ne avevo compiuto undici, e già sullo scaffaletto laccato dei libri di Mina erano comparsi, nelle loro rilegature azzurrognole di allora, i primi romanzi Salani « per signorine », il giorno che mi venne in mente di commentare, per riempire un vuoto: « Mica tanto sveglia, però, Adelaide Hörner! ».

Mina mi guardò con gli occhi tondi e un po' duri di chi non capisce e ancor meno gli importa di capire. Ho l'impressione che non fosse affatto la prima volta che mi guardava a quel modo: lo sguardo che mi sembra di



Claude Monet: *Frammento del "Déjeuner sur l'herbe"*



rivedere come se fosse oggi potrebbe essere in realtà un riepilogo di parecchi altri della stessa specie, precedenti e successivi, infilati uno dentro l'altro a canocchiale dalla prospettiva accorciata del tempo. Forse Mina stava diventando una amica del tipo menimpipo, e io cominciavo a irritarmene? e appunto perché mi irritava mi sono ricordata per tutti questi anni dello sguardo e dell'occasione, la prima — forse — in cui mi rendessi conto che a mia volta io a lei non tenevo proprio gran che? Comunque fosse, l'irritazione è evaporata dal ricordo, che rimane emozionalmente neutro, terso come un vetro: il quadro — piccolino, un trenta centimetri per quarantacinque — appeso alto come usava nelle case bene; io qua, Mina là, il nostro dialogo privo di echi.

« Mica tanto sveglia, però, Adelaide Hörner! Almeno, dalla faccia non si direbbe ».

« E chi è? ».

« Ma... quella lì, no? ».

Ecco come prestavo il fianco alla superiorità altrui, al perpetuo, mortificante aver ragione del mio prossimo: leggevo leggevo, sempre con la testa nei libri, e non avevo nemmeno imparato a distinguere la firma del pittore dal titolo del quadro, o dal nome del modello. Mina, più presente a se stessa, a certe cose ci arrivava; mi spiegò lei che « la Adelaide » (non mi pare che ripetesse « Corner » come avevo pronunciato io, benché da anni passassi parte delle vacanze estive nella Svizzera tedesca) era stata la pittrice: il ritratto rappresentava una parente Cataldi, « ma non ti so mica dire chi », e stava appeso in camera sua perché « a mamma è sembrato adatto ». Avrà anche riso, prima, ma non me ne ricordo; la mortificazione, se ci fu, è evaporata col resto e non ne so più niente.

L'anno seguente quell'errore già non avrei più potuto commetterlo. Infatti data da quell'estate, durante le vacanze in Svizzera, la mia scoperta della pittura; ormai il fatto che i pittori avessero firme anche illustri non era più tra quelli di cui mi sarei potuta scordare. Avvenne, la scoperta, su un volume del Touring (Toscana I) di proprietà dell'albergo, al quale ero stata costretta a ricorrere per fame una volta dato fondo ai libri portati da Genova. Poiché, a parte quello, trovavo soltanto degli incommestibili testi inglesi e

tedeschi, ebbi tutto il tempo di imparare quasi a memoria le didascalie, che del resto mi incantavano già di per sé. « L'Invidia e la Calunnia assillano il Giudice, mentre la Violenza e... » (e chi altro? non so più) « trascinano l'Innocente; la Penitenza guarda la Verità, che invoca il cielo ». Questa era la *Calunnia* del Botticelli; affascinata e rispettosa seguivo la cadenza delle frasi, che mi pareva facesse tutt'uno con l'armonia del quadro. E come mi piaceva quell'Innocente tutto nudo, così con la maiuscola! La nudità era nell'illustrazione, la maiuscola nel testo, ma concorrevano insieme al medesimo effetto sensazionale e pietoso.

Stupidaggini, si capisce. Eppure quella che feci di seconda mano sulle pagine lucide di Toscana I fu, al suo livello ancora infantile, un'esperienza intensa; uno di quei primi passi dai quali non si torna più indietro. Sia ben chiaro che non sono mai diventata un'intenditrice di pittura; pure, quando qualche anno più tardi mi accadde, diciamo così, di rinnovare la conoscenza con Adelaide Hörner, in qualche modo ero preparata.

Anche questo accadde in Svizzera, l'ultima estate che ci andammo: dopo venne la guerra e non fu più possibile. Avevo sedici anni, sedici e mezzo per essere precisi, ma le mie vacanze non erano cambiate gran che da quando ero piccola. In più di allora, avevo la risorsa dei Tauchnitz dell'albergo, perché adesso leggevo anche l'inglese; inoltre facevo gite più lunghe, ma sempre in famiglia, come prima. In questo insieme abitudinario mi fece un certo effetto veder arrivare i Cataldi, che mai prima d'allora erano venuti a farci visita in montagna; da Gstaad, o non so dove, tutti festosi ed esclamativi, su una Lancia Augusta grigio topo con Maurizio — il fratello di Mina — al volante. I miei non avevano macchina, e ne risultava quasi automaticamente che fossimo rimasti, come famiglia, un tantino più antiquati dei contemporanei del nostro giro: forse per questo mi colpì veder la guida affidata a un ragazzo che aveva appena tre anni più di me. È anche vero che era, a quell'epoca, una cosa assai meno ovvia di oggi.

Con Mina ultimamente ci eravamo trovate insieme molto di rado, anche perché lei frequentava un istituto di suore ed io il liceo pubblico; non so lei, ma dal canto mio lo sentivo come un abisso di distacco. Ma non ci eravamo mai perse del tutto di vista, cosa impossibile finché rimanevano amiche

le nostre madri; perciò questa rimpatriata estiva non aveva niente di imbarazzante. Nemmeno di entusiasmante, se è per questo; mentre le madri si riamalgamavano a gran colpi di « cara! carissima! », noi tre giovani ciondolavamo tra hall e veranda, chiacchierando senza molto impegno delle comuni conoscenze di Genova. Io guardavo i capelli di Mina sobbalzarle sul collo ogni volta che sottolineava una frase con una scossa enfatica della testa; e intanto mi domandavo, travagliata da uno scrupolo neghittoso e impotente, se toccava a me prendere l'iniziativa di proporre qualcosa che li divertisse; e se sì, che cosa?

Non mi balenò nemmeno, oppure se balenò trovò subito una fortissima resistenza subcosciente, l'idea di far loro gli onori del paese. Non li consideravo tanto intimi da voler esporre ai loro occhi beneducati e distratti la mia amatissima patria estiva, far loro da guida lungo i sentieri che conoscevo metro per metro da quasi dieci anni o indicare come una curiosità turistica (« questo qui sarebbe il ponte romano ») il ponte a schiena d'asino con i ciuffi d'erba lunga tra le pietre della spalletta: posti miei, roba mia che non avevo nessuna intenzione di mettere in piazza. Alla fine fu Maurizio, spinto dall'irrequietezza caratteristica del giovane maschio motorizzato, a proporre il diversivo di un giretto in macchina, noi tre soli, lasciando le madri in albergo. Dovevo essere proprio un po' antiquata, anche a tener conto dell'epoca, se mi stupii che gli fosse tornata così presto la voglia di rimettersi dietro a un volante.

Com'è stata che poi abbiamo visitato il museo? In questa sorta di gita improvvisata è di solito l'ultima cosa che venga in mente di fare. Ma ci eravamo fermati a prendere un tè in una piccola città fra praterie digradanti che per me era del tutto nuova; ne deduco d'esser stata io a lanciare l'idea, per quella fregola di vedere tutto che i posti nuovi mi danno ancora adesso; e i Cataldi saranno stati troppo educati per fare opposizione. Il museo del resto rimaneva proprio di faccia alla saletta dove ci eravamo intrattenuti mezz'ora cercando con scarso successo di ammolare nel tè i durissimi rettangoli bruni marmorizzati di bianco di un pain d'épice che Maurizio aveva dichiarato « di consistenza fossile »; buono, però.

Il pezzo forte del museo mi pare fosse un mazzo di bandiere da non so quale battaglia vittoriosa; e dopo non ricordo più niente fino alla saletta, una delle ultime, riservata quasi per intero all'opera di un ritrattista del primo ottocento che a quanto si riusciva a capire era stato una specie di modesta gloria locale. Si trattava di una quindicina di quadretti tirati a lucido che rappresentavano per lo più ragazze o giovani signore vestite di colori chiari, alcune con grandi maniche rigonfie. Il pittore, conciliando l'obbligo di una certa somiglianza con la soddisfazione della cliente, era riuscito a farle tutte piuttosto graziose; anche gli accessori erano graziosi e intonati al soggetto; un ventaglio appena schiuso, poche rose in un vasetto. Ancora oggi mi vanto di aver distinto da sola i due o tre quadri d'altra mano che stavano nella saletta, la ragazza in blusa grigia, il bambino dalle guance rosse con un piatto di mele davanti; da sola, cioè prima ancora di vedere la firma. Più esattamente dovrei dire che avevo sentito la curiosità di andare a guardare la firma quando mi era sembrato di notare che ci fosse una differenza.

I ritratti delle giovani signore con le manicone alla moda erano firmati K. Hörner. Mi volsi a quello del ragazzino; mentre mi avvicinavo, il pendant ingenuo ma non scontato tra le guance rotonde di lui e le mele rosse sul piatto mi fece l'effetto di una cosa già conosciuta altrove. Dove, non lo sapevo ancora; ma quando lessi A. Hörner in lettere nere sullo sfondo tra il grigio e il giallino, ci volle poco a fare l'aggancio.

Lo confermò poi un cartoncino appuntato alla porta, dal quale deciframmo (era in tedesco, ma scritto a macchina, senza complicazioni di caratteri gotici) che Kaspar e Adelaide — Adelheid — Hörner erano stati padre e figlia, nativi del cantone ma morti entrambi a Genua, Italien. Non feci caso alle date di nascita e di morte ma ne ebbi un'impressione cumulativa che collimava con le maniche rigonfie dei ritratti. Primo ottocento, epoca romantica; venne da sé, sulla scia dell'epoca, l'ipotesi che l'espatrio nelle miti terre rivierasche « dove fioriscono gli aranci » (anch'io l'avevo in giardino una spalliera di aranci, che gelò durante la guerra) fosse stato deciso perché uno dei due, più probabilmente il padre, soffrisse di petto; e chissà che non fosse morto proprio di quel male.

Mina davanti alla conferma scritta aveva cambiato il suo iniziale « Ma

va'!» in «Ma guarda un po' te che caso!». Anch'io trovai eccitante la coincidenza, forse perché ero stata la prima a scoprirla; senza di quella, non credo che mi sarei fermata davanti al bambino con le mele, né davanti alla ragazza in blusotto grigio, tanto a lungo da ricordarmeli fino ad oggi. La ragazza mi interessò in modo particolare quando notai che teneva in mano un pennello, guardando fuori del quadro con gli occhi bene aperti e fermi; doveva essere dunque la pittrice nell'atto di dipingere il proprio autoritratto. Il meno che si potesse dire era che non ne aveva approfittato per imbellirsi. Si era fatta una facciotta rotonda, poco colorita per una svizzera e abbastanza inespressiva, fuorché per gli occhi attenti. Il fatto che anche il suo camice da lavoro fosse di tinta smorta dava un risalto quasi sproporzionato alle poche note più vive che era dato trovare nel quadro, cioè ai grumi di tre o quattro colori diversi sulla tavolozza e alla corolla rosa di un garofano posato lì accanto in maniera del tutto casuale, come una farfalla pronta a volar via. L'insieme rimaneva sobrio, addirittura povero; per questo avevo dovuto guardar bene prima d'essere sicura che mi piaceva.

« Sapete cosa vi dico? mi piace parecchio, la vostra Adelaide; mille volte più del papà, ad ogni modo ».

Ho ancora presenti i punti principali della discussione che seguì; non con Mina, che anzi come proprietaria virtuale di un « Adelaide Hörner » era ben contenta di sentirselo valorizzare; con Maurizio, per un suo fraterno spirito di contraddizione nei riguardi di lei; oppure — nei riguardi miei — perché a quest'ora gli sembrasse opportuno ridimensionarmi un po'.

« I quadri del Kaspär sono leccati e falsi » sostenevo io; « era un mestiere che sapeva come tenersi buono il suo pubblico, niente di più. Si vede benissimo che la figlia invece era sincera ».

E Maurizio: « Non starai confondendo l'imperizia con la sincerità? Se mai sei in ritardo, è una confusione che facevano i romantici ».

Non era certo questo il suo stile solito; normalmente parlava anche lui il linguaggio sciatto e leggero della gioventù bene, pronta a fingere l'ignoranza (se poi era il caso di fingerla) pur di evitare la pedanteria: diceva, come sua sorella, « coso » e « cosino », diceva « ma non ti so mica dire chi ». Mi venne, per la prima volta, il sospetto che fosse intelligente; e con il sospetto

una voglia immediata e sorprendente di discutere ad oltranza. « Vuoi dire che sono semplicemente dipinti male? Può essere, non me ne intendo; però non mi sembra ».

« Be', non me ne intendo neanch'io, ma salta agli occhi che c'è poca luce e il disegno è un po' goffo; non dirmi che non lo vedi anche tu ».

« Ma sì, questo sì; però a me non sembra che siano difetti; non in questo caso, almeno. Sono sicura che è stata una scelta voluta. Guarda solo i soggetti, gli accessori; è chiaro che l'ha fatto apposta — lei, la Adelaide — a cercare i soggetti più modesti e terra terra, mentre suo padre dipingeva le signorine in ghingheri ».

« Signorine in ghingheri », dovetti pronunciarlo con un tono di particolare disprezzo, perché Maurizio sorrise, con l'aria di trovarmi molto ingenua e anche un tantino sfasata: infatti una frase del genere, in quel tono, sua sorella non l'avrebbe detta. Mina se ne ricordava, lei, di essere una signorina; a me non veniva in mente di poter esserlo mai. Ma allora che cosa diavolo ero, adesso che avevo sedici anni e mezzo?

« Abbi pazienza », proseguiva Maurizio, « l'arte non sta mica nella scelta dei soggetti! Padronissima tu di preferire questi a quelli; ma non è un metro di giudizio valido ».

« Io veramente di arte non ho parlato ».

« Invece sì: se dici che il padre è un mestierante e la figlia è sincera e lo vale mille volte, significa che la consideri un'artista e lui invece no ».

« Be', può darsi. Però non voglio dire che fosse una grande artista; anzi, senz'altro era molto piccola, molto modesta. Ma, appunto, mi pare che abbia saputo scegliere i limiti — ristrettissimi, modestissimi, tutto quello che vuoi — dentro ai quali le riusciva di rimanere un'artista ».

Quest'ultima battuta non è davvero male, per una ragazza così giovane, e la memoria, o la mancanza di memoria, le ha dato più spicco troncando il dialogo a questo punto; poco realisticamente, perché figuriamoci se Maurizio si lasciò mettere a tacere da così poco. Ricordo benissimo invece di esser diventata rossa mentre la pronunciavo, proprio per l'imbarazzo di dir cose un po' superiori al mio livello usuale. Non avevo l'abitudine a questo genere di discussione, essendo intellettualmente piuttosto timida; la presenza di

Maurizio mi aveva provocata a uscire dal guscio, così come io, in fondo, provocavo lui; altra buona ragione per esser diventata rossa. Per me fu una occasione abbastanza importante, la mia prima discussione adulta, da pari a pari, con un ragazzo un po' più vecchio di me, insomma un giovanotto; benché non mi sarei sognata di usare per lui questo termine, sorpassato già allora, e comunque inadatto secondo il mio modo di vedere al fratello di un'amica d'infanzia, che conoscevo da quel dì. È di nuovo la stessa cosa di quando avevo cominciato a far caso ai quadri di Adelaide: senza quello zinzino di eccitazione probabilmente il dialogo non mi sarebbe rimasto tanto impresso, e l'intero argomento « Adelaide Hörner » sarebbe presto passato nel dimenticatoio.

Contribui Maurizio di sua iniziativa a renderlo invece più consistente, l'inverno di quello stesso anno 1939, addirittura la prima volta che mi feci rivedere in casa Cataldi. Si capì fin quasi dai saluti che aveva voglia di stuzzicarmi su quell'argomento; perché ci si divertiva (grossa novità, che un ragazzo potesse divertirsi a discutere con me) e il pretesto gli era già venuto bene una volta; oppure sempre per il nobile scopo di ridimensionarmi e rimettermi al mio posto. Doveva essere per natura un po' tormentacristiani; aveva anche il fisico adatto alla parte, con quella faccia sottile tutta in profilo, quegli occhi di canzonatura.

« Sai », mi affrontò « adesso so tutto sulla tua Adelaide Hörner ».

Mi parve bene difendermi: « Non è mica mia, è vostra. Che bravo, però; come hai fatto? ».

« Ho domandato a mamma ».

La perfetta semplicità della risposta minacciò di mettermi in crisi, come con Mina quando eravamo piccole e lei mi faceva sentire inferiore. Possibile che a certa gente bastasse domandare un po' in giro, senza nemmeno uscire dall'ambito della famiglia, per sapere subito tutto quello che serviva? Mi tornò in mente una sentenza di mia nonna, donna intelligente e spiritosa, benché alquanto snob: « Noi » (e voleva dire, quelli del nostro ambiente) « tante cose le sappiamo da prima di nascere; o se no domandiamo all'amministratore, e lui si informa ». Ma come andava allora questo fatto, che io,

nata e cresciuta nell'ambiente, non sapevo mai nulla che non avessi prima pedantemente imparato?

Mi sentii, come tante altre volte, la cretina di turno; intanto esclamavo « ma va' là, ma spiegati almeno », come se non avessi altro affanno che la curiosità. Dalle spiegazioni di Maurizio risultò comunque che non era sua madre la depositaria di quella facile e leggera onniscienza di classe; e difatti non mi pareva il tipo. Ma da lei non era stato difficile risalire a uno zio con attitudini di collezionista, per mezzo del quale era saltato fuori un vecchio numero di rivista regionale con un articolo effettivamente abbastanza informativo su « Due pittori svizzeri a Genova durante il Risorgimento »; illustrato, perfino. La rivista era sempre stata in casa Cataldi; ciò significava, e Maurizio non mancò di sottolinearlo, che la mia scoperta dell'estate scorsa nella saletta del museo era stata la classica scoperta dell'umidità nel pozzo.

La ebbi in mano, la sfogliai, sentendomi subito respinta dalle decorazioni grafiche di gusto liberty, roba (allora) vecchia e deprimente. Le notizie sui due Hörner ormai me le ricordo più per le fantasie che vi intrecciavi sopra in seguito che per averle lette di sfuggita lì dentro; in parte del resto erano quelle che già conoscevamo. L'espatrio a Genova, la morte del padre, infine una sorpresa: il matrimonio di Adelaide, a trent'anni, dopo che era rimasta sola, con un certo notaio Schiaffino, mazziniano, da cui il richiamo al Risorgimento nel titolo del pezzo. Adelaide Schiaffino; ma chi l'avrebbe mai detto! Io ero, nell'intimo, estremamente romantica e poche cose mi inorridivano quanto i matrimoni cosiddetti di ragione; proprio per questo, con l'assolutismo della gioventù, mi sentii costretta a decidere che Adelaide Hörner, non più giovanissima e con la faccia che lei stessa onestamente dichiarava nel suo autoritratto, « non poteva » essersi sposata per amore.

Mi punsero gli occhi; non piangevo quasi mai sui fatti miei, ma sulla morte di Dora Copperfield sì, e il supposto squallido destino sentimentale di una tizia che un sacco di tempo prima aveva dipinto tre o quattro quadri capitati per caso nella mia visuale, andava a rischio di farmi il medesimo effetto.

« Sì, matrimonio! » dissi, reagendo col cinismo. « Abbiamo capito: sarà stata una delle solite sistemazioni ».

« Fossi in te », osservò Maurizio, « prima di giudicare darei almeno una occhiata al ritratto ».

Tra le illustrazioni dell'articolo, figurava, infatti, un ritratto del notaio Teodoro (o era Amedeo?) Schiaffino, scurito dalla riproduzione mediocre, tuttavia ancora abbastanza leggibile; merito di Kaspar Hörner, che a suo tempo l'aveva dipinto alla sua solita maniera linda e rifinita. Era già, a quel tempo, il fidanzato della figlia? oppure i due si erano conosciuti proprio in occasione delle pose per questo ritratto, nello studio del pittore (lo vidi: un lampo) alto sui tetti della città vecchia, con la vista sui monti? Mentre arzigogolavo queste supposizioni, Mina guardando sopra alla mia spalla fece il commento più centrato: « Ma è un fior di bell'uomo! »; e allora anch'io vidi che era vero.

Un fior di bell'uomo, giovane benché romanticamente barbuto di nero, mazziniano anche nell'aspetto ma assai meno lugubre del suo prototipo; con un'aria disinvolta, anzi perfino un po' spericolata, intonata forse all'audacia delle sue idee innovatrici; così almeno pensai. E pensai anche che ne aveva dato prova — della spericolatezza come delle idee audaci — quando aveva sposato, lui notaio e genovese, cioè supponibilmente attento al lato pratico delle cose, una ragazza straniera e sola che dipingeva per vivere. Ora, se mi era parso impossibile che quella ragazza, con la faccia che si ritrovava, si fosse sposata per amore, qui si imponeva il ragionamento contrario: il notaio Schiaffino, con la faccia che aveva (oltre agli altri suoi meriti), non si poteva prendere per marito in base a un puro calcolo.

Penso di averlo ammesso con Maurizio, nonostante la velleità di polemica che ci aveva schierati anche questa volta su due fronti opposti prima ancora di sapere di che cosa stavamo parlando; però non me ne ricordo. Da questo punto è come se i Cataldi fossero estromessi dalla mia memoria, così da lasciar libero il posto a quella mia storia privata di Adelaide Hörner che quasi senza accorgermene avevo incominciato a fantasticare sulla traccia del ritratto del marito. Anzi, no; era incominciata prima, fin da quando mi ero trovata a inventare che Kaspar fosse tisico; quel che il ritratto dello Schiaffino mi offriva era un lieto fine completamente di mio gusto, un matrimonio d'amore (ormai ci tenevo che lo fosse) conseguito però un po' sul

tardi, da una ragazza non bella che aveva avuto una vita tutt'altro che facile. Questo mi piaceva, lo trovavo convincente; idem, che lo sposo facesse il notaio: era quel genere di dettaglio prosaico di cui apprezzavo la verosimiglianza. In fondo se mi erano tanto piaciuti i quadri di Adelaide la ragione doveva essere che li trovavo, anche quelli, « verosimili »: la luce grigia ma ferma, senza sbavature, la resa spassionata di una realtà circoscritta; non cercavo anch'io qualcosa di simile quando scrivevo una storia?

Questa non la scrissi mai, l'ho già detto; non mi provai nemmeno: era nata in partenza come una pura fantasticheria, del tipo che direi periodico, cioè di quelle che ritornano ad intervalli, per mesi e anche anni, sui medesimi punti fissi. I quali erano: il ritratto del marito, la figura del padre che immaginavo ingannevolmente florida ma con due cerchi troppo rossi sulle guance (come tifico non sapevo inventare di meglio); Adelaide bambina che si faceva le trecce, dipanava un gomito, disponeva mele e pere su un piatto bianco; poi la calata in Italia, con il pezzo forte della zuppa di pane e vino che si dava ai cavalli delle diligenze al passaggio dei colli più ardui, o così qualcuno mi aveva voluto raccontare; e al termine del viaggio una piccola Genova di nitidezza ancora neoclassica, a gradini su un mare di turchinetto. Tutto ciò, lasciato e ripreso cento volte, mi durò sicuramente fin verso la fine dell'anno scolastico; posso infatti datare alla metà di giugno un'ultima parata delle medesime immagini, Adelaide col piatto di frutta e Kaspar Hörner e la diligenza fra le gole dei monti, tutte ravvivate e rimesse momentaneamente a lucido dalla febbre di un morbillino un po' tardivo che mi ero buscata proprio in coincidenza con i primi bombardamenti degli aerei francesi su Genova, ancora roba da ridere, avremmo visto ben di peggio in seguito. Giorni prima l'Italia aveva attaccato la Francia, bella impresa; ma la data almeno è sicura.

Il fatto che ci fosse la guerra aiuta a spiegare la continuata e totale latitanza dei Cataldi dalle mie memorie di quell'epoca, che essi trascorsero quasi per intero nel loro castello in Monferrato. Noi castello non ne avevamo, e per quelli che nelle giustificazioni scolastiche si chiamavano « motivi familiari » ci facemmo tutta la guerra in città, tirando passabilmente la cinghia. (È vero che abitavamo un po' lontano dal centro, in una zona poco battuta

dai bombardamenti). Per me, da un punto di vista egoistico, fu un periodo molto felice e pieno di scoperte; alle difficili circostanze di quegli anni devo inoltre riconoscere il merito di avermi risparmiato un monte di cose che non mi attiravano affatto ma alle quali in tempi normali forse non sarei riuscita a sottrarmi: che so io, l'ingresso in società, i ballonzoli obbligatori con i coetanei « del nostro giro ». A guerra finita mi trovai felicemente fuori di quel giro senza nemmeno aver fatto la fatica di uscirne.

Quanto fuori, me ne accorsi il giorno che mi capitò di imbartermi in Maurizio, dopo tanto tempo, e lui prese a domandarmi e a darmi notizie di questo e di quello, gente che mi pareva di non aver più visto dall'infanzia; quando non avevo addirittura dimenticato i loro nomi. Ci eravamo incontrati sullo scalone dell'Università in via Balbi, io (lettere) laureanda o giù di lì, lui (legge) fuori corso da un buon numero d'anni per cause belliche. Non vorrei infatti aver dato l'impressione che fosse rimasto intanato nel castello avito guerra natural durante; no, era passato anche lui per la trafila normale, corso allievi ufficiali e via di seguito, per finire con una breve esperienza partigiana. Ma appunto perché la guerra c'era stata anche per lui, anzi, ad essere giusti, più per lui che per me, mi pareva una specie di futilità questa sua fretta di riannodare tutti i minimi fili del nostro sorpassato mondo di una volta. Adesso lo capisco così bene, era un modo come un altro di riprendere i contatti con la normalità dopo la gran buriana di avvenimenti storici che aveva sbatacchiati un po' tutti in quegli anni; probabilmente quel che mi rese severa fu il senso del distacco che mi si rivelava con quei nomi divenuti insignificanti.

Maurizio, mica stupido, si accorse quasi subito che il discorso non ingrana, e con l'aria di continuarlo lo cambiò: « E come va Adelaide Hörner? » disse.

Anche qui cominciai col cadere dalle nuvole: quanti anni erano che non mi ricordavo di Adelaide? Ma doveva esser stato un oblio a livello molto superficiale, perché mi tornò tutto in mente in un lampo; nello stesso tempo ricordai che le schermaglie a questo proposito erano state praticamente le ultime parole scambiate fra me e Maurizio, per cui poteva essere abbastanza naturale che cercando di ristabilire i collegamenti si riferisse a quelle.

« Ah, la Adelaide! » risposi. « Non ne so niente: è molto tempo che non la frequento più ».

« Mi deludi: ti credevo un tipo più fedele ».

Forse alludeva anche alla smemorataggine da me dimostrata poco prima; sul momento non lo capii, ma risposi a tono per istinto: « E infatti lo sono, con gli amici: fedelissima. Si vede che questa non era una vera amicizia ma solo una conoscenza superficiale ».

« Non dirmelo, me lo ricordo bene che a un dato momento non vedevi che per i suoi occhi! E Adelaide qui e Adelaide là, e Adelaide Hörner era una grandissima artista... ».

« Allora ricordi male: “ grandissima artista ” non l’ho mai detto. Avrò detto che nei suoi limiti era un’artista; ti sembra una pretesa tanto straordinaria? ».

« Be’, abbastanza, per una donna » fece Maurizio con blanda perfidia, ottenendo immediatamente il risultato voluto, cioè di farmi perdere il lume degli occhi.

Questo brandello di dialogo ha per me tutta la nettezza dei ricordi adulti, tanto da risultare, nella mia cronologia privata, più vicino ai discorsi che posso aver fatto l’anno passato — un quarto di secolo dopo — che a quelli dell’immediato anteguerra, quando ero ancora tanto ragazzina. Il tono e l’argomento erano però gli stessi della schermaglia di allora; e potrà stupire — me ne rendo conto — che fossimo di nuovo e sempre a questi punti, dopo il po’ po’ di intervallo che c’era stato.

In realtà, proprio perché c’era stato quel tale intervallo, doveva essere un sollievo per Maurizio mostrarsi un po’ frivolo e perfino infantile; anche questo faceva parte del suo risoluto voler tornare alla normalità. In quanto a me, forse non ero molto matura; e poi quella punta di polemica nuova affiorata inopinatamente nella vecchia discussione mi aveva toccata sul vivo, perché da un pezzo ormai avevo deciso che anch’io nel mio campo volevo essere un’artista. Finii col dichiararlo in tutte lettere, esponendomi allo scoperto; forse non proprio in questo primo incontro ma in parecchi degli altri che seguirono, di nuovo sullo scalone a Balbi oppure nella sala di lettura della biblioteca, o in un bar di piazza Annunziata o altrove, ma comunque sempre

in ambito universitario. (Dalle visite in famiglia ci eravamo tacitamente dispensati a vicenda: nel dopoguerra è molto se ho visto Mina tre volte, compreso il giorno delle sue nozze).

Maurizio non aveva l'aria di prendere molto sul serio le mie ambizioni letterarie. Quando mi guardava con quegli occhi gentili e sardonici mi sentivo come se stesse applicandomi addosso una figura riduttiva di ragazzina di buona famiglia, quella sotto la quale mi conosceva « da sempre »; una ragazzina non del tutto stupida, per cui era possibile che in avvenire — se non cambiava idea — scrivesse davvero qualcosa di non male, ma questo che differenza faceva? Avrei detto le cose più enormi, se fossero servite a spiccarmi di dosso quella specie di doppio intralciante e insipido; del quale tra l'altro avevo a volte il sospetto che mi assomigliasse maledettamente. E infatti le dicevo: con nessuno ho mai fatto tante dichiarazioni programmatiche sul mio lavoro, e argomenti collaterali, come con Maurizio in quei mesi dopo la Liberazione.

C'era anche un'altra ragione. Avevo a volte l'idea che quello starmi addosso di Maurizio, quel suo non lasciarmene passare una, dovesse indicare un certo interesse da parte sua: un ragazzo, dopo due mesi e più di incontri abbastanza fitti, si prenderebbe ancora la briga di contraddire una ragazza, se questa gli fosse del tutto indifferente? In verità credo che se ci avevo fatto caso voleva dire che lui non era indifferente a me. C'era stato il precedente di quella lontana estate svizzera, a mettermi sull'avviso; nemmeno allora avevo messo Maurizio nell'elenco ufficiale delle mie passioni adolescenti, tuttavia sapevo che era stato importante per me, almeno per un momento; forse non tanto il giorno della gita con la visita al museo, ma nei giorni successivi, quando ci avevo molto ripensato. Anche per questo, adesso, stavo in sua compagnia con gli aculei tutti voltati in fuori e facevo dichiarazioni tanto più dogmatiche quanto più mi sentivo infastidita e insicura. Fu a rincalzo di esse che mi trovai a tirare di nuovo in ballo il nome di Adelaide Hörner; con Maurizio del resto mi veniva naturale, era uno dei pochissimi argomenti che avevamo in comune quasi dall'inizio.

L'aggancio, per quel che mi riesce di ricordare, si fece più o meno a questo modo. Maurizio dimostrava di dubitare delle capacità artistiche (e

intellettuali in genere?) « della donna ». A questo singolare astratto, che aveva il dono di darmi sui nervi, io ribattevo regolarmente con un plurale, segno secondo lui della mia scarsa capacità di sintesi (difetto femminile): dicevo che se « le donne » in questo campo rimanevano o erano rimaste indietro rispetto agli uomini, questo non accadeva per incapacità nativa ma perché si trovavano intralciate dagli obblighi del matrimonio e della maternità. Arrivata a questo punto mi era impossibile non aggiungere, masochisticamente o per pura polemica, che io, per esempio, avendo da scrivere, molto probabilmente non mi sarei sposata mai. Maurizio rispondeva, nel suo tono più piatto e terra terra (son certa che lo dosava apposta in maniera di ottenere il massimo di rompimento d'anima) che una cosa non escludeva l'altra, e che organizzandomi un po' avrei senz'altro trovato tempo per tutto. Ammesso, pareva sottintendere, che ne valesse la pena.

Io: « Non è tanto una questione di tempo, è che... ». E qui non avrei proprio saputo come andare avanti, se non mi fossi riattaccata al nome-feticcio. « Prendi Adelaide Hörner, per dirne solo una: credi che dopo che si è felicemente sistemata col suo come-si-chiamava — Schiaffino — abbia continuato a dipingere? Nemmeno per sogno. Anche il ritratto di casa vostra è ancora firmato Hörner ».

Maurizio osservò che per quanto ne sapevamo potevano essercene molti altri dipinti dopo; e che del resto « Adelaide buonanima » poteva aver continuato a firmare col nome di ragazza anche dopo il matrimonio. Tenne a dirmi anche che l'esempio gli pareva scelto male, dato che da parte sua non aveva ancora ammesso che Adelaide, ragazza o maritata, fosse mai stata una artista; ma per amore di discussione lo ammise subito, e passò al resto: « E poi, perché no? Se davvero aveva dipinto per passione e non solo per la necessità di guadagnarsi la vita, perché, secondo te, non doveva continuare anche dopo sposata? ».

« Ma perché non ne avrà avuto voglia! » scattai: questo era un mio terrore segreto, che venisse un tempo in cui, tutta presa dalla vita (mi avevano detto che succedeva), non avessi più voglia di scrivere. Cercai di spiegarmi un po' meglio, ma ero confusa, come sempre quando parlavo di me: « Tra il marito (tanto più sposandosi un po' tardi, quando magari non ci sperava

più) e i figli se ne ha avuti — sì, insomma, dicevo, sarà stata felice così e le sarà scappata la voglia di cercare dell'altro ».

« Allora a te, se ci tieni a scrivere, consiglierai di sposarti presto, finché non ti fa ancora né caldo né freddo », fece Maurizio, con logica ineccepibile. « Comunque, trovo che il tuo è il solito romanticume da biografia divulgativa ».

« In che senso, scusa? ».

« Nel senso che non ho mai capito perché la cosiddetta felicità dovrebbe soffocare la creazione artistica, mentre i dolori e le avversità da questo punto di vista sarebbero tanta manna ».

A dir la verità non lo avevo mai capito neanch'io. Nessuno più di me sarebbe stato felice di veder dimostrato che una donna — degli uomini mi importava meno, si aggiustassero un po' loro — poteva essere appagata e contentissima e nello stesso tempo fare bene il suo lavoro. Ma per insicurezza mi ostinavo a predicare quello che nei momenti di peggiore depressione temevo fosse vero. Non si può dire che parlassi pro domo mea; anzi, se mai. Ne nascevano quelle discussioni fantomatiche, io che dicevo quello che volevo non fosse così, Maurizio pronto a sostenere in astratto il valore artistico di Adelaïde maritata senza aver mai ritirato il giudizio negativo sui quadri di Adelaïde nubile. Il nome era diventato quel che ho detto al principio, un appiglio, una maniglia qualsiasi dalla quale afferrare il discorso; acchiappandolo di lì, eravamo pronti a dire quasi qualsiasi cosa.

« Scommettiamo che se andassimo a cercare si troverebbe che dopo sposata ha dipinto solo qualche ritrattino mieloso dei figli bambinelli? Li avrà tirati a lucido peggio di quelli di suo padre, per fargli i riccioli più dorati e le guanciotte più rosee! mi par di vederli! ».

« Dai tutto per dimostrato, non sai discutere; che ti sembri di vederli non prova niente, se permetti. Si potrebbe invece pensare che abbia continuato a dipingere anche nei ritratti dei figli il medesimo tipo di faccia da patata che prediligeva prima ».

« Forse non avevano la faccia da patata: lo Schiaffino era un bell'uomo ».

« Be', e con ciò? Non crederai sul serio che tutti i modelli di Leonardo avessero il sorriso leonardesco! ».

« Cosa c'entra Leonardo, adesso; mica era una madre, lui. Io dico che

Adelaide i suoi figli li avrà dipinti belli anche se magari non lo erano: vuoi che non le facesse velo l'amor materno, al momento buono?».

«E io invece dico di no, se aveva un minimo di integrità artistica. Eri tu, se non sbaglio, a sostenere che l'aveva; anzi mi ricordo che la trovavi proprio nel trattamento volutamente mediocre dei soggetti. Ma se adesso mi cambi le carte in tavola...».

Io non so chi ci desse la voglia di sottilizzare tanto, adesso che faceva anche caldo (mi ritorna il fastidio della polvere cittadina nei sandali, l'appiccicosità del sole troppo giallo), su un argomento che in sé era passato e trapassato. Si vede che sotto sotto rimaneva qualcosa di attuale: quella tale incertezza e insicurezza mia, il leggero allarme dei nervi pronti a scattare alla prima provocazione; e da parte di Maurizio, penso, un residuo dell'antica velleità di stuzzicarmi e tenermi bassa. Non ho mai potuto decidere se a ravvivare l'interesse dell'operazione ci fosse anche un pizzico di qualcosa d'altro, perché all'incirca quando cominciai a domandarmelo intervenne un fatto nuovo, dal quale la discussione rimase interrotta.

Fatto nuovo: ci sarebbe da ridere, pensando alla roba quasi secolare che era in realtà. Eppure Maurizio disse proprio: «Ho una novità», venendo a cercarmi in biblioteca, tutto gaio e discorsivo benché parlasse a bassa voce per rispetto dell'ambiente. «Sai i bambini di Adelaide Hörner? quelli che non abbiamo ancora deciso se Adelaide li abbia mai dipinti, e in caso di sì se li abbia fatti belli per tenerezza materna o così così per amore dell'arte?».

Non capivo dove volesse arrivare; risposi guardinga che sì, avevo presenti quegli eventuali bambini.

«Qui ti volevo: non sono affatto eventuali. Ho scoperto che ci sono stati davvero, almeno due. La minore è una figlia, e pensa un po', è ancora viva; per cui se veramente vogliamo arrivare in fondo alla questione di quei ritratti, non c'è da fare altro che domandare a lei».

L'esclamazione che mi uscì fece levare varie teste dai tavoli intorno. Non ci volevo credere: era come sentirmi dire che fosse ancora al mondo una figlia di Napoleone. Adelaide Hörner era per me quella sua pittura nitida, di una prosaicità e passionatezza ancora preromantica; era una Svizzera con

le diligenze a cavalli, una Genova quarantottesca con notai che assomigliavano a Mazzini giovane. Queste suggestioni erano più forti delle date che Maurizio mi snocciolava per dimostrarmi come un'Adelaide sposata (a trent'anni) verso la metà del secolo, poteva benissimo aver avuto qualche anno più tardi una figlia tuttora vivente, benché senza dubbio vecchissima, nel nostro 1945. « Maavrà almeno centocinquant'anni! » continuavo ad esclamare, in barba a tutta quell'aritmetica. Infine mi arresi a metà: « Sarà anche vero, ma tu come fai a saperlo? ».

« Oh sai », disse modestamente Maurizio « ho fatto una piccola inchiesta in famiglia »; allo stesso modo aveva detto, anni prima, « ho domandato a mmamà ». Da fucilarlo.

Chiusi, sbattendoli, i libri che avevo davanti. « E io, cretina, sto qui a spulciare volumi! Tu, al mio posto, con tre o quattro domandine a questo e a quello avresti già la tesi fatta! ».

Poi ci sentimmo guardati male e andammo a finir la discussione fuori. Da essa risultò che l'inchiesta di Maurizio era stata un'ideina meno facile di quanto gli piaceva far credere: da un bel pezzo, in realtà, stava cercando di raccogliere informazioni sull'argomento (avrebbe fatto quello ed altro, per togliersi una curiosità o per il piacere di darmi torto) ed era in fondo abbastanza naturale che le avesse trovate anche questa volta nella propria famiglia. Non era nata proprio di lì, anche per me, l'intera questione Hörner-Schiaffino, cominciando dal ritratto della prozia in camera di Mina? Adesso Maurizio aveva trovato un nonno in grado di testimoniare — in parte per sentito dire — che appunto dall'epoca « preistorica » di quel ritratto era sussistita fra la tribù Cataldi e Adelaide una relazione vaga ma abbastanza costante, continuata dai figli (o almeno da questa figlia) dopo la morte di lei. Poi i contatti si erano persi: « Però mi è venuto in mente di controllare sull'elenco del telefono », disse Maurizio con la sua bella semplicità, « e il nome c'era ancora ».

« Quale nome? Hörner? » chiesi, sentendomi di nuovo strana all'idea che anche quello come ogni altro cognome potesse stare sull'elenco del telefono. « Perché di Schiaffino ce ne saranno mille ».

« Ah sì: ma abbiamo avuto la fortuna che questa signorina Schiaffino a

suo tempo si fosse sposata; così è diventata Ferlinghetti (la vedova Ferlinghetti, a quest'ora, vorrei sperare). Di quelli a Genova non ce n'è quasi e l'abbiamo trovato subito. Sta dove è sempre stata, verso Quinto; per noi è anche molto abbordabile».

«Ma guarda», dissi, atona. Infatti mi accorgevo che non me ne importava niente. Nella mia fantasia la questione Hörner era proprio morta e rimorta; questi elementi che vi si aggiungevano dall'esterno erano arrivati troppo tardi per stimolarla. Non fui nemmeno tentata di immaginare alcunché sui rapporti — socialmente un po' sproporzionati per l'epoca e quindi, dal lato romanzesco, assai promettenti — tra la pittrice e la famiglia patrizia. Rapporti di protezione e di clientela, per dirla alla latina? o di autentica stima reciproca, o per converso di pura convenienza? Bah: vattelapesca, ormai. In quanto all'idea di far visita a quella sopravvissuta, uscita al mondo un fottio di anni fa dal corpo di una Adelaide che a quest'ora ero quasi propensa a credere di aver inventata io, essa mi riempiva di tedio e del più appiccicoso imbarazzo.

Provai a farlo capire a Maurizio; ma in questo sembravamo fatti apposta per non intenderci. Lui manteneva un suo lato «mondano», cioè gentile e disponibile, per il quale una visita a una vecchia signora sui novant'anni era una maniera come un'altra, non più seccante di tante altre, di passare un mezzo pomeriggio; per me, divenuta più selvatica di quanto già non fossi nel mio isolamento degli ultimi anni di guerra, era una prospettiva semplicemente sinistra. Per un po' puntai i piedi; Maurizio riuscì a inchiodarmi con un puntiglio, quando disse che rifiutando di andarci dimostravo di aver paura che i fatti mi dessero torto. Di Adelaide non mi importava più, per un verso o per l'altro — voglio dire, fosse o non fosse stata vera artista e/o felice in famiglia; ma dopo il gran discutere che avevamo fatto su quel pretesto non volevo aver l'aria di arrendermi in anticipo.

Così andammo, non so se l'indomani addirittura oppure un altro dei giorni seguenti. Una donna di servizio, che però avrebbe potuto essere anche o piuttosto una mezza parente della padrona, ci introdusse in un salotto in penombra; antiquato, ma soltanto perché era rimasto liberty, cioè non più cambiato in niente da quando aveva incominciato a invecchiare la padrona.

Dalla sorpresa che ne provai mi accorsi che la sfasatura del mio senso storico durava ancora; che cosa mi ero aspettata dunque, il Luigi Filippo della giovinezza di Adelaide, o addirittura il neoclassico di quella di suo padre?

C'era un quadro, che avrebbe potuto risalire all'una o all'altra di quelle epoche: una marina color turchinetto animata di figurine lucide in berretto rosso. Ebbi modo di osservarlo molto bene, perché proprio là sotto, in una poltrona verde-oliva, era seduta la figlia di Adelaide fra i suoi ammiccolanti di vecchia signora ben tenuta, il poggiatesta di pizzo all'uncinetto, il leggero sciallino bianco adatto a una giornata estiva, il ventaglio di carta. Trovavo imbarazzante guardarla, incontrare (senza essere sicura che fossero destinati proprio a me) lo sguardo un po' lattiginoso e sperso, il sorriso di vaga benevolenza che mi faceva l'effetto d'essere diffuso in superficie quasi alla stessa stregua delle macchioline brune della pelle. Allora risalivo con gli occhi e li riposavo su quella fetta di mare azzurrissimo, sulle figurette disimpegnate dei pescatori sulla riva. Che cos'era, una delle solite vedute napoletane? oppure la spiaggia di Sampierdarena prima delle prime fabbriche, di Pegli prima delle cabine, viste con i colori di un Meridione sognato da un Kaspar Hörner appena calato dai suoi monti?

Avrei potuto benissimo informarmene; anzi, penso che avrei dovuto. Maurizio, maledetto lui, fin dai primi approcci telefonici con la domestica o parente che fosse, mi aveva appioppato la parte della giovane studiosa che si interessava al lavoro di Adelaide Hörner e avrebbe tanto gradito conoscere di persona la figlia della pittrice: le domande sui quadri (eventualmente anche quelli del nonno) erano dunque di competenza mia.

Non mi decisi a farne, e nemmeno Maurizio si intromise. Credo che ci avesse mezzi ammutoliti proprio la difficoltà che la vecchia signora aveva a portare avanti il suo discorso; succede sempre così, più buchi ci sarebbero da tappare nella conversazione, meno si trova da dire. Lei per parlare parlava, con una voce posata e un po' grassa, appena tremolante, di argomenti che non ho ritenuti: della guerra, mi pare, dei bombardamenti « che di qui non si erano sentiti » (doveva essere anche un po' sorda). Ma ogni sette-otto parole si apriva un vuoto come un trabocchetto di assenza, e finché quello durava l'espressione benevola del viso si diluiva fino all'insignificanza totale.

Già in sé non significava molto, forse; poteva essere più che altro un'abitudine, una blanda maschera senile; niente ci assicurava, dopo tutto, che quella vecchia perpetuamente sorridente fosse più dolce e benigna di un'altra (anzi Maurizio mi disse più tardi che una mezza paroletta della donna al telefono gli aveva lasciato capire il contrario). Ma quando anche quella maschera veniva a mancare il viso paffuto e senza rughe pareva vuoto, con gli occhi bianchicci e inerti, come quello di una neonata. Io lo guardavo, in quei momenti, con una specie di orrore; pensavo alle intermittenze di una lampadina elettrica, quando il filamento è quasi consumato. Terribile, che prima ancora d'esser morti si potesse restar privi in questo modo capriccioso, un po' sì un po' no, della propria intelligenza! che non si riuscisse più, ogni volta che si voleva, a fare il collegamento con se stessi! La firma, pensavo, ci metto la firma di morire a quarant'anni; e continuavo a guardare quella figura bene assestata nel suo grazioso sciallino a stelle d'uncinetto, sotto la spuma dei suoi leggeri capelli bianchi, come se fosse lo spauracchio di qualcosa di assai peggiore della morte.

La poveretta alla lunga dovette accorgersi, non dell'effetto che mi faceva (così almeno mi auguro) ma della fatica che faceva lei per parlarmi; perché a un certo punto la voce placida disse: « Abbiamo pazienza con me; mi succede di perdere le... ».

La pausa questa volta fu un'agonia; Maurizio, non resistendoci più, ricuperò a forza un po' di saper vivere e disse (meglio che niente, meglio comunque mille volte di me, che sapevo solo stare sulle spine): « ...le parole; capisco. Ma non fa niente ».

Allora, proprio per la vergogna, mi misi anch'io a suggerire una parola qua e là; con molto sforzo, perché intanto mi era piombato addosso un senso di inutilità totale e desolata che mi faceva morire la voce nella gola: da piangere, proprio.

Ma che cosa eravamo venuti a fare? (Anche Maurizio doveva esserselo chiesto, a questo punto; mi ero accorta, con una certa soddisfazione vendicativa, che incominciava a pentirsi di essere lì). A informarci di Adelaide Hörner; già. Ma anche volendo ammettere che me ne importasse, oggi come oggi, più che di un fico secco, che cosa potevo domandare di lei a questa

vecchia signora un po' vaga che era sua figlia? « Mi dica, la sua mamma buonanima è stata felice nel matrimonio? amava il suo signor papà? e voi figli? E a proposito: se vi faceva il ritratto, vi dipingeva carini o bruttini? ». Idiozie; e poi, non serviva. Lo sapevo da un pezzo ormai che era una scusa, il nostro — mio e di Maurizio — discorrere di Adelaide. Si trattava, si era sempre trattato dei fatti miei; e dunque dovevo vedermela io, qualora ne avessi l'occasione, col problema (se lo era; nemmeno di questo ero sicura) di continuare a scrivere da sposata. Vedere, cioè, indipendentemente dai dubbi esempi ricavabili dalle vite altrui, se il fatto di scrivere mi avrebbe messo i bastoni tra le ruote in quanto moglie e magari madre; o viceversa; oppure, né l'una cosa né l'altra. Ma che avevo creduto, che su questo genere di faccende si potesse consultare l'oracolo?

Riflettei, mentre la mia depressione si tingeva di autoironia, che sarebbe stato comunque molto prematuro. Quella botta di malinconia esistenziale (uso una parola di oggi: se si diceva anche allora, io non lo sapevo che si dicesse) era servita se non altro ad aprirmi gli occhi. Maurizio, che mi piaceva, tuttavia non mi piaceva abbastanza perché potessi prenderlo in considerazione da quel tale punto di vista; e in quanto a lui, ero sicura e tranquilla che non ci pensava nemmeno lontanamente. « Adelaide Hörner » era stato il nome, e il comodo alibi, di un nostro flirtino (parola di allora, questa); tutto lì: un flirt a tira e molla, piuttosto tortuoso e sotterraneo, che perdeva ogni interesse adesso che l'avevo conosciuto per quel che era. Fu un sollievo ricordare che ne era garantita comunque la prossima interruzione; dalle vacanze, prima, poi dalla mia laurea, con il cambiamento di abitudini che ne sarebbe conseguito.

Per me, adesso, avremmo anche potuto andarcene. Capivo tuttavia che prima bisognava pur decidersi a tirare in ballo in qualche modo Adelaide Hörner, fermo restando che era una cosa perfettamente inutile; dopotutto eravamo qui per questo. Ma mentre cercavo ancora la maniera di entrare in argomento, la nostra ospite ci stupì parlandone lei per la prima.

« Alla signorina » disse, e questa volta non c'era dubbio, guardava pro-

prio me, « alla signorina, se non sbaglio, interessava... ». La pausa fu breve e meno penosa del solito; o forse eravamo noi che ci stavamo abituando. « Sì », concluse, « la pittura della povera mamma ».

Sarà stata un po' vaga, ma non era svanita; mi venne anzi il dubbio atroce che lo fosse troppo poco perché la mia contemplazione inorridita di prima potesse davvero esserle passata del tutto inosservata. Con un fervore che nasceva dal rimorso, le assicurai che la cosa in effetti mi interessava moltissimo.

Parve convinta soltanto a metà: « Io credevo che non la conoscesse più nessuno », obbiettò, lasciandosi una piega del vestito con aria distaccata; come le bambine, pensai, quando si danno importanza. « Dopo tanto tempo... ».

Dovette intervenire Maurizio, persuasivo come sapeva esserlo lui, a spiegarle del museo, della nostra antica visita lassù, eccetera. La vecchia signora lo ascoltava intercalando dei « Ma davvero, ma guarda » accompagnati da un incurvarsi del collo, antiquata cerimonia di compiacimento e di modestia.

« Ma non potrei dirne molto », fece poi, di nuovo nel vago, « io ero bambina... ». Gli occhi lattiginosi (non per ottusità, adesso lo vedevo bene, solo per l'impallidimento di un originario grigio o celeste, probabile eredità svizzera) tornarono a rimettersi a fuoco; ancora una volta mi sentii guardata; con un leggero brivido, perché, Dio mio! arrivava a toccarmi molto da lontano, quello sguardo che forse era diventato color del nulla perché erano stati grigi o celesti, in Svizzera tanto mai tempo fa, gli occhi di una ragazzina che si chiamava Adelaide Hörner. Guardandomi, disse una frase tutta filata e senza esitazioni: « La mamma, sa, è morta che io avevo soltanto quattordici anni ».

Be': ne ebbi piacere. Ero contenta che Adelaide rimanesse davvero, tutta quanta e per sempre, in quell'ottocento per me tanto remoto dove l'avevano collocata le mie fantasticherie (non così defunte come avevo creduto, alla prova dei fatti); pensavo, col senso di uno scampato pericolo o meglio di uno scandalo evitato, che se invece fosse stata longeva come sua fi-

glia avrebbe potuto arrivare tranquillamente alle soglie della Grande Guerra.

« Fu un grande dolore » diceva intanto quella figlia; « e il povero papà... ».

« Povero » in quanto morto anche lui, o in quanto precocemente vedovo? Tutt'e due le cose, evidentemente; ma non potemmo appurarlo, perché qui lei cadde in una delle solite assenze; e quando ne uscì parve che già stesse parlando d'altro.

« Ma c'è il mio ritratto » disse; con un tono ilare e fresco, proprio come se stesse ricominciando da capo, da un argomento piacevole e del tutto nuovo. Misi un buon momento a capire che invece si ricollegava a una frase precedente; l'intero discorso, eliminando i vuoti, avrebbe potuto ricomporsi così: « Non posso dire molto sul lavoro di mia madre, perché ero ancora quasi bambina quando morì; loro stessi però potranno giudicare quanto valesse dal ritratto che dipinse di me e che è ancora in mio possesso ». Difatti soggiunse, con un sorriso timido e accattivante: « Forse loro vorranno vedere il mio ritratto? ».

Ci stupì un'altra volta alzandosi in piedi. Non ci era ancora venuto in mente che ne fosse capace, dato che entrando l'avevamo già trovata in poltrona; a Maurizio forse sembrò di vederla vacillare, perché fece l'atto di sorreggerla. Parve a sua volta stupita: « Oh grazie », disse, voltando il collo a guardarlo, un po' di sotto in su « ma cammino bene ».

Il ritratto era in un'altra stanza subito di là dal corridoio, che non ricordo se fosse camera da letto, studio o salotto supplementare, tanto poco mi guardai intorno. Del resto era quasi al buio; ricordo, questo sì, che la vecchia signora col suo passetto attento andò alla finestra a scostare le persiane. Mi pare fosse una porta-finestra; fuori doveva esserci un poggiolo cinto di glicine o di un altro rampicante; venne di lì, col muoversi delle persiane, un'impressione di fresco e di fronde smosse che ancora mi rimane. E per il resto, c'è solo il ritratto. Maurizio nell'entrare mi aveva detto a mezza voce: « Così finalmente vediamo »; e il cuore mi aveva dato due o tre balzi fuori tempo, come per un rischio, che so io, una scommessa. Non avevamo scom-

messo un bel niente; e la questione Adelaide Hörner era comunque tanto ingarbugliata e contraddittoria, che ancora adesso non so se il ritratto della figlia dipinto da lei abbia dato ragione più a lui che a me, o viceversa. Ho idea che dopotutto desse ragione soltanto a Adelaide Hörner.

È un quadro a olio di modeste dimensioni che rappresenta una bambina sugli otto anni, in grembiule di tinta smorta — color spago, mi sembra —, seduta a un tavolo senza tovaglia. La bambina ha il viso ovale, palliduccio, la bocca piegata leggermente all'ingiù come per trattenere uno sbadiglio, o forse un piantino di insofferenza per il prolungarsi della posa. Le mani grassocce, un po' più rosee del viso, sono posate compostamente l'una sull'altra. Davanti, su un piatto bianco filettato d'azzurro, cinque o sei uova.

IN MARGINE AD UN LIBRO «MINIMO» «RICORDI DI UNA TELEGRAFISTA» DI NYTA JASMAR

di

Giulio Ungarelli

I. CHI È NYTA JASMAR?

Chi è Nyta Jasmар? Si potrebbe rispondere semplicemente, sulla scorta di un reperto bibliografico: l'autrice di un romanzo intitolato *Ricordi di una Telegrafista*, stampato nel 1913 ⁽¹⁾. Che non è affatto una affermazione pleonastica o peregrina, quanto, invece, lo è anteporre, secondo una tradizionale e frusta convenzione, l'interrogativo *chi* è l'autore, all'altro più conferente *che cosa* è il libro.

Eppure, anche trascurando la curiosità, peraltro legittima, provocata dall'esotico pseudonimo — ma in tal caso l'interrogativo dovrebbe essere posto più correttamente: chi si nasconde dietro Nyta Jasmар? —, la domanda ha, nel caso specifico, tutti i diritti di precedenza, perché coinvolge direttamente il libro in un rapporto perlomeno singolare: Nyta Jasmар, infatti, non è tanto l'autrice dei *Ricordi di una Telegrafista*, quanto, invece, il prodotto di questi ultimi, un'esistenza che a partire dall'epoca di stampa del libro (1913) si svolge in modo precario e contrastato e che riguarda la letteratura soltanto per questo curioso atto di nascita. In altri termini si potrebbe affermare che nel frontespizio del libro si realizza una sorta di autobiografismo alla rovescia: non è più l'evento esistenziale a determinare l'avvento letterario, ma esattamente il contrario.

La cronaca e l'aneddotica letterarie sono ricche di autori iperdeterminati o addirittura vittime e succubi dei propri personaggi (Balzac che sul letto di morte invoca l'assistenza miracolosa del dottor Bianchon della *Comédie Humaine*); più raro, per non dire eccezionale,

⁽¹⁾ NYTA JASMAR: *Ricordi di una Telegrafista*, Libreria editrice Costantino Galleri, Bologna, Via Indipendenza, 16, depositario. Stampato a Como, Tipografia cooperativa comense «A. Bari», 1913, in 8°, pp. 168, L. 2,50. Il testo, nell'unica stampa in cui è apparso, ha bisogno di restauri e, non solo per i numerosi refusi tipografici, ma anche per gli evidenti trascorsi di penna. Anche per quanto riguarda i termini sia esotici che tecnico-scientifici diffusi nel testo, non sempre la particolare grafia seguita dall'autrice è giustificata dall'uso comune dell'epoca, per cui talvolta si tratta di vere e proprie sviste.

il caso di un *nom de plume* che si trasforma in un omonimo così inquietante da far concorrenza allo stato civile: eccezionale anche perché, a complicare le cose, la Nyta Jasmар che ha scritto il libro o meglio che da questo riceve la propria autenticazione, il proprio *status*, non coincide affatto con il personaggio che la scrittrice crea di sé nel romanzo: insomma anche il varco di una autobiografia immaginaria è chiuso.

Che cosa rimane allora del rapporto fra un nome prezioso, simile a quello di un fiore esotico — Nyta Jasmар — ed un titolo — *Ricordi di una Telegrafista* — che si richiama, nella sua qualificazione documentaria, ad un naturalismo in ritardo o fuori stagione (d'obbligo, si direbbe, il riferimento a *Telegrafi dello Stato* di Matilde Serao, che è del 1886)?

Domanda, questa, tutt'altro che stravagante o esterna, perché sottintende, nell'eventuale, plausibile risposta, una precisa individuazione del libro, e proprio per quell'ambiguo rapporto di sostanziale interdipendenza esistente fra il testo e l'autore. Rapporto ambiguo o se si vuole anche arbitrario, nel quale, però, è sottesa, invece di due, un'unica essenza nominale: come dire dal significante sontuoso (Nyta Jasmар) al significato derisorio (*Ricordi di una Telegrafista*).

Certamente, se letti in un siffatto ordine, il frontespizio ed il libro non possono che offrire una delusione: dal nome prezioso alla triste immagine di un prodotto fuori moda. In una simile prospettiva il romanzo, collocato nel genere rosa-nero, si presenta subito come un museo polveroso e piuttosto vecchiotto del ciarpame e dei vizi letterari di una epoca ancora incerta se rimanere ancorata all'illusione del reale o a lasciarsi andare alla realtà dell'illusione. Eppure è sufficiente spostare l'accento dall'uno e dall'altro dei due termini (significante e significato) e soffermarsi invece sul legame arbitrario che li unisce, e assumere quest'ultimo come punto di resistenza del testo, per rovesciare la delusione in sorpresa, venendo così a capo del piccolo rebus dei *Ricordi di una Telegrafista*, non solo, ma anche del rebus di Nyta Jasmар.

Infatti, benché il romanzo si presenti come il racconto di una realtà camuffata in finzione, non è la prima ad essere privilegiata, se mai la seconda intesa però come *atto* del fingere o meglio del nascondere e mascherare, attraverso il dettato narrativo, una sostanza inquietante su cui pesa, a renderla senz'altro manifesta ed esplicita, l'interdetto, il divieto del tempo.

Sotto questo aspetto, quindi, del tutto giustificata e per nulla casuale o banalmente letteraria, è l'adozione del pseudonimo in luogo del nome proprio; come, di converso, per nulla paradossale appare il conseguente corollario della vivificazione del pseudonimo nella sua successiva metamorfosi in omonimo.

Né deve meravigliare che in prima istanza — chi si nasconde dietro Nyta Jasmар? — la traccia per sciogliere il rebus del pseudonimo si trovi *materialmente* nelle pagine del libro e proprio in una sorta di pausa dell'intreccio romanzesco o più precisamente della singolare fabulazione di realtà-finzione. Si tratta di quattro paginette, che si potrebbero definire addi-

rittura come un inserto nel libro, nelle quali, senza alcuna apparente necessità dell'economia narrativa, un personaggio secondario, Nina, conduce la protagonista Marina a visitare, il proprio paese natale, Budrio, nella Bassa bolognese. Sono pagine, infatti, piuttosto « esterne » nel contesto di un racconto tutto giocato nell'alternanza, da un lato di un *côté* sontuoso appartenente ad un immaginario bel mondo e, dall'altro, di esistenze opache, soffocate nella miseria polverosa di un ufficio telegrafico.

Una prima sorpresa, a livello di analisi testuale, è la precisa, puntigliosa rappresentazione topografico-storica, del tutto eccezionale nel romanzo le cui vicende si svolgono principalmente in una imprecisata città dell'Italia settentrionale (l'altro riferimento toponimico che ancora si può rilevare nel testo, è Venezia, ma non conta perché la città lagunare è assunta all'interno di una mitologia letteraria di chiara derivazione dannunziana).

A questa prima sorpresa ne segue un'altra, più interna ed illuminante: queste pagine sono non tanto descrittive, quanto folte di *notizie*: notizie di luoghi, di eventi storici, di persone reali che non partecipano affatto del mondo del romanzo. Sono, questi, semplicemente indizi oggettivi volontariamente o involontariamente lasciati dall'autrice per consentire agli organi di polizia critico-letteraria di risalire pazientemente al vero *status* anagrafico della scrittrice, oppure — in un versante più specificatamente letterario e non inquisitorio — elementi che tradiscono, nella loro sostanza di un doveroso, inevitabile pedaggio, una sorta di più o meno ancestrale *background* dell'autrice? Diremmo l'uno e l'altro, privilegiando però la seconda ipotesi, più specifica ed insieme più suggestiva ai fini del discorso letterario.

Per chi, scrittore dilettante o professionista, non importa, d'elezione, di merito o solo d'occasione, che si trovi a nascere ed a vivere in Emilia, si pone sempre il problema di fare i conti con un mondo, un paesaggio concreti, fatti della fatica quotidiana, antica e recente dell'uomo, un mondo usuale di traffici e di commerci, che tende, come un naturale antagonista, a prevaricare la fantasia, l'invenzione poetica o non, la bella o brutta favola da narrare. Una sorta d'intimazione che sbarra il passo alla fantasia, e che ha i suoi muniti quartieri nelle ampie, geometriche pianure solcate dal reticolo di strade bianche di polvere, di canali, di filari d'alberi, dove nei secoli la mano operosa dell'uomo si è sostituita armonicamente all'invenzione fantastica della natura; una legge prepotente, un richiamo al concreto, che dimorano nelle solide aule che vanno dal palazzo del comune alla camera dei commerci.

Non deve stupire, quindi, che le *notizie* di questo mondo concreto finiscano sempre, prima o poi, col pretendere un loro anche se modesto diritto di ospitalità nelle pagine di chi bene o male fa professione di letteratura in Emilia: sono come delle « finestre » che si aprono nell'illusoria fabbrica dell'invenzione letteraria, e dalle quali irrompe per un momento il rumore industrioso delle strade ed il silenzio delle campagne padane.

Neppure una scrittrice così « occasionale » come Nyta Jasmir ha potuto o voluto sot-

trarsi ad un simile pedaggio: così in questo suo edificio singolare e composito, fatto di torri che arieggiano i più diversi stili, di saloni sontuosi, di giardini esotici ed insieme di aule oscure e polverose, stipate di sordide suppellettili burocratiche, si è aperta una « finestra » che dà su un paesaggio ed un mondo ben diversi e che non lasciano alcun margine alla fantasia, all'invenzione, un mondo quieto e per nulla allucinato, concreto e non reale, nell'ambigua accezione che quest'ultimo termine assume sempre nella tradizione letteraria.

Conviene, quindi, seguire l'autrice in queste *notizie* da Budrio, dove ella ci dà conto delle più illustri famiglie del contado, delle nobili ed eroiche tradizioni storiche vissute nei racconti di famiglia e nelle lapidi apposte nella sede comunale, tradizioni eroiche che si intrecciano con proficui commerci, così come l'arte dell'amministrare si intreccia alla poesia d'occasione, celebrativa di amori e di avvenimenti mondani, stampata su foglietti volanti gialli e rosa da vendersi nelle fiere (d'altra parte la più nobile e forse veramente unica tradizione poetica emiliana, quella dei *Memoriali* bolognesi, è nata materialmente in margine a rogiti notarili e porta il segno, seppur alto, della poesia d'occasione).

Anche senza inforcare gli occhiali del pedante studioso di storia locale, le *notizie* riportate da Nyta Jasmар nel suo romanzo appaiono subito come *vere* notizie da Budrio, sì da indurre a varcare senza indugio il portone della sede comunale e penetrare negli uffici dello stato civile per ricercare negli schedari e nei registri la vera identità della scrittrice: una ricerca che si è rivelata subito feconda di altre sorprese e di altre scoperte.

Vale la pena, nel riferirne, di seguire l'ordine del cartellino anagrafico, trasformando così, secondo un modulo *emiliano*, le *notizie* da Budrio in *notizie* su Nyta Jasmар.

Leggiamo: « SCANABISSI Clotilde fu Giuseppe e fu Brighenti Virginia / Data di nascita: 4 marzo 1873 / Luogo di nascita: Comune di Budrio, Provincia di Bologna / Professione: Telegrafista [poi cancellato in donna di casa] / Coniugata a Bologna l'8 dicembre 1904 con Samaritani Tomaso / Deceduta il 10 novembre 1931 a Budrio per miocardite cronica ».

Dati scarni, indubbiamente, quali si convengono ad un registro di stato civile, eppure ricchi, per una lettura *letteraria*, di implicazioni e indizi e tracce da seguire. Anzitutto consentono di risolvere, sul rilievo letterale, il primo rebus del *nom de plume*: Nyta Jasmар non è altro che l'anagramma di Samaritani, il cognome maritale. Poi la professione: telegrafista, che appartiene anche al titolo del romanzo *Ricordi di una Telegrafista*. Appartiene al titolo, non è ripresa nel titolo: questa precisazione non è affatto arbitraria, come può sembrare a prima vista, perché nella sua puntualità consente di non imboccare una facile, quanto falsa strada, comunque senza uscita, quella, cioè, di una qualificazione autobiografica del libro.

A parte che nel romanzo Nyta Jasmар presta semplicemente alcuni suoi dati anagrafici non alla protagonista, ma ad un personaggio secondario, Nina (il medesimo luogo di nascita, uno zio garibaldino, al secolo Giacomo Scanabissi, 1842-1926), ciò che più conta è che a partire dal 1913, data di stampa dei *Ricordi di una Telegrafista*, *exit* Clotilde Scanabissi Sama-

ritani ed inizia a vivere Nyta Jasmар di professione scrittrice (questo l'anagrafe non lo dice) e di nobili natali (ed anche su questi l'anagrafe tace). Insomma, si realizza una metamorfosi che appartiene ben poco al vero dominio letterario, semmai a quell'insondabile regno della mitomania e monomania letterarie che patologicamente investe anche e soprattutto il regno esistenziale.

A questo punto potrebbe venire la tentazione di istituire per Nyta Jasmар una sorta di immaginaria vita parallela a quella, invece, reale dell'autrice di *Telegrafi dello Stato*, Matilde Serao. Comuni, per ambedue, alcuni dati biografici di partenza: diploma alla scuola normale, nessuna esperienza d'insegnamento, impiego, per sovvenire alle necessità della sopravvivenza, presso i telegrafi dello stato. Il rilievo di identità biografica, però, si ferma qui.

Per la Serao, infatti, l'esperienza di lavoro come telegrafista si limiterà ad un breve periodo, dal 1874 al 1876, per poi iniziare dal 1878 una tumultuosa ed abbondante attività di giornalista e di scrittrice, che, dopo un primo periodo (circa un venticinquennio) di adesione al naturalismo o verismo italiano, sfocerà, a partire dal 1905 e fino al 1927, l'anno della sua morte, in un frenetico aggiornamento alle nuove e sempre mutevoli esigenze della moda letteraria. E, nell'intento di perseguire una fama quanto mai precaria ed illusoria, la Serao diventerà così scrittrice spirituale e mistica, cosmopolita e mondana.

Diverso, invece, se non opposto, sull'ambiguo rilievo da letterario ad esistenziale, il caso di Clotilde Scanabissi *alias* Nyta Jasmар. L'esperienza di lavoro presso i telegrafi di stato copre si può dire tutto l'arco della sua esistenza attiva (dal 1897 a tutto il 1923): in questo trentennio si innesta, a partire dal 1913, l'esistenza immaginaria o meglio miticamente vissuta da Nyta Jasmар feconda scrittrice, in massima parte inedita, che proietta su di sé una fama mondana ed internazionale del tutto inesistente (fantasiose traduzioni delle sue opere, immaginari riconoscimenti della stampa inglese e francese, di contro alla denuncia di una presunta, interessata congiura del silenzio da parte della critica e dell'editoria nazionali). Una esistenza immaginaria prodotta dal pseudonimo Nyta Jasmар, perennemente e pervicacemente in contrasto con la realtà « telegrafica » o burocratica; contrasto, però, non sempre illusorio o inventato, ma che, almeno in un caso, si realizza attraverso un preciso impatto con i dati della realtà, come accadrà proprio con lo scandalo provocato dalla pubblicazione dei *Ricordi di una Telegrafista*, che avrà un curioso risvolto disciplinare e gerarchico.

Si potrebbe così, mantenendo l'analogia imperfetta con la Serao, avanzare l'ipotesi, in se stessa suggestiva, che Nyta Jasmар viva a livello di una mitomania letteraria che traccina nella patologia esistenziale, la realtà letteraria e mondana appartenente alla scrittrice napoletana del secondo periodo: più che di analogia si deve però, a questo punto, parlare di associazione dissociante, comunque del tutto ininfluyente sul piano letterario vero e proprio.

Infatti, se si sposta il confronto parallelo ai due testi, *Telegrafi dello Stato* da un lato, e *Ricordi di una Telegrafista* dall'altro, non si può far altro che rilevarne le radicali differenze.

Il racconto della Serao nasce e rimane circoscritto da una precisa e vissuta esperienza di lavoro rappresentata, secondo l'ortodosso canone naturalistico della *tranche de vie*, nella forma di una coralità anonima ed impersonale: non vi sono protagonisti nel racconto, potrebbero essere tutti e nessuno o meglio protagonista è l'ambiente assunto, però, non in una insistenza oggettuale, bensì come multiforme e condizionata umanità (lo stesso accade, del resto, anche nel racconto *Scuola normale femminile* raccolto insieme a *Telegrafi dello Stato nel Romanzo della fanciulla*).

Diversa cosa è il romanzo *Ricordi di una Telegrafista*. A parte la presenza prepotente, in prima persona, della protagonista Marina, l'ambiente « telegrafico » è assunto in una fissità oggettuale ed ha la funzione specifica di contrappunto al *côté* lussuoso ed esotico di un immaginario bel mondo, anch'esso, dal canto suo, rappresentato attraverso una inventariazione di oggetti, questa volta rari e preziosi: qui non conta più l'ambiente, il quadro d'ambiente, ma sono primari e privilegiati gli oggetti, materialmente intesi, che lo gremliscono, come in una soffitta-museo ora sontuosa ora povera. E non contano più neanche le « persone » immaginarie, ma i vestiti che esse indossano e si tolgono, sì che le *toilettes* sfarzose ed i ruvidi camici delle telegrafiste, ma molto più le prime che i secondi, assumono alla fine il ruolo di personaggi.

È evidente, in siffatta trasposizione oggettuale — se si vuole anche un poco feticista — una puntigliosa volontà di trasferire l'invenzione fantastica sul piano di una impossibile realtà esistenziale di Nyta Jasmар che *possiede* o *può* possedere quegli oggetti preziosi che Clotilde Scanabissi Samaritani non potrà mai avere.

Ma, prima di inoltrarci ad interrogare questa nuova, inquietante esistenza, il cui atto di nascita risale al 1913, conviene ancora insistere sulla vecchia scheda anagrafica di Clotilde Scanabissi Samaritani, per cercare una risposta alla domanda curiosa sì, ma per nulla convenzionale: come mai è nato in un pacifico paese dell'Emilia un libro (e, assieme a questo, Nyta Jasmар), documento esatto di un'epoca, di un gusto che si suole indicare sotto il termine *liberty*, così ricco di contrasti fra il vecchio ed il nuovo, fra l'ornamento ed il funzionale, fra il fantastico ed il concreto, fra il sogno e la realtà?

Una risposta che voglia essere almeno plausibile a siffatto interrogativo — che potrebbe anche essere posto più brevemente: di che cosa si sono alimentate in origine le fantasie di Nyta Jasmар? — implica di necessità l'esplorazione del *background* di Clotilde Scanabissi, una esplorazione ancora una volta da condurre con il sussidio della guida delle *notizie* da Budrio fornite nella « finestra » aperta sul mondo emiliano dalla scrittrice Nyta Jasmар nei *Ricordi di una Telegrafista*. A questo punto, infatti, le notizie anagrafiche ci soccorrono poco: la famiglia d'origine di Clotilde Scanabissi è una modesta famiglia di piccoli commercianti, difficile quindi ritrovarvi una « fonte » nobiliare che costituisce tanta parte del mito da letterario ad esistenziale di Nyta Jasmар: l'unica traccia potrebbe reperirsi nel cognome acquisito con il matrimonio con Tomaso Samaritani, di antica famiglia comitale

di Lugo, ormai del tutto impoverita (il Samaritani era un modesto impiegato del telegrafo). Una traccia che sembra legittimata dall'assunzione anagrammata del cognome maritale nel pseudonimo-omonimo di Nyta Jasmár. Ma si tratta sempre di un imprestito puramente nominale (il matrimonio non fu felice, turbato da furibonde gelosie, giustificate o meno, e comunque non durò a lungo: nel 1913 i coniugi Samaritani erano già da tempo divisi). Infatti, anche se la scrittrice fa spesso ricorso, arricchendolo araldicamente, al cognome maritale (in un romanzetto del tutto insignificante, del genere rosa-rusticale, *Non licenzio il mulinaro!*, pubblicato a sue spese a Budrio nel 1924, si firma Clotilde A. De-Cervi Scanabisi Samaritani), la presunta nobiltà attinge soprattutto al fantastico e non ad un blasone più o meno dorato: ma è pure, di contro, una nobiltà che, nella sua bizzarra fabulazione, tende a costituirsi — e forse proprio perché inerente ad una mitologia letteraria e, anche, diremmo, per una intrinseca componente « emiliana » — come originata da una nobiltà intellettuale, di opere, eroica e nello stesso tempo civile. Matrice, questa, che è certificata dai concittadini celebri ed ignoti, chiamati in causa dalla scrittrice, con malcelato orgoglio, nelle *notizie* da Budrio. Vi è rappresentata, infatti, una *lignée* eroica e civile di tipo risorgimentale che va dal colonnello Luigi Cocchi (1808-1884) comandante del battaglione dei volontari budriesi « Idice » nelle campagne del '31, del '48 e del '49, al famoso patriota e tribuno Quirico Filopanti (al secolo il budriese Giuseppe Barilli); una *lignée* che, questa volta, tocca anche direttamente il garibaldino zio di Nyta Jasmár, Giacomo Scanabissi, e che ha il suo naturale esito nel primo socialismo umanitario budriese rappresentato da Pietro Nanni, detto Mèster Pirúla (1847-1931).

A questa *lignée* patriottica-civile si intreccia strettamente, al punto da confondersi, una *lignée* intellettuale-artistica che ha i suoi titoli di onore soprattutto nello stesso Quirico Filopanti, scienziato, poeta, filosofo panteista, animatore di istituti per la diffusione popolare della cultura e nel pittore Augusto Majani (in arte Nasica, 1867-1959), sapido illustratore della vita culturale e mondana della Bologna carducciana. Ed ancora, vale la pena di indicare, sulla scorta del « dizionario degli uomini illustri » di Nyta Jasmár, due personalità eminentemente locali, nelle quali si realizza quella singolare contaminazione « emiliana » fra *otia* e *negotia*: l'ingegnere Luigi Menarini (1830-1898), restauratore del palazzo e della torre comunali — la cui moglie, Gismunda Redditi (1839-1913), pure citata da Nyta Jasmár, diede vita ad un fiorente *atelier* di ricamo in *étamine* —, ed il poeta in vernacolo ed in lingua, Gianfrancesco Codicé (1849-1931), più volte sindaco di Budrio, della cui vena d'occasione è riportato, nelle pagine dei *Ricordi di una Telegrafista*, un saggio tratto da *Le ciliege bianche*, un breve poemetto d'amore stampato su un foglietto volante. Una poesia, questa, tenuta in particolare onore da Nyta Jasmár, e nella quale è facile rinvenire l'influenza di Olindo Guerrini, quell'Olindo Guerrini maestro di pseudonimi, inventore del giovane, morente per etisia, personaggio-poeta di Lorenzo Stecchetti.

Nella galleria delle *nobili* ascendenze di Nyta Jasmár il posto di maggior rilievo, tuttavia,

spetta a Quirico Filopanti. Si potrebbe, anzi, istituire una curiosa ed immaginaria discendenza — diciamo impropriamente ideologico-intellettuale — di Nyta Jasmар dal tribuno radicale e positivista, segnando partitamente, non certo gli imprestiti, che sarebbe assurdo, ma la trasposizione in chiave fantastica e di aggiornamento e volgarizzamento 1900, di alcuni elementi filopantiani, trasposizione insistente nella costruzione del mito Nyta Jasmар, a sua volta prodotto dai *Ricordi di una Telegrafista*.

Per fare alcuni esempi: la concezione sociale, in Filopanti intesa come fratellanza fra gli uomini senza alcuna contrapposizione di classe, per Nyta Jasmар adesione ad un generico, aclassista socialismo, un mondano andare verso il popolo per elevarlo; la cultura, per Filopanti esaltata come positiva inseparabilità dello scibile umano e che si attualizza nel poliformismo (e poligrafismo) dei suoi interessi (dalla meccanica alla poesia, dall'idraulica alla storia, dall'astronomia alla filosofia), mentre, per Nyta Jasmар, è assunta come utilizzazione indifferenziata di nozioni scientifiche, letterarie, di costume (una spia eloquente è il lessico particolarmente composito dei *Ricordi di una Telegrafista*, sorta di *koiné* letteraria 1900, ricca di componenti scientifiche, esotiche, mondane); infine, la religiosità filopantiana laica e positivista, non certo esente da punte polemiche anticlericali, che approda alla fine ad una sorta di panteismo con un dio uno e non trino e con successive filiali incarnazioni nella lotta contro Satana, lo spirito del male; religiosità che in Nyta Jasmар si trasforma, secondo la moda dell'epoca, in un occultismo divinatorio che, tuttavia, non si arresta alle comuni pratiche medianiche, ma si inoltra nelle teorie induiste della reincarnazione degli spiriti e nelle concezioni gnostiche del culto di Melchisedech (a questo punto, però, la fonte più diretta è letteraria ed è da ricercarsi in *Là-bas* di Huysmans, dove sono celebrate le virtù taumaturgiche del mago «bianco», il dottor Johannès, al secolo l'abate Joseph-Antoine Boullan, 1824-1893, colpito dall'interdetto della chiesa di Parigi per la professione di teorie gnostiche e per l'esercizio di pratiche esorcistiche).

La ricerca delle fonti *locali* di Nyta Jasmар sarebbe, tuttavia, incompleta ove si esaurisse in siffatta galleria di «antenati»: manca, cioè, lo sfondo, uno sfondo di oggetti e di paesaggi che pure hanno nutrito la mitologia letteraria della scrittrice.

All'epoca di Clotilde Scanabissi, Budrio era soltanto un industrioso centro agricolo la cui topografia ripeteva le linee geometriche delle circostanti campagne. Un mondo apparentemente lontano ed isolato da qualsiasi eco culturale, tanto più se internazionale o sontuosamente mondana. E, allora, si ripropone ancora non del tutto esaudita la domanda: come mai da qui hanno avuto origine questo romanzo e questa vita *liberty* di Nyta Jasmар?

Per una libera associazione libresca ci è accaduto di dirigere i passi su per lo scalone di un antico edificio conventuale dove è custodito il nucleo originario della biblioteca comunale ed accedere così ad un'altra scoperta: sui palchetti di legno scuro, patinato dal tempo, fanno tuttora bella mostra preziose collezioni di testi in lingua francese (quella lingua che Nyta Jasmар mostra, anche se solo in un risvolto mondano, di prediligere e che utilizza

sovente in luogo dell'italiano nei *Ricordi di una Telegrafista*). Sono testi dell'illuminismo: Voltaire, Buffon, Diderot, d'Alembert, che si contendono lo spazio con una raccolta di cinquecentine altrettanto preziose; ma al centro troneggia l'edizione monumentale dell'*Encyclopédie*.

Anche per chi non fa professione di bibliomane — ed in genere chi è colpito da mitomania letteraria raramente è esente da siffatta più nobile inclinazione — ce n'è abbastanza per stimolare fantasie che la notizia storica (la biblioteca comunale di Budrio fu costituita, in origine, con una donazione di un singolare canonico illuminista, Giuseppe Benedetti) non serve certo a frenare. Su un versante oggettuale — che è quello della *liberty* Nyta Jasmir che accumula nel suo romanzo, come *livres de chevet*, rare edizioni di *Bibbie* e del *Cantico delle creature* — quei libri sono « preziosi » ed inducono a considerare la scienza letteraria come un dominio privilegiato, popolato di così rari e perciò appetibili oggetti.

Uscendo da questo « santuario », che richiama alla mente ricche e nobili dimore, ci attende, per simpatia, un'altra sorpresa, questa volta campita sullo scenario accattivante e per nulla monotono della pianura padana: a pochi chilometri da Budrio, appaiono, ad una svolta di strada, le ville di Bagnarola, un complesso di edifici in sé stessi autonomi ma connessi fra loro in precisi rapporti prospettici (il complesso di Bagnarola è chiamato anche la piccola Versailles emiliana), nei quali si realizza, in modo esemplare, attraverso i secoli (la prima fabbrica è il castello a quattro torri dei Bentivoglio costruito nel '500, l'ultima il Floriano iniziato nel '700 e portato a compimento nell'800), quella peculiare relazione fra giardino e campagna che connota le ville del bolognese, una relazione dove l'utile e lo svago, l'ornamento e la funzionalità sono intimamente legati fra loro. Le stesse coltivazioni di piante umili ma produttive, pioppi ed acacie, assumono, al pari dei grandi piani di erba spagna, delle spalliere di uva e di alberi da frutto, una funzione scenografica di quinte solenni e fastose, che neppure l'importazione di piante esotiche nei convenzionali giardini ottocenteschi è riuscita ad esprimere. Nel '700, luogo di soggiorno e villeggiatura, il complesso di Bagnarola ospitò principi italiani e stranieri, vide feste sontuose ed insieme attivi mercati e fiere (accanto alle ville vi sono ancora le tracce del borgo artigiano e dei portici adibiti a mercato), riunendo così, anche nei termini di una vita sociale, due momenti inscindibili nella stessa trama urbanistica, architettonica e d'ambiente. A parte gli indubbi influssi della scuola scenografica bolognese interprete dell'esigenza barocca degli spazi infiniti, è singolare come gli edifici annessi alle ville per le esigenze della produzione agricola, ripetano anch'essi l'eleganza delle dimore nobiliari (e, di contro, come queste ultime si inseriscano armonicamente, nella disposizione interna ed esterna degli ambienti, nel contesto produttivo delle campagne): esempio eloquente, la ghiacciaia di Villa Ranuzzi Cospi che, facendo *pendant* alla cappella gentilizia, ne ripete sulla fronte la facciata, quasi si direbbe per camuffare o meglio nobilitare l'utilitaria destinazione dell'edificio.

Insomma, per chi venendo dalle rettilinee cavedagne si soffermi davanti allo scenario

improvviso delle ville di Bagnarola e le osservi, non con occhio « storico » o « tecnico », ma con quello meno attento e critico, e se si vuole anche arbitrario, ma pure più libero, della fantasia, può accadere, anzi accade, di cedere ad una fabulazione che vede riuniti il lusso di vesti sfarzose, di ambienti sovraccarichi di oggetti preziosi, con le linee spoglie, eppure anche nobili nella loro povertà, degli utensili da lavoro.

Due mondi che si esaltano a vicenda nel reciproco, armonioso contrasto. E non ci sembra poi così arbitrario riferire questa fantasia, trasponendola su un piano *liberty* — dove pure il decoro dell'ornamento si sposa all'utile — all'origine di Nyta Jasmар e dei suoi (doppiamente suoi: e come produttrice e come prodotto) *Ricordi di una Telegrafista*.

Definito ormai anche come sfondo di oggetti e di paesaggi, il *background* di Clotilde Scanabissi, non rimane altro che interrogare l'inquietante « doppia » esistenza immaginaria di Nyta Jasmар, poligrafa, feconda e mondana scrittrice.

Ancora una volta il materiale è modesto, anche se in questo caso si tratta di materiale « letterario ». Di edito c'è, infatti, ben poco: oltre i *Ricordi di una Telegrafista* — che, però, qui contano soltanto come atto di nascita, non solo, ma che rappresentano una felice e casuale eccezione rispetto alla rimanente produzione, sì da giustificare l'interesse letterario in senso proprio per Nyta Jasmар e richiedere, quindi, un discorso a parte — rimangono un romanzetto insignificante *Non licenzio il mulinaro!* ⁽²⁾ ed il curioso primo numero (ed unico) di una rivista, *L'imparziale* ⁽³⁾, fondata, diretta, redatta, scritta tutta da Nyta Jasmар, una rivista che oltre a fornire diversi *specimen* delle sue opere inedite, è ricca di informazioni di prima mano sulla scrittrice.

Si potrebbe obiettare che è troppo poco per parlare di poligrafismo, ma, a parte che l'autorivista fornisce già di per sé una esemplare documentazione-certificazione degli interessi della scrittrice (gli altri documenti, i voluminosi manoscritti inediti, sono stati distrutti alla morte di Nyta Jasmар), si può sempre correttamente rispondere all'obiezione, che si tratta qui di ricostruire soprattutto una vita immaginaria, anche se prodotta da una mitomania letteraria.

Piuttosto emerge, in tale prospettiva, l'esigenza documentaria di poter conoscere la contemporanea esistenza « reale » di Clotilde Scanabissi Samaritani, contraltare necessario a quella immaginaria di Nyta Jasmар. Infatti, ogni esistenza immaginaria per essere tale deve nascere materialmente in contrasto o meglio per opposizione ad una esistenza reale, sì che per sondare, senza commettere arbitri, la prima occorre disporre di una documentazione relativa alla seconda (come, di contro, per ricostruire l'originario *background* di Clotilde Scanabissi-Nyta Jasmар, si è dovuto ricorrere alla mediazione fantastica).

⁽²⁾ CLOTILDE A. DE-CERVI SCANABISSI SAMARITANI: *Non licenzio il mulinaro!*, Tipografia editrice Montanari e Garavini, Budrio, 1924, in 8°, pp. 67, L. 3,50. Si tratta di un breve romanzo appartenente al genere rosa-rusticale, ambientato nella Calabria dei primi anni del secolo, con bizzarre interferenze « avventurose » che richiamano cattive letture da Jules Verne.

⁽³⁾ *L'imparziale*, a. I, n. 1, Imola 25 dicembre 1921, pp. 8, cm. 32 x 42, cent. 50, stampato dalla Tipografia Montanari e Garavini, Budrio. Direttrice responsabile: Clotilde Anna Scanabissi De Cervi Samaritani.

A tale esigenza ci soccorre il fortunato ritrovamento del voluminoso fascicolo personale dell'ausiliaria telegrafica Clotilde Scanabissi Samaritani: si tratta di un folto carteggio che accompagna puntualmente la lunga esistenza « telegrafica » della scrittrice, stilato nella forma e nel contesto burocratici, del tutto muto o incomprensibile per la nostra ricerca, se letto in positivo, estremamente eloquente, invece, se decifrato in negativo (ma, comunque, è quasi inutile dirlo, del tutto insignificante se assunto come « fonte » dei letterari *Ricordi di una Telegrafista*).

Anzitutto, su un piano squisitamente espressivo, questi documenti possono essere paragonati alla registrazione di un lunghissimo dialogo fra due interlocutori che, in un crescendo farneticante, parlano due lingue diverse: da una parte Nyta Jasmар (e non Clotilde Scanabissi Samaritani) e dall'altra l'amministrazione telegrafica.

Su un altro piano, ma correlativo, si assiste alla lotta « feroce » — è il meno che si possa dire — fra la mondana ed internazionale scrittrice di romanzi rosa e d'appendice Nyta Jasmар, che esibisce, come nei racconti, sentimenti da cappa e spada, e la realtà convenzionale dell'istituzione burocratica che a sua volta reagisce a colpi di certificati, legalizzazioni, disposizioni regolamentari, inchieste disciplinari, statistiche di assenze, trasferimenti. Una situazione che puntualmente si ripete nelle numerose sedi raggiunte a domanda o per motivi disciplinari da Nyta Jasmар. Se ne può ricostruire l'elenco, con le relative date: Medicina (1897), Bologna (1899), Padova (1904), Bologna (1905), Ancona (1905), Como (1906), Roma (1910), Como (1911), Bologna (1913), Torino (1913), Roma (1914), L'Aquila (1918), Imola (1919-1923): un intricato percorso di soggiorni « lavorativi », il cui centro ideale, per Nyta Jasmар, rimane però Budrio, luogo in cui si consumano le lunghe assenze per malattia e permessi (l'attento burocrate registra statisticamente fino a 97 giorni di assenza all'anno nel periodo successivo al 1913).

L'incartamento registra anche la vita « prenatale » di Nyta Jasmар, cioè quella anteriore alla pubblicazione dei *Ricordi di una Telegrafista*, che in un certo senso non costituisce una radicale soluzione di continuità.

Infatti, anche in questo primo periodo la vicenda dell'ausiliaria telegrafica è terremotata da inchieste, punizioni che certificano la presenza *in nuce* di un'altra prepotente esistenza: per aver minacciato gli utenti, che si lamentavano per il disservizio, di passare addirittura alle vie di fatto; per aver ingiuriato i superiori, accusandoli anche di ubriachezza, di tenere discorsi osceni e di conservare di nascosto nei cassetti delle scrivanie immagini e giocattoli erotici; per aver insultato le colleghe, promettendo loro anche punizioni corporali, perché ritenute colpevoli di attentare alla fedeltà del coniuge telegrafista.

Ma il trauma più violento per il mito Nyta Jasmар avviene proprio — ed è il caso di dire secondo un ortodosso modulo psicanalitico — coll'evento stesso della nascita: la pubblicazione dei *Ricordi di una Telegrafista*.

Il sismografo burocratico registra subito, infatti, con chiara preoccupazione, la circo-

lazione fra le mani dei colleghi della scrittrice di un libello « osceno » ed « infamante » per la moralità dell'ufficio, niente affatto anonimo, in quanto l'identità dell'autrice, malgrado il pseudonimo, è subito accertata; ma registra anche con malcelata soddisfazione l'ostracismo di cui è oggetto l'« infedele » dipendente da parte dei compagni di lavoro (4). Poi, all'improvviso, la scossa più forte che coincide con il momento senz'altro più alto, se non unico, della fortuna letteraria di Nyta Jasmar: sul quotidiano bolognese *Il Resto del Carlino* è pubblicata a firma di Aldo Valori una recensione benevola del libro (5). Ormai non si tratta più di un episodio « interno » da relegare nella retrostanza del pettegolezzo: l'evento letterario ha avuto il crisma della pubblicità. Ed il solerte burocrate invia a Roma per i conseguenti provvedimenti disciplinari (che si concluderanno con un trasferimento d'autorità da Bologna a Torino) una copia del giornale con la recensione ed una copia del libro, non senza prima aver sottolineato in rosso i personaggi « telegrafici » e riportato accanto, sui margini delle pagine incriminate, i nomi e le qualifiche delle presunte corrispondenti persone reali: un bell'esempio per certa critica che si affanna ancora ad individuare nei personaggi fantastici di un romanzo, persone della realtà.

Così, nella scala dei giudizi letterario-burocratici, i *Ricordi di una Telegrafista* scadono curiosamente da libello « infamante » a « romanzo laido ». Ma, ormai, a partire dal 1913, sarà la « nobile » scrittrice Nyta Jasmar, e non più l'ausiliaria telegrafica Clotilde Scanabissi, ad intrattenere rapporti con l'amministrazione dei telegrafi: alle ingiunzioni di quest'ultima, rivolte all'impiegata perché si presenti in servizio dopo lunghe assenze e perché produca certificati debitamente legalizzati, Nyta Jasmar risponderà con eleganti biglietti nei quali la corona comitale sovrasta diciture come « Prof. C.A. de' Cervi Samaritani-Costanza di San Giusto » oppure « Clotilde Anna Scanabissi de' Cervi Samaritani - Direttrice dei periodici *L'Imparziale, Aurora, Agricoltura nuova* ».

(4) Si riporta, a titolo d'esempio, il testo della lettera del 10 maggio 1913, con la quale la Direzione dei Servizi Elettrici di Bologna comunica alla locale Direzione Superiore l'avvenuta pubblicazione dei *Ricordi di una Telegrafista*: « A cura della signora Clotilde Scanabissi Samaritani, ausiliaria addetta a questo ufficio telegrafico, è stato pubblicato un romanzo intitolato: *Ricordi di una Telegrafista*. Il libro, che porta la firma "Nyta Jasmar", anagramma del cognome maritale della predetta signora, potrebbe, con maggior ragione, essere intitolato *Ricordi di una prostituta*. In esso sono infatti ruvidamente dipinti con smaglianti colori i momenti più critici della vita di una cortigiana. Del libro della signora Samaritani nessuno però si sarebbe forse occupato se, a cornice dei più bei quadri erotici della vita privata della sua telegrafista, ella non ne avesse collocati altri, i cui protagonisti, descritti con copia di particolari che non permettono dubbio alcuno, non possono certo esserle riconoscibili. L'ufficio telegrafico, almeno quello del 1903, è descritto nel bel libro della predetta ausiliaria quale luogo immorale: i superiori d'allora ignoranti, cretini, satiri; gli impiegati incoscienti, malvagi; le colleghe sporche e corrotte per necessità e per vizio. Sia poi assoluta ingenuità, sia malvagità (ciò non è ben chiaro) i protagonisti dei suoi aneddoti sono stati così chiaramente designati dall'A., nonostante l'alterazione dei cognomi, che parecchi di essi, e più specialmente quelli del sesso gentile, che si trovavano allora e si trovano presentemente in servizio, si sentono gravemente offesi e minacciano di dimostrarle la loro ammirazione in un modo che le potrebbe essere tutt'altro che gradevole. Credo quindi mio dovere di dare partecipazione di quanto sopra alla Superiorità, pregandola nel contempo di voler prendere un provvedimento adeguato al caso, provvedimento che, a mio avviso, dovrebbe consistere nell'allontanamento dell'autrice da Bologna. Unisco, per visione una copia dei Ricordi suddetti. » (A.S. Bologna: Dir. prov. P.T., Cart. 375 — Fasc. 16)

(5) ALDO VALORI: *Ricordi di una telegrafista*, in « Il Resto del Carlino », 6 giugno 1913.

Dei tre periodici ha avuto vita stampata soltanto il primo, *L'imparziale*, che può essere assunto anche come codice di decifrazione per la lettura in negativo della « posizione personale » dell'ausiliaria telegrafica Nyta Jasmар. Si tratta di un singolare foglio « scientifico - letterario - artistico - sportivo - mondano - apolitico... imparziale » — così è scritto nel sottotitolo —, formato album, in carta rosa e stampa azzurra, costituito da otto grandi pagine, dove si parla solo di Nyta Jasmар. Una sorta insomma di autorivista, la cui realtà palpabile della pagina stampata sembra in contrasto con l'esistenza, invece, immaginaria di Nyta Jasmар; sembra, perché ancora una volta è la prima a produrre la seconda.

A questo gioco, di per se stesso inquietante, obbedisce perfino l'ultima pagina dell'*Imparziale* dedicata ad una prestigiosa pubblicità di grandi marche, tutta a titolo gratuito e non ordinata da alcun committente: Bitter Campari, Olio Sasso, Acciaierie Krupp, Grand Hotel Bellevue di San Remo, ecc.

Anche l'editoriale obbedisce alle stesse leggi incongrue dell'immaginario: il foglio si propone di rappresentare o meglio di creare una nuova società umana ed attiva attraverso l'esaltazione di nobili esempi di laboriosità e di sensibilità artistica forniti dalle classi aristocratiche, pur senza tralasciare figure tratte dal popolo che si sono elevate per le loro opere (il vagheggiato socialismo senza classi di Nyta Jasmар viene così rovesciandosi nel versante paternalistico).

Ma ciò che più interessa è l'articolo « redazionale » dedicato alla attività della scrittrice e che ha anche la funzione di ideale prefazione agli *specimen* di alcuni suoi romanzi e racconti inediti ⁽⁶⁾; *specimen* che occupano tutte le rimanenti pagine dell'*Imparziale* e che, dal canto loro, sono in perfetta consonanza sia con l'assunto dell'editoriale, sia con le *notizie* sulla scrittrice.

Da questo « autoritratto » su misura si viene a conoscere: che il pseudonimo Nyta Jasmар (ormai diventato un omonimo) ha proliferato a sua volta una serie di altri pseudonimi: Vanilla, Crocebianca, Costantine de Saint Just; che la scrittrice dotata di « straordinaria potenza creativa » è capace di « comporre un romanzo o altra opera letteraria nel breve spazio di otto giorni »; che spazia con sicurezza in ogni genere letterario: dal romanzo al dramma, dalla novella al soggetto cinematografico; che « ha trovato simpatia in Inghilterra e altrove » ma ha subito e subisce il boicottaggio degli editori italiani (segue mezza colonna di titoli di opere inedite ⁽⁷⁾); che nei suoi romanzi sempre di « nobile essenza »

⁽⁶⁾ *Il Polo Nord raggiunto dal Visconte di Oubrevil; Il corpo astrale di Miss Evelyn Whirlanderson; Troppo lontano... di là dal mare; L'orecchio di Dionigi.*

⁽⁷⁾ Si riporta l'elenco dei titoli: *I Duchi di Waitenskow; Non licenzio il mulinaro!; Il corpo astrale di Miss Evelyn Whirlanderson; La scienza prodigiosa della Principessa di Kongorov; La pineta ardeva; Vita radiosa; La Duchessa Irene; Il Polo Nord raggiunto dal Visconte di Oubrevil; L'apparizione più bella e diafana; Cencio azzurro; Nei fasti sublimi; Quadro mistico; Il nido d'oro; Nell'errore la tragedia; La croce al nonno Gervasio; Più tardi vi dirò il segreto; Donna Giacinta; Corpo di Diana!; E di fuggirle e di fuggirle!; Francis Klarkebeen aveva del genio!; L'ipotesi del caso; Leon cambiò parere; Faville d'oro; Tre perle e null'altro; Il milione di dollari.*

non si indulge mai a rappresentazioni « basse » o di « tristi amori »; che le vicende descritte si svolgono « in America, in Australia, e nella Russia, Inghilterra, Spagna, Egitto, Norvegia; spingendosi sino a toccare le estreme terre polari »; infine, che l'autrice afferma di ricevere le sue creazioni « per trasfusione intellettuale, provenienti da un mondo misterioso preesistente alla vita umana, nel quale è una maggiore potenza cerebrale ».

In questo documento allucinante nel suo crescendo patologico di mitomania letteraria, non vi è cenno del primo ed in fondo unico, vero libro-origine di Nyta Jasmár, *Ricordi di una Telegrafista* ⁽⁸⁾.

È una dimenticanza non certo casuale, né tanto meno incomprensibile: assunto come matrice del mito il romanzo non può più partecipare del mito, anzi viene implicitamente ripudiato come « bassa » espressione di « tristi amori » (negli ultimi anni della sua vita la scrittrice offrendo in omaggio il volume ne cancellerà alcuni passaggi *osés* e non certo per *pruderie*).

In questa negazione dell'unico, « vero » libro si consuma, infatti, l'ultimo margine di realtà letteraria, inaccettabile anche per una monomania che della letteratura assume sì l'imprescindibile seppur umile sostanza oggettuale, ma per trasformarla in una sorta di oggetto-simbolo feticistico: oggetto feticistico che non può quindi specchiarsi in un vero libro-documento di un'epoca, il cui originario retroterra appartiene più al dominio della fantasia, che a quello della mitomania.

2. CHE COSA SONO I « RICORDI DI UNA TELEGRAFISTA »?

Anche non conoscendo la vera identità di Nyta Jasmár è difficile, leggendo i *Ricordi di una Telegrafista*, sottrarsi alla convinzione di trovarsi di fronte ad una « mano » femminile onnipresente nelle pagine del romanzo. A suggerire tale convinzione non è certo la attrazione esercitata dal richiamo esplicito del titolo e dell'esotico pseudonimo, semmai, in un rilievo meno esteriore, quella particolare sensibilità epidermica che circola in tutto il racconto, rivolta, cioè, più all'« esterno » che all'« interno » nel definire personaggi e situazioni narrative. Una sensibilità, tuttavia, da non accogliere nella accezione negativa canonizzata da una convenzione letteraria che suole riferirla in sottordine al « genere femminile », ma da assumere positivamente come una traccia ben più sottile ed inquietante, che porta lontano, al punto che la motivazione di tale attribuzione finisce per segnare il libro quale prodotto unico ed eccezionale nella sua pure evidente casualità.

Infatti, sia pur in forma embrionale (ed anche paradossale data l'assoluta estraneità dell'autrice da qualsiasi inclinazione teorica o di ricerca letteraria), si viene realizzando nel

⁽⁸⁾ In una pagina di autopubblicità inserita nel romanzetto *Non licenzio il mulinaro!*, invece, i *Ricordi di una Telegrafista* cambiano significativamente titolo, nel poetico *Lapillo...* che sul frontespizio del romanzo appare come semplice occhio.

romanzo una premessa che è alla base della più matura e consapevole autoricerca letteraria del novecento, premessa che si attualizza nella particolare condizione dell'autrice stessa di *non scrivere*, ma di *essere scritta*, di trasformarsi cioè in *oggetto descrivibile* e non in soggetto che si scruta dall'interno.

Così, grazie soprattutto alla mediazione del travestimento letterario in tutte le sue forme possibili, Nyta Jasmar perviene istintivamente, non alla *scrittura*, bensì alla *trascrizione* intesa come unico modo di partecipazione oggettuale o addirittura corporale ad istanze consciamente negate. Istintivamente, si è detto, e non certo per adesione ad un letterario luogo comune (la donna come scrittrice d'istinto, l'uomo come scrittore di ragione), ma per una imprescindibile ancestrale condizione di subordinazione femminile, qui riscattata fortunatamente rovesciando la scala di valori tradizionali dei due termini (ragione e istinto) e, cioè, privilegiando il secondo, ormai nobilitato dalla scoperta del xx secolo: l'inconscio.

Libro unico, quindi, in quanto l'innegabile matrice casuale non può presupporre né presuppone per la pur poligrafa scrittrice antecedenti o susseguenti esperienze del genere. Ma libro unico anche, in una diversa eppure consonante valutazione, in quanto isolato esempio, nella narrativa italiana del primo novecento, di un romanzo che è l'esatto correlativo, sul filo della finzione letteraria, di quella temperie — più che vero e proprio movimento — che va sotto il nome di *liberty* ⁽⁹⁾. Una temperie ampiamente accreditata all'inizio del secolo anche da noi, ma esclusivamente sul versante delle arti, soprattutto di quelle applicate (e sotto questo aspetto tutt'altro che inconferente appare il termine « prodotto » riferito a *Ricordi di una Telegrafista*).

Certamente una siffatta correlazione può sembrare, anche per l'attuale *revival* inflazionistico del termine *liberty*, troppo facile, esteriore o addirittura del tutto arbitraria. Un sospetto fondato, se l'analogia sottintesa fosse da ricondurre unicamente e semplicemente agli aspetti esterni e descrittivi del romanzo (riproduzione in chiave letteraria di paesaggi, interni, ambienti, *toilettes*, suppellettili di arredamento, estremamente aderente all'*imagerie liberty*), e non, invece, alla funzione essenzialmente mimetica — e quindi sostanzialmente adescrittiva — che quelle stesse descrizioni assumono nel contesto romanzesco.

Accade, in una sorta di analogia imperfetta, come negli oggetti *liberty* nei quali l'ornamento, il *décor* tendono a mimetizzarne le strutture funzionali, ma, con singolare contraddizione, per esaltarle fino ad assegnare proprio a queste, nell'atto stesso del loro travestimento, il compito di connotare l'oggetto.

⁽⁹⁾ *Un romanzo stile liberty* (in « Mercurio », a. III, n. 17, Roma, gennaio 1946, pp. 87-103, poi raccolto in M. PRAZ: *La casa della fama*, Milano-Napoli, 1952, pp. 391-406) è il titolo del saggio che Mario Praz ha dedicato ai *Ricordi di una Telegrafista* dell'ignota e non identificata Nyta Jasmar. Praz, a cui va il merito di aver « scoperto » il libro, togliendolo, con la sua finissima curiosità di erudito, dalla polvere oscura del deposito libresco che il tempo finisce per destinare idealmente e materialmente al macero, istituisce, attraverso una lettura tematica, una rete di riferimenti letterari ed artistici che conducono al *liberty*. Riferimenti di cui si è tenuto presente e che in un certo senso hanno stimolato la ricerca fortunata dell'identità della scrittrice e questa pure diversa ed estravagante proposta di lettura.

In questo risvolto l'intreccio, l'invenzione romanzesca dei *Ricordi di una Telegrafista* devono essere letti non per quello che vogliono dire (che sembrano voler dire), ma per quello che vogliono nascondere o meglio travestire, ponendo, s'intende, l'accento proprio sull'atto del travestire, in cui si situa in definitiva il significato singolare di questo « prodotto » (travestimento in senso proprio e non in quello improprio di finzione romanzesca, ch  questa, nel libro, si rif  ad un clich  affatto abusato: vale come esempio eloquente, la premessa per nulla accattivante posta *in limine* del romanzo dall'autrice).

Romanzo dell'*habillement* e del *d shabillement* si potrebbero definire questi *Ricordi di una Telegrafista*: e non tanto per l'ampio spazio dedicato alle minuziose descrizioni delle *toilettes* e dei *dessous* di Marina, la protagonista io-narrante, quanto, invece, per un implicito e significativamente suggerito movimento alternante ed iterativo di nascondere rivelando e di svelare nascondendo; movimento che appartiene, tuttavia, ben poco o quasi nulla all'intreccio, di per s  convenzionale, mutuato com' , nelle sue linee essenziali, da una tradizione del romanzo cosiddetto popolare di quell'epoca (Carolina Invernizio), con gli immancabili oscuri natali della protagonista che si riveleranno, poi, nel consueto processo di agnizione narrativa, illustri, attraverso una serie di colpi di scena ad effetto.

Ma occorre anche soffermarsi sul momento statico di questa ubiquit  dell'abbigliamento esibito come una precisa « verit  », nel senso, cio , che ogni menzogna del mondo pu  essere accolta, purch  l'abito sia *vero e vero* soprattutto come travestimento: l'abito non *descrive* la persona, col rischio di moltiplicarne, per infinite rifrazioni, le false identit , ma la *constituisce*, liberando, proprio grazie al travestimento, l'indicibile immagine desiderata che non avrebbe altro modo di mostrarsi per l'insuperabile rete dei divieti e degli interdetti del tempo.

Cos , in virt  della mediazione delle *toilettes* e dei *dessous*, l'io narrante dei *Ricordi di una Telegrafista*   assorbito completamente in una sorta di quadro pittorico d'ambiente perdendo del tutto l'illusione di *essere*, per assumere la consistenza di oggetto descrivibile e nello stesso tempo vietato.

Dal canto loro le *toilettes* ed i *dessous* sono in perfetta consonanza con gli esterni e gli interni del romanzo, gli uni e gli altri minutamente descritti in tutti i loro dettagli ed attributi per mezzo di un lessico singolarmente composito dove termini di una *sensiblerie* esotica si intrecciano a termini tecnici o addirittura scientifici, rivelando nella loro reciproca contaminazione quella peculiare contraddizione, che   alla base del *liberty*, fra artificiale e concreto, fra vecchio e nuovo, fra ornamento e funzionalit .

Ma, sul piano specificatamente letterario, si assiste, rispetto a quello delle arti applicate del *liberty*, ad un curioso rovesciamento: ci  che in queste   artificio, ornamento, residuo — sia pure ambiguo per il processo eversivo dall'interno — di una obsoleta tradizione, diventa, invece, nella trascrizione letteraria dei *Ricordi di una Telegrafista*, una precisa, concreta funzione narrativa che ha tutti i caratteri del nuovo, del moderno. Mentre, di con-

verso, tutto ciò che appartiene secondo uno schema consueto agli aspetti concreti della tradizione narrativa (storia, vicenda, intreccio, personaggi come figure) partecipa, in questo peculiare « prodotto », del passato, del vecchio, finendo così per essere relegato ad un compito meramente esornativo e di sterile, inutile ornamento: come dire, accogliendo i termini in una accezione comune e non critica, da struttura diventa sovrastruttura.

Non deve sorprendere quindi come in questo libro « minore » o meglio « minimo » (o se si vuole sottoprodotto letterario) accade anche che tutta la congerie da *Kitschmuseum* sia riscattata positivamente attraverso un processo di smodata quantificazione: un processo attraverso il quale l'invadenza insistente degli oggetti sacri e profani (crocefissi e statuette erotiche, gioielli e rosari, cilici e fruste, tuniche da penitenti e pellicce, bibbie e biglietti galanti, teschi e *boîtes à surprise*) prevaricando i sentimenti ne annulla del tutto gli effetti precari, patetici e convenzionali. Qui si realizza in fondo il « miracolo » letterario del *Kitsch*: il cattivo gusto, il convenzionale nel suo estremismo, l'arbitrio della moda spinto al fanatismo, cambiano — e proprio in virtù del loro ripetitivo ossessivo — di segno: inflazionando, infatti, i loro caratteri di prodotti industriali e di consumo (qualificazioni da leggersi letterariamente ma anche letteralmente) gli oggetti da simboli conservativi si trasformano in simboli eversivi.

I *Ricordi di una Telegrafista*, come accade sovente per i libri « minimi », offrono l'occasione di una lettura in negativo, dove attraverso un'ottica rovesciata (e cioè con la sostituzione dei bianchi ai neri e viceversa) e spostando il primo piano dai significati ai significanti, è possibile cogliere il vero punto di resistenza del libro scritto, si direbbe, in inchiostro simpatico.

Esemplificando, l'insistenza sul piano espressivo di una componente esotica, verificabile non solo a livello lessicale, può essere sì ricondotta ad una moda, all'adesione passiva ad una convenzione letteraria d'epoca, ma, soprattutto, finisce per tradire nel romanzo — e proprio per la sua se si vuole contaminata, grossolana e diffusa strumentalizzazione — una ben più inquietante verità: l'esotismo come travestimento, come trasgressione del divieto, mimetismo del desiderio inconfessabile, *camouflage* per trarre in inganno e superare l'interdetto delle inibizioni del tempo (non a caso l'equazione esotismo-erotismo segna profondamente l'epoca in cui viene diffondendosi a tutti i livelli la scoperta dell'inconscio).

D'altronde, per superare l'interdetto dello « scrivere » — sotteso sempre nell'atto della estrinsecazione letteraria del desiderio inconfessabile — l'autrice ha fatto ricorso ad un pseudonimo (da assumere nella precipua qualità di doppio mimetico del vero nome) che tradisce chiaramente una matrice esotica: Nyta Jasmara.

E ancora, e questa volta su un piano che sembra tenere alla vicenda, all'intreccio, ma che invece ne riflette i materiali seppure occultati sostituiti (nel senso, cioè, già segnalato, di ciò che il libro vuol nascondere, travestire e non già di ciò che vuol dire o meglio

finge di dire), la doppia vita di Marina, elemento dinamico di tutta la storia, offre un'altra puntuale conferma-esempificazione di lettura in negativo.

La doppia vita di Marina: di giorno « ausiliaria telegrafica », travestita nel rozzo camice di lavoratrice tecnica, che si muove negli ambienti umidi e maleodoranti, fra le colleghe che trasudano miseria e stanchezza; di notte, sofisticata figlia del secolo, avvolta in morbide, fini vestaglie o in un prestigioso *peignoir*, tutta raccolta in fantasie erotico-estetizzanti nel suo *pied-à-terre* così simile ad un *boudoir* alla Liane de Pougy, quando addirittura non splende in *toilettes* preziose ed ardite durante le saltuarie frequentazioni del bel mondo.

Si tratta, in fondo, di due travestimenti, cioè di una doppia vita da leggere correttamente come duplicazione mimetica (e si potrebbe qui istituire, senza però alcuna implicazione di autobiografismo, un curioso parallelo con la duplice maschera della scrittrice: quella sottesa nell'estetizzante-esotico pseudonimo di Nyta Jasmar e quella suggerita dalla autentica qualifica di « ausiliaria telegrafica » di cui si fregia l'autrice firmando la premessa del romanzo).

Due travestimenti che, però, non sottintendono affatto, nel rispettivo intrinseco significato, alcuna diversità fra loro, sia qualitativa, che quantitativa. E ciò anche se alla fine del romanzo sarà il secondo travestimento, in virtù dell'agnizione dei nobili natali di Marina, a trionfare sul primo; ma occorre aggiungere che il secondo travestimento produrrà a sua volta, come metamorfosi complementare, un terzo travestimento, quando, in chiave di *happy-end*, la sofisticata fanciulla dai torbidi ed irregolari amori si trasformerà in una severa eppure altrettanto sofisticata dama di carità, siglando in tal modo definitivamente la mimetica equazione erotismo-misticismo sottesa in tutte le *osées* vicende e fantasie amorose del personaggio.

Certamente la doppia vita di Marina potrebbe essere tradotta, in esterno, nello stilema naturalistico delle due vite di Marina (stilema naturalistico che ha la sua alta espressione nelle « due vite » di *Germinie Lacerteux* di Edmond e Jules de Goncourt), ma tale suggestione, oltre a dare dei due momenti complementari della protagonista un'immagine parziale e monca, privilegiando un aspetto documentario del tutto secondario ed irrilevante, finirebbe col rendere insignificante il testo (delle due vite ne resterebbe in fondo una sola, quella dell'« ausiliaria telegrafica »), suggerendo, altresì, in una arbitraria predatazione del romanzo, conclusioni perlomeno interessate.

Non si vuole, con questo, devalutare una essenza tematica implicita letteralmente nello stesso titolo dei *Ricordi di una Telegrafista*, cioè il racconto (tuttavia sempre da non assumere unilateralmente rispetto all'economia generale del libro) di una esperienza di lavoro femminile vista con occhi femminili e che investe, col tramite fantastico, l'intermedio strato o cetto impiegatizio, sia pure nel suo gradino più basso dell'esecutivo-tecnico (con l'avvertenza, comunque, che su questa strada si rischia anche, alla fine, di far divenire Marina, con grossolana mistificazione, una sorta di *Monsù Travet* in gonnella, aggiornato soltanto

dall'uso del meccanico tasto telegrafico in luogo della tradizionale penna). D'altronde, se si privilegia in tal senso l'assunto del titolo, si dovrebbe coerentemente accettare come valida — s'intende sempre a livello letterario — la finzione romanzesca del tutto, invece, convenzionale e lacrimosa, con la quale l'autrice introduce il suo romanzo presentandolo come ricordi-memorie affidate da una sua ex collega *in articulo mortis* e sotto il vincolo, poi non rispettato, della distruzione. Semmai, in simile finzione, che si accompagna a quella « reale » dell'« ausiliaria telegrafica » la quale a sua volta si cela sotto il pseudonimo di Nyta Jasmarr, si potrebbero reperire motivazioni di una trasgressione-non trasgressione del divieto: ma è forse uno scrupolo « filologico » eccessivo, essendo probante su tale linea ben altro materiale nel romanzo.

Tuttavia, anche tenendo nel debito conto l'essenza tematica — e con tutte le implicazioni ideologiche ad essa connesse, che conducono direttamente ad una polemica femminista nell'ambito di un socialismo 1900 dove le concrete radici positivistiche si intrecciavano ad un generico e fatuo « andare verso il popolo » — vien fatto di rilevare subito come nel romanzo la distanza fra Marina (ed il suo *côté* del bel mondo o del *demi-monde*) da un lato e le « ausiliarie telegrafiche » dall'altro non è poi così grande: l'intrico di inibizioni-divieti-trasgressioni (amori irregolari: paura di rimanere incinta; verginità: matrimonio; curiosità-abbandoni: ricatto; necessità: vizio, ecc.) è in fondo lo stesso in ambedue gli ambienti.

Infatti, nei *Ricordi di una Telegrafista*, i due mondi — correlativo delle due vite di Marina — sono uniti fino a consustanzarsi a vicenda, e non solo per il tramite meccanico dell'unica protagonista, bensì per l'unica connotante significanza del travestimento mimetico e di difesa messo in opera nel testo contro il divieto e la rimozione delle inibizioni dell'epoca.

Convien, quindi, ritornare allo stilema mimetico della doppia vita, e abbandonare senz'altro quello naturalista delle due vite, non rinunciando, però, ad un'ultima, ma pure introduttiva considerazione.

Anche il mondo delle « ausiliarie telegrafiche » è sovraccarico di oggetti, oggetti poveri ed oggetti meccanici che tuttavia hanno la stessa funzione (e la stessa pregnanza *Kitsch*, nel senso cioè che nel processo inflazionistico perdono la loro originaria connotazione diventando simboli con inversione di segno) degli oggetti preziosi ed eleganti del bel mondo. Perché, pur se disposti con un rilievo realistico finiscono sempre col prevaricare i sentimenti, questa volta convenzionali e patetici nel loro accento umanitaristico.

L'attributo « realistico », che, se si vuole, può essere coniugato non solo agli oggetti ma anche all'ambiente interno-esterno delle « ausiliarie telegrafiche », non deve sorprendere: nel solco letterario, più che corrente *liberty* (ma forse correttamente si dovrebbe parlare a questo punto di *Modern' Style*) si frammischiano, alternandosi a vicenda, una forma di realismo brutale, animale (estrema distorsione di un epigonale naturalismo positivistico più meccanico che scientifico), ed una *sensiblerie* fatta di cerebralità, vaporosa, a volte demenziale. E sarebbe senz'altro sviante puntare sull'una o sull'altra di tali componenti o privi-

legiare l'una o l'altra: diciamo subito che il prodotto letterario inalveato nel solco *liberty* è segnato inequivocabilmente non tanto dalla compresenza delle due opposte componenti, quanto dall'*atto* della coesistenza-contaminazione di esse, *atto* che in buona parte le deconnota quali entità singolari.

Il discorso ritorna così ancora una volta all'enunciato iniziale: l'*atto* della contaminazione realistico-cerebrale (sostanzialmente atto mimetico), caratterizzando il prodotto letterario *liberty* (nella fattispecie i *Ricordi di una Telegrafista*) ne sclassifica l'intreccio, la storia, la vicenda, i personaggi-figure, facendoli decadere da strutture a sovrastrutture e fa assurgere, in loro luogo, in primo piano gli oggetti-simbolo, elementi portanti proprio della funzione mimetica (e adescrittiva), privilegiando non quello che il testo vuol dire (o sembra voler dire) ma quello che vuol nascondere.

Per tornare all'oggetto povero, meccanico significato « realisticamente » nel romanzo, è possibile forse togliere le virgolette all'avverbio qualificante, per il singolare rapporto esistente fra la rappresentazione (sempre in fondo letterario-simbolica) dell'oggetto e l'oggetto *liberty tout-court*, nella sua ambigua pregnanza fisica di prodotto delle arti applicate. Si tratta, infatti, di un rapporto — già segnalato — che vive dell'analogia imperfetta (incentrata nella dicotomia ornamento-funzionalità e relative interne reciproche prevaricazioni) rinvenibile fra il prodotto letterario *liberty* ed il vero e proprio oggetto *liberty*. Analogia imperfetta, ma pur singolare per una sottile inquietante relazione di interdipendenza sottesa fra i due termini: il testo letterario riceve dall'oggetto tecnico *liberty* una sorta di concretezza (la reificazione e mercificazione del libro), mentre l'oggetto *liberty* d'uso riceve dalla rappresentazione-figurazione letterario-artistica una carica simbolica (provvisoria separazione dell'oggetto materiale dalla sua funzione pratica o estraniamento dell'oggetto stesso).

Proviamo ora a considerarlo da vicino questo oggetto meccanico *liberty*, immaginando di sfogliare un vecchio catalogo e, per rimanere in argomento, scegliamo pure il catalogo di una ditta di apparecchiature telegrafiche: abbiamo la sorpresa di trovare gli apparecchi tutti impomellati ed arabescati, camuffati nei loro involucri da una inflorescenza ornamentale che tende sì a mascherare, nascondere, ma anche, per l'intrinseca opposizione, ad esaltare, con singolare contraddizione, le intime, essenziali, vere strutture nuove. C'è da credere che gli operatori del tempo non avrebbero riconosciuto i loro apparecchi (e quindi non li avrebbero usati) se questi fossero stati svestiti dei loro inutili ornamenti. Come dire che il nuovo, il moderno non sarebbe entrato senza l'involucro-maschera del vecchio. Proprio da questa tensione mimetica nasce la progettazione dell'oggetto *liberty*.

Su un piano consonante anche nel prodotto letterario *liberty* non sarebbe entrato il nuovo, il moderno (e qui è del tutto pertinente la denominazione *Modern' Style*) senza la maschera del vecchio (un vecchio che da struttura viene così retrocesso a sovrastruttura ornamentale). Ed anche per il prodotto letterario *liberty* l'origine ed insieme il punto di resistenza è situato proprio in questo atto-tensione di contaminazione mimetica, soltanto

che qui la sostanza è ben più pregnante e complessa: il nuovo è la rimozione del divieto, dell'interdetto, delle inibizioni dell'ottocento, che però nell'atto trasgressivo deve mimetizzarsi nel regressivo costume ottocentesco.

Un contrasto che la parola *liberty*, nelle sua accezione comune di libertà, liberazione, indica piuttosto felicemente come combattuta aspirazione di un mondo a venire. Aspirazione che si traduce per la rappresentazione letteraria ed artistica in una necessaria fase transitoria (o punto di passaggio obbligato) di mercificazione e di reificazione, cui corrisponde, di converso, la nullificazione, altrettanto provvisoria e transeunte, nell'oggetto tecnico del suo aspetto utilitario di puro strumento.

Un ultimo codicillo concernente l'oggetto « telegrafico », questa volta colto nel rilievo lessicale: l'autrice dei *Ricordi di una Telegrafista* sostituisce, con una insistenza perlomeno sospetta, il termine proprio « telegrafo » con quello improprio « elettrico ». È come se il primo fosse troppo nuovo, troppo scoperto (nel duplice significato di spogliato e rivelato) e fosse necessario quindi ricorrere ad una simbologia mimetizzante (nel senso di un ritorno-schermo scientifico-ottocentesco). Ma ciò che appare più singolare, anche se in fondo per nulla paradossale, è che la sostituzione comporta il risultato finale di caricare l'oggetto « telegrafo » di inquietanti soprasensi che lo trascendono, inverandone, nel testo del romanzo, la sostanza di ambivalente oggetto-simbolo atteggiato in un'alternante processo di nascondere svelando e di rivelare celando.

Per i cultori delle fonti, i *Ricordi di una Telegrafista* offrono un ampio campo di riferimenti puntuali ad un dannunzianesimo da assumere tuttavia — è il termine usato già lo indica — in una accezione piuttosto esterna e peggiorativa o svalutante di luoghi e costumi letterari (Venezia come topografia tipica di amori estenuati, la dicotomia delirante, ma anche superficiale, di amore-morte, l'intreccio di misticismo-sensualità esteriorizzato perfino nel ricorso libresco al *Cantico delle creature* di San Francesco usato come testo erotico, l'infanticidio come segreto, inconfessabile eccitante-reagente di una irregolare e gelosa passione amorosa, gli interni-esterni utilizzati come specchio illusorio di sentimenti troppo esibiti, ecc.).

Ma anche qui si assiste ad un processo inflazionistico che denobilitando tale materiale sclassifica i riferimenti letterari, ormai non più da considerare come vere e proprie fonti, sebbene come luoghi comuni, al punto da porre sullo stesso piano di valore i riferimenti a D'Annunzio e quelli, per intenderci, a Carolina Invernizio.

Si realizza così per un'ennesima volta il « miracolo » *Kitsch*: la goffa insistenza su motivi letterari (D'Annunzio) e pseudoletterari (Carolina Invernizio) ne sconvolge il senso ed il segno. Infatti, i motivi letterari e non, retrocessi puramente ad oggetti industriali e di consumo, perdono del tutto — e nel bene e nel male — il loro ambiguo significato originario per assumere un altro significato altrettanto ambiguo se si vuole, ma pure investito involontariamente di una per nulla abnorme carica eversiva.

Tuttavia, come ogni libro « minimo », anche i *Ricordi di una Telegrafista* hanno i loro precisi, illustri ascendenti-modelli da ricercarsi nell'inferno-Kitsch dell'eros letterario *Modern' Style* di lingua francese: per fare almeno due nomi celebri, Jean Lorrain e Rachilde (Marguerite Eymery).

Dell'autore di *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse* e di *Monsieur de Phocas* si può istituire tutto un inventario di presenze che agiscono in modo sotterraneo, ma non tanto sommerso, nel libro di Nyta Jasmar: il feticismo, le descrizioni manierate e perfezioniste di ambienti, mobili e *toilettes*, il gusto necrofilico, le *femmes damnées*, il *côté* nobiliare con i patronimici altisonanti, i deliri erotico-olfattivi (gli acri odori di *eau de toilette* e di carne madida, gli effluvi penetranti di sesso e sangue, di trucco e sudore), il cerebralismo officiato fino alla allucinazione unito ad un brutale animalismo descrittivo, il gusto dei fiori che appassiscono ed avvizziscono come simboli di decadenza carnale.

Per quanto riguarda, invece, l'autrice de *La Marquise de Sade* e di *Monsieur Vénus*, i riferimenti insistono, nei *Ricordi di una Telegrafista*, su un inquietante, più intenso e conferente rilievo ideologico di polemica femminista. Ed anche di questi si può compilare un repertorio, ma più consequenziale e ragionato: il risentimento contro l'abuso della vergine, come reazione contro il *partner* virilmente aggressivo; il medianismo come riscatto e vendetta della sociale inferiorità femminile; il motto « *Aimer c'est souffrir* » come dichiarazione di guerra alla prevaricazione maschile; il gusto della maschera esotica, del travestimento in tutte le sue ambigue implicazioni saffiche ed androgine culminanti nel mito dell'amazzone, come trucco per trasgredire l'interdetto della parità sessuale; la solitudine esotico-monastica con il suo naturale esito nei deliri autoerotici e nelle pratiche sessuali solipsistiche, come affermazione di autosufficienza sessuale e, quindi, di non dipendenza dal maschio.

Il campionario degli imprestiti di Jean Lorrain e di Rachilde a Nyta Jasmar è, come si vede, piuttosto ricco ed eloquente: imprestiti da collocarsi però non tanto su una linea di diretta filiazione epigonale, quanto, invece, di naturale, contemporanea aggregazione o di parafisi, che sottintende e per i minori Lorrain e Rachilde, e per la « minima » Nyta Jasmar un comune retroterra di gusti e di inclinazioni ideologico-letterarie. Un retroterra la cui vera, originaria, stemmata matrice è da individuare nell'opera dell'autore di *A rebours* e, soprattutto, di *Là-bas*: Joris-Karl Huysmans che per primo — e con ben altra nobiltà non certo presente nei suoi numerosissimi epigoni ed adepti — ha rappresentato in tutta la sua complessità e drammaticità il momento di transizione dal vecchio al nuovo, dalla tradizione del greve realismo ottocentesco, alle inquietudini sottili e sotterranee della temperie letteraria moderna.

Sulla cresta che separa i due versanti Huysmans ha, infatti, mediato, all'interno di una sottile quanto rigorosa dialettica letteraria, i due termini della *querelle* fra antico e moderno: realismo e simbolismo. Anziché agire, come avviene nei suoi epigoni, per semplice giustapposizione ed esasperando singolarmente i due contrapposti e coesistenti momenti (sclas-

sificati, negli epigoni *Modern' Style*, in una forma di realismo animale e meccanico da una parte e di cerebralismo delirante dall'altra), il creatore dell'indimenticabile Des Esseintes ha costruito con la sua opera una sorta di cosmogonia « nera ed azzurra », forzando dall'interno quell'allucinazione zoliana del reale così ricca di nuovi, sorprendenti fermenti. Su questa traccia Huysmans giunge sino ad un « *réalisme surnaturel* », dove satanismo ed occultismo, vizi sontuosi ed aspirazioni spirituali assumono, all'ombra sinistra della memoria di Gilles de Rais, il senso di un profondo sconvolgente rituale religioso nel quale *éros* e *thánatos* hanno ben altra pregnanza e verità che la facile, illusoria equivalenza di erotismo e misticismo, diffusa nell'epoca (per certificare la durata della presenza di Huysmans nella letteratura del novecento basti pensare al debito che uno scrittore così attuale come Georges Bataille ha contratto con l'autore di *Là-bas*).

Per tornare al rapporto parafilico fra Lorrain e Rachilde da un lato e Nyta Jasmal dall'altro, emerge abbastanza facilmente dall'implicito confronto che i motivi presenti nei due scrittori francesi scadono un po' di tono nel romanzo dell'autrice nostrana dall'esotico pseudonimo, nel senso che non sempre conservano i segni di una singolare ed in sé interna ambiguità: per esempio, l'inquietante bisessualità letteraria comune ai due autori francesi (altro acquisto dalla scoperta dell'inconscio) è appena percepibile nei *Ricordi di una Telegrafista*.

A questo riguardo però — e richiamando l'affermazione iniziale dell'onnipresente « mano » femminile nei *Ricordi di una Telegrafista* — si può rilevare che la comune componente femminile, egualmente insistente nei due autori francesi (non importa se con segno nominale opposto), è in fondo quella che *veramente* agisce nel prodotto di Nyta Jasmal. Componente che, alla stregua di quanto accade in Lorrain ed in Rachilde, vive soprattutto all'interno del peculiare scontro sotteso nel rapporto donna-uomo, da assumersi, in una accezione più specifica e concettuale dei rispettivi attributi imposti dalla convenzione societaria dell'epoca, come rapporto-opposizione fra istinto e ragione. Termini, questi, che null'altro sono se non la traduzione borghese e mercificata della dicotomia *es-superego*: ancora una volta un ennesimo acquisto letterario derivante dalla scoperta dell'inconscio.

Né deve stupire che l'accento cada del tutto, nel nostro caso, sul primo termine del rapporto, nella sua sequenza equazionale donna-istinto-*es*: la mercificazione del genere femminile proclamata dall'ortodossia borghese si ritorce, in virtù della stessa reificazione imposta, contro quella medesima ortodossia: così in un'epoca di transizione il *boudoir* letterario diventa l'ultimo rifugio del nuovo selvaggio, l'*es*, braccato ed in rivolta contro la vecchia prevaricatrice coscienza-ragione ottocentesca.

L'equazione donna = merce statuita dalla tradizione sociale e l'equazione libro femminile = oggetto (con la conseguente metamorfosi della materia verbale in cosale) finiscono, per la loro estrema gratuità, col riscattare, analogamente a quanto accade nel

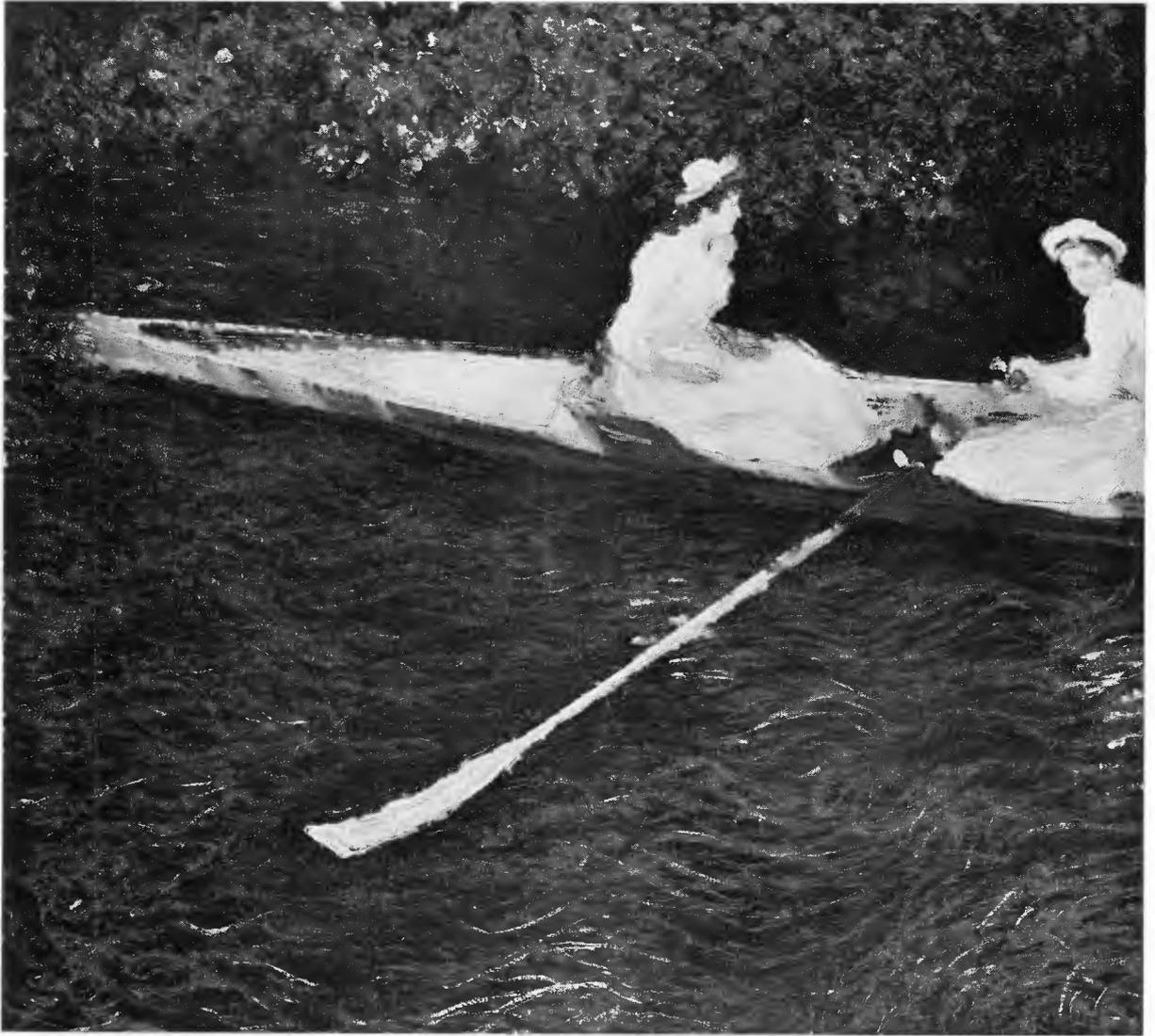
processo *Kitsch*, l'impresso segno di inferiorità, svelando addirittura, in una quantitativa progressione promozionale, un segno opposto.

Pur senza proporre per questo libretto di Nyta Jasmur una sorta di involuzione-evoluzione del *Kitsch* nel *Kitsch* (ché sarebbe come un gioco di scatole cinesi che non comporta però alcuna ulteriore inversione di segno), tuttavia non si può fare a meno di rilevare come la maggiore e non velata evidenza o esibizione-inflazione di gusti e di motivi consumistici resa nelle pagine dei *Ricordi di una Telegrafista*, ha — e proprio attraverso la mercificazione e reificazione del testo — il merito di rivelare subito e di porre senz'altro in primo piano la potenzialità permissiva sottesa nel solco letterario *liberty - Modern' Style*.

Una potenzialità che nasce dallo scontro fra il vecchio ed il nuovo, fra il « padre » ed il « figlio », quel « padre » che è l'ottocento così duro a morire con tutto il suo carico di inibizioni represses (ottocento come pessimistica affermazione) e quel « figlio » che è il nostro secolo sempre alla ricerca, mai risolta perché nella sua verità non risolvibile, della propria, precisa, autonoma identità (novecento come ottimistica negazione).

Il libro « minimo » di Nyta Jasmur si pone, se si vuole casualmente, sull'esatto spartiacque di questa contesa: una collocazione esterna o meglio cronologica, che, fortuita o meno, è determinante per la sopravvivenza, nel tempo, di questo fragile libretto specchio-documento di un'epoca.

Al termine della lettura o più precisamente della proposta di lettura di questi esili ma non peregrini *Ricordi di una Telegrafista* è legittimo comunque un moto di meraviglia e di incredulità: è possibile che le pagine di questo libro « minimo » possano sopportare un carico così rilevante di interrogativi, di osservazioni, di induzioni? Parafrasando il passo di Shakespeare che Nyta Jasmur fa ripetere a Marina (« Vi sono in cielo ed in terra tante cose che la nostra filosofia non sogna neppure ») si potrebbe rispondere con immodestia letteraria: vi sono in un libro tante cose che la nostra filosofia non sogna neppure.



1 - Claude Monet: *In canotto sull'Epte*



2 - Giovanni Carnovali detto Il Piccio: *Autoritratto*

POESIE INEDITE

di

Daria Menicanti

I

IN PENSIONE

*Se giustizia ci fosse
se giustizia ci fosse stata al mondo
avrebbero dovuto questi tre
Constantino Kavafis
Charles Lamb
Franz Kafka cavaliere della rosa
vivere nella Città delle Idee.
Al contrario li maciullò li strinse
su e giù per l'Europa nel mondo
il molare circostanziato e illogico
della burocrazia, via sputandoli
succhiati e rifiniti sulle sponde
malariche della pensione.*

II

CHAMPAGNE

*Accese tutte le luci
al brindisi ridevo col bicchiere
giallo nel pugno. Così nascondevo
il fatto che tu non ci fossi, che tanto
sentissi la tua mancanza.*

III

ANCORA UN LAGO

*Vasto aperto lucente di luna
tremante di luna fra un'ira
nera di canne vigorose, lunga
languida occhiata d'autunno morente,
ancora un lago. Ci passiamo accanto
con ruote carezzevoli sul trito
di ghiaia crepitante. Aguzza intensa
come una spina la felicità
mi duole mentre guardo tra una notte
d'arbusti ciechi quella luce bianca
di lampo senza voce senza guerra
caduto.*

IV

CANINAMENTE

*...e lui mi aspetta e accompagna nei luoghi
deliziato. La sua corte remota
generica e all'antica
teneramente comica è sul punto
sempre di lusingarmi. Ti ricordi
cosa diceva quel proverbio inglese?
— Quando sei solo
Dio ti manda un cane.*

V
CIVILE

*Qua arriva il vento, affanno
avido rumoroso, un'ira. Ad ogni
colpo che dà mi restringe
tutta in un nodo. Non so come dire,
ma come te mi fa.
Tu mi rimesti le cose scartate
rimorsi recidivi, tu godi
le ipocrite vendette tardive.
Non le sai quali cose di strazio
saprei ridestarti, io, che cose.
Ma da troppi anni ho sgusciato la pelle
di vecchia serpe. Io sono
senza rimedio civile.*

VI
CAFFÈ

Tavolini
*in lunghe righe con voli di neri
di stretti camerieri profondi
e io lì al tavolino del centro
— sguardo miope, sorriso di spini,
uomini che io sappia non più.
Mi sorrido e mi credo,
ignoro o ancora non so
da dove mi venga quest'aria
di beata e perché tanto adori
la mia camicetta bandiera.*

*Mi propongono oggi una parte
che tanto mi si addice
che molto mi soddisfa.
Sto qui in attesa come spesso,
ma compatta completa: un silenzio.
Il freddo il caldo chi li sa qui dentro?
Nella cornice questa mia vetrina,
il quadro, cambia sempre.
In testa ho come un vino
eppure bevo soltanto caffè,
un amaro caffè violento, nero
come un gran bacio.*

VII

COPPIETTE

*Il letto devastato, la luce
povera e attaccaticcia, una finestra
lunga e stretta da albergo diurno
correttamente abbuaiata
e — metti pure — i mobili uso noce
che nessuno mai adopera davvero:
questi saranno lo sfondo, il teatro.
L'amore comunque ha bisogno
di poca suppellettile di poco
tempo. Salgono i due ragazzi
l'età falsificata sulle carte.
Una furia dolcissima e paziente
li farà smemorare beati.
Scendono mutamente gli altri due
le medesime scale, dritti bianchi
freddissimi e feroci come appena
due coltelli affilati.*

VIII

A UN PASSANTE

*Lontano in qualche parte
della città anche tu mi stai cercando
smaniosamente. Io non so chi, non so
il nome.*

*Ma ti aspetto
in febbre e sudori.*

IX

LUCCIOLA

*Fu per come esitava che l'amai
subito
e colsi quel seme di luce
stringendo le due palme.
Ma come ci guardai gelosa, buio
era tornato il bel fuoco tremante,
ombra con ombra,
pace.*

X

DIVERTISSEMENT

(Itinerari coniugali)

*Sono stata in tanti luoghi
nei primi tempi di matrimonio
che nemmeno me ne ricordo
monti e vallate del Nord.*

*Ci passavamo di gran carriera
incalzati dalla sua voce
non mi rammento nemmeno un nome
delle marine di lassù.*

*Che ne sarà di quella gente
che viveva felice di orari
di mercati rionali
di magazzini e garages?*

*Noi compravamo fiori e caffè
come altri successo e amori.
Gli dicevo: — Vorrei coltivare
la terra. Fermiamoci qui —*

*ché bucolico era il mio cuore
mentre il suo infelice e zìgàno.
Lui incalzava: — Non per te,
ma per altri porresti
le belle ombre ospitali —*

*Se mi sdraiavo a prendere il sole,
Giulio gridava: — Alzati. Il mare
è bagnato e la sabbia sabbiosa. —*

E ricominciavamo a scappare.

XI
PRIMA DI

*Nel vento blu la foglia innamorata
è diventata fiore, il fiore frutto.
Scoppia dal tronco screziato la pianta
in ciuffi ansiosi. Brulica l'aiola
erbe lucenti, i semi sulle punte.
Sono sbocciate farfalle in mazzetti
volanti: cipria seta colori.*

XII
ANCHE QUESTO

*Ho incontrato una sera mai prima
veduto uno che aveva
solo se stesso. Sola come poche
cose son sole, lo portai di sopra.
Già sapevo: se non l'avessi fatto
se ne sarebbe andato. Il suo denaro
l'accettai senza ridere: rimase
trafitto con un chiodo al cavalletto
per molti giorni. Fatto impreveduto
e senza antecedenti, fu bello
anche se poi non sono
la gran tecnica in corse d'amore
o non, almeno, abbastanza perversa.
Ma gli sembrai una donna
vera
e, in più, silenziosa. Questa lode
mi ebbi.
Neppure richiesta.*

XIII
FIORE

*Aprivo all'acqua al solleone al cielo
la lunga gola verde
aspettando le tue care incertezze,
o mio bel calabrone,
la musica aderente e fuggitiva
del tuo corpo di velo.*

XIV
DA IERI, DA SEMPRE

*Da ieri da sempre da quando
rappresento una parte nella vita —
vaga incomprensibile parte
come quei personaggi minori
che nei lunghi romanzi non si sa
mai bene come vadano a finire —
da sempre da allora
io vo inseguendo qualcuno o qualcosa
che non vuole saperne di me.*

XV
ESSERE CAVALLO

*A volte sogno d'essere cavallo
un cavallo civile che sia
regolarmente iscritto. Contenta
ascolto i miei zoccoli battere
sull'erba di seta a San Siro.*

La testa

*(ma guardate che testa, il portamento!)
scuoto tagliando trionfale il traguardo.*

*Fu, ma sicuro, fu il cavallo antico
nell'era dell'eocène*

*a farmi da capostipite. Ancora
oggi se sento odor di fieno, se
mi presentano un piatto di carote
sanguigne e vitaminiche,
equina sorrido e nitrisco.*

XVI

EPIGRAMMA PER IL BIANCHI

*Devo considerare il caso
del mio ex-amico Bianchi.*

*Se ne sta morto d'ira
per mesi e mesi, per un anno.*

*E tutto a un tratto ecco che agguanta
per il collo il telefono giallo*

nel suo soggiorno giallo

e si mette a gridare spalancato

a scuotermi fino a che ho perso

tutte le foglie

tutte le bacche rimaste.

Poi scompare di nuovo

risucchiato dal cornetto.

XVII
FELICITÀ DEL SUD

*L'amore di quaggiù gonfia le case
di lievito e di sonnolenza. Voci
ardono dietro le griglie accostate.
Perfino i vecchi intrecciano profondi
felici nidi furtivi. Il cielo brulica
stelle, la notte sospira calura.
Ma dentro casa amuri è cosa grande.*

XVIII
LA GIOIA CHE

*Le tue parole contro la mia porta
sono un brusio discreto. La gioia
che sarebbe poterti riaprire.
Chiusa, per quanto chiusa fuori, la
tua voce mi ride per la gola
mi brilla giù come un gioiello.*

XIX
ROMOLO

*A Roma una notte. Mi svegliò
con fitto scalpiccio di acquazzone
un enorme gregge tremante.
L'assurdo pastore — un segreto
dentro pelli ricciute — sonava
sonava lamenti da fiera.*

*La città tiepida appesa alla luna
era gloria e ospitalità per quel
suo antico padre di ritorno.*

XX

IL REGALO

*Il regalo più bello io l'ho goduto
quella sera che un nonno contadino
alzò per me tremando una gran secchia
di tremante acqua gelata. Dentro
si agitava una luna frantumata.*

XXI

SORRISO

*A un tratto ti rischiari nella faccia
con un alto feroce sorriso
bianco. Tu stai cercando
un piglio per litigare. Febbrile
cerchi le sigarette. Poi
cominci.*

I SOGNI

di

Raul Lunardi

PRIMO SOGNO

LE DUE DONNE E LA BENDA

Io e forse... mio figlio, in automobile su di un prato verde, tipo prato di una villa vuota; poi, forse, una villa vuota, poi una donna anziana ma bella molto gentile, forse la signora proprietaria della villa, ma io non sono più nella macchina, e nemmeno in casa, forse nel giardino, seduto, forse su una banchina, bendato, con due bende, una che copre gli occhi, una che copre la bocca (il valore e il significato del sogno è tutto qui). Solo il naso resta scoperto del mio viso. Giunge a caso, o la Signora l'ha chiamata, una donna giovane. Sì, forse l'ha chiamata. Anzi, ora ricordo senz'altro: l'ha chiamata in maniera divertita chiedendole chi era la persona così bendata. Cioè, chiedendole di riconoscere dal naso scoperto chi era l'uomo che ella teneva per giuoco così bendato. E intanto, mi pare, gli si stringeva addosso, sempre divertita dal giuoco, ma innamorata. Il naso doveva apparire secondo me più grosso del normale, ridicolo, ed io non gradivo di essere riconosciuto proprio da quella mia parte che ritenevo la più brutta del mio corpo e volevo far vedere alla donna, che evidentemente io avevo capito chi fosse, ed era molto giovane e bella, le parti che ritenevo più belle di me e più interessanti, per essere giudicato ed evidentemente amato per quelle, da lei, e non dalla vecchia signora che invece non voleva che io mi sbendassi e le mostrassi, e mostrassi solo il mio grosso naso; e mi si stringeva addosso con tutta la

persona, non tanto forse per mostrarmi il suo amore, quanto perché io non mi sbendassi. Ma evidentemente doveva esservi anche l'amore, perché mi faceva sentire i suoi due seni premendomi addosso. Ma ero anch'io divertito dal giuoco e dall'interesse della vecchia signora e l'assecondavo; insomma alla fine diventava un giuoco che facevamo in comune in tre: io, la vecchia signora e la giovane signora. Di mio figlio non esisteva più traccia. La signora giovane si schermì che potesse riconoscermi solo dal naso. Nemmeno il luogo esisteva più. Eravamo solo noi tre a fare questo giuoco. Allora io scherzosamente seguito dagli incitamenti e dal consenso della signora anziana, che però seguitava a premersi contro di me con il seno, tolsi la prima benda, quella che copriva la bocca, dicendo: — Ed ora? — E nello scoprire la bocca sorrisi, cioè la mia bocca ostentatamente sorrise. Ma forse fu la signora anziana a togliere la benda della bocca, chiedendo all'amica: — Chi è? — Ma forse la bella signora giovane che mi piaceva poteva essere la figlia. La giovane signora disse ancora di no, che non mi riconosceva. E allora alla fine con un'aria trionfante cominciai a togliere, o la vecchia signora mi tolse, la seconda benda, quella degli occhi, dicendo, questa volta raggianti e sicuro di raggiungere l'effetto desiderato di piacere: — Ed ora? —. E la benda cadde e furono scoperti i miei occhi. Brillante e radioso perché questi occhi erano belli e tutta la persona diventava bella e poteva essere amata dalla giovane signora, mentre l'altra seguitava a spremersi disperatamente contro il mio petto; ed era chiaro che ormai il finto giuoco era finito e la vecchia signora appariva sconfitta.

Era un sogno molto gentile, di facile interpretazione tanto più in rapporto ad alcuni fatti che mi erano precedentemente accaduti, di una giovane signora che avevo conosciuto; alla censura operata dal sogno su mio figlio e alla realtà della vecchia signora.

SECONDO SOGNO
IL RITRATTO

E il secondo sogno era questo; ed è di argomento assai più triste. Ha per oggetto un quadro di persona, sanguinante, e che si sfa, con l'asse inferiore mancante, un quadro evidentemente di una persona in disfacimento in un paesaggio di sfondo abbastanza deserto con una ferrovia e una costruzione di quelle ferroviarie di campagna, in disfacimento e demolizione anche essa, e i soliti personaggi campati nel sogno, cioè nel luogo e contemporaneamente in niente, nemmeno nell'aria e nel vuoto, ma nel sogno, cioè nel vuoto di tempo e di spazio del sogno. E l'uomo ero io, naturalmente, l'altro un ferroviere giovane, altri due, un giovane e una giovane, forse fidanzati. Il quadro era in quella specie di casa cadente, in un angolo, vicino ad una porta interna, e sembrava gocciasse e si sfacesse piano piano. Quando vi entrai, e feci per uscirne rapidamente con paura, vidi il quadro, dove il viso di donna cominciava già a non essere più un viso di donna e rimanevano solo gli occhi. E allora io uscii e chiamai il giovane ferroviere che era uscito dalla casa, ma siccome si era allontanato e non mi sentiva, mi rivolsi all'altro giovane forse anch'egli ferroviere, per chiedergli notizie di quel quadro, e a questo punto si avvicinò la giovane dicendomi solennemente e misteriosamente: — Ora le racconterò io la storia... — e qui finì. La storia di quel quadro che si sfaceva e del volto di donna in esso che man mano scompariva e della parte in basso della cornice rotta che mancava. E quella storia era vera, perché io la stavo in quel momento vivendo e l'atmosfera del sogno era quella particolare del mio animo dove si trova quella donna che si sfa lentamente.

Come il primo era un sogno reale d'amore, l'altro era un sogno reale di morte.

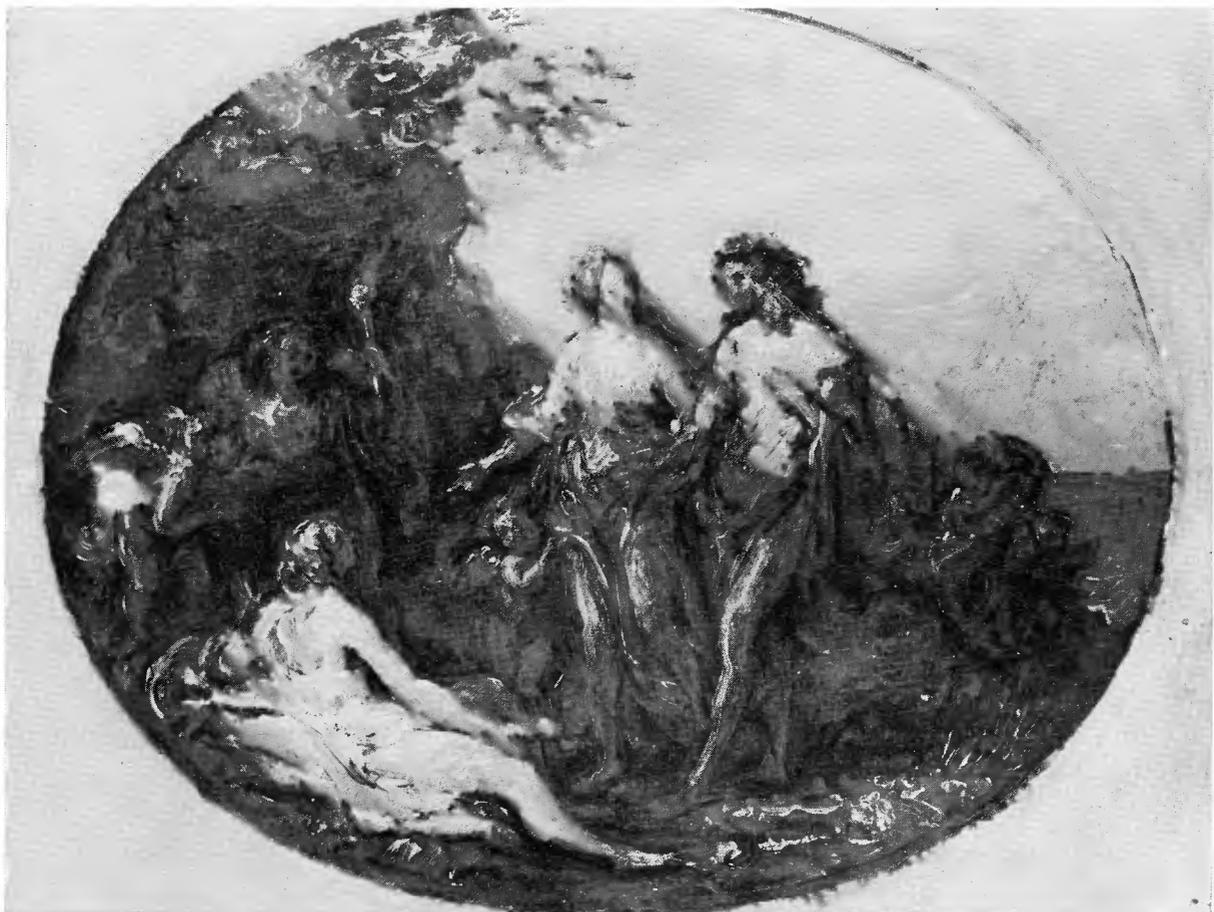
TERZO SOGNO
LE DUE STRADE

Si era in viaggio, ma da dove si partisse, io e mia moglie, non so, si trattava evidentemente di luoghi diversi, come in tutti i sogni, in cui l'inizio svanisce sempre nell'indefinito e nell'indeterminato dell'atmosfera del sogno, appunto. Ma si era in partenza tutti e due assieme apparentemente (da quello che ricordo) per lo stesso luogo, forse dal luogo dove in quel momento tutti e due ci trovavamo; forse da quel luogo o forse da quello dove si trovava lei e da quello dove mi trovavo io, perché eravamo divisi dalla sua malattia; ma si partiva, questo è certo, assieme, nello stesso giorno convenuto per andare in un altro luogo: forse la sua città dove non ha più nessuno, né casa, né famiglia, ma dove evidentemente ella ha tutti i suoi ricordi. Quando è non a lei ma a me che si presenta la necessità, non so per quale ragione, di dover prendere la strada più brutta delle due che si presentavano, fangosa, sembrava, in lavorazione, con un tratto completamente al buio, benché si fosse di giorno e non si fosse in galleria; strada che io non conoscevo, ma che conduceva ad una destinazione, e dove qualcuno difatti era passato e passava, altrimenti non avrei seguito; finché dovetti passare, per poter proseguire, in uno stretto lungo sottopassaggio, una galleria in costruzione, una nera lunga pericolosa grotta. Viaggiavo in macchina, con una specie di furgoncino con roba sopra, di casa: era un'atmosfera, era un luogo scuro, tenebroso, fangoso. Mentre lei no (lei me lo disse all'arrivo?) aveva potuto percorrere la strada buona, che io non avevo saputo o potuto trovare; aveva fatto un viaggio sereno, in automobile, debbo presumere, e non in un camioncino carico di roba in una strada dissestata e in galleria. Il mio viaggio era stato tormentoso, il suo normale e sereno, mentre nella realtà era lei la malata e la sofferente: le due strade, quella buona e quella brutta; i due viaggi, quello tormentoso e quello sereno.

QUARTO SOGNO
L'UOMO DAL CANNOCCHIALE

Il mare era molto calmo, una barca bianca filava, eccezionalmente quel tratto di spiaggia dove l'uomo si trovava era sgombro e l'uomo guardava, ma non guardava ad occhio nudo: un grosso cannocchiale nero ⁽¹⁾ guardava in una direzione della spiaggia che, grosso modo, seguendo la traiettoria dell'apparecchio, poteva essere nord o nord-ovest, e seguendo questa direzione, l'obbiettivo verso il quale era puntato era una donna nella seconda fila d'ombrelloni seduta sulla sabbia a gambe divaricate con il costume giallo, i gomiti puntati a terra, il viso al sole con gli occhi chiusi; il cannocchiale dell'uomo, sempre fermo in quella probabile direzione, non accennava però a muoversi verticalmente lungo il corpo della donna disteso, ma era fermo in un punto di lei: il suo grembo aperto con il quale sembrava aver stabilito un prolungato contatto. Poi, improvvisamente, si volse al mare e la donna si tolse dalla sua particolare posizione, e l'uomo passò il cannocchiale alla sua compagna di spiaggia che guardò a caso qua e là e lo ripassò all'uomo che guardò nuovamente il mare ritornando improvvisamente nel punto di prima verso la donna e ritornando poi subito con le due canne nere verso il mare. Vagò quindi con le nere appendici dei suoi occhi per un lungo tratto della spiaggia e della distesa del mare e se le tolse dagli occhi prima di riportarle nuovamente verso la donna, che però non c'era, e allora spostò le due nere canne qua e là per la spiaggia, le agitò nervosamente come per togliere la sabbia, puntandole nuovamente verso il mare e rimanendovi ostentatamente a lungo, sperando d'essere notato dalla spiaggia. La donna nuovamente si distese come prima facendo entrare il tepore della sabbia e del sole dentro il suo corpo e rimanendo supina ad occhi chiusi assaporandolo. Egli vagò tra gli ombrelloni, i corpi dei bagnanti e la spiag-

⁽¹⁾ Era, in realtà, un binocolo, ma seguito a chiamarlo come ancora lo chiama il popolo.



3 - Giovanni Carnovali detto Il Piccio: *Arianna consolata da Bacco*



4 - Giovanni Carnovali detto Il Piccio: *Ritratto di Andrea Moretti*

gia, e la raggiunse. La donna sentendosi frugata, chiuse le gambe e si voltò sul dorso mostrando il grosso sedere. Allora egli tornò a guardare nuovamente il mare, i bagnanti e la vela. Tornò a guardare con il cannocchiale l'infinito, la linea dell'orizzonte dove con brevi scricchiolii di piccole onde bianche si perdeva. Richiuse il cannocchiale nell'astuccio e cercò di distrarsi. Il costume giallo coricato sul sedere si mosse. La sua attenzione fu nuovamente attirata dalla donna la quale si rivoltò sul dorso aspirando il sole attendendo, ed egli nuovamente attratto, non senza qualche fastidio, dalla donna puntò ancora il cannocchiale per riprendersi, ma immediatamente il mare lo ritentò: la vela bianca s'era spostata più lontano ed era più piccola e onde correivano trasversalmente alla spiaggia; raggiunta dal cannocchiale, la vela bianca s'ingigantì. La donna si indispettì rivoltandosi sul sedere nella sabbia: le onde bianche si frapposero tra ella e lui. Lasciò finalmente il binocolo e s'inoltrò lontano dalla donna tra i cardì, i cespugli di tamerici, e i barattoli vuoti della parte libera dagli ombrelloni verso la strada, tra la folla domenicale sparpagliata in questa parte di mare libero non occupata dalla fila di cabine e di ombrelloni degli alberghi, tra cartacce infinite e rifiuti e gli originali culturisti fisici della spiaggia con marcette e gomiti in fuori. Un vecchietto con un cane nero dopo essersi fermato riprese la marcetta militare, un altro dritto in piedi sul mare da molto tempo, impedendogli la vista della vela, guardava davanti a sé, si misurava col mare, finché decise di gettarsi liberandogli la visione della vela. Dopo questo giro di investigazione ritornò sui suoi passi e riprese il cannocchiale. L'uomo in mare, intanto, s'era allontanato nuotando e il marciatore culturista rifaceva indietro la sua marcetta. Solo la donna non si era mossa e si voltò offrendosi al suo binocolo, il quale non fu più attratto dalla vela e dall'uomo che nuotava in mare, ma dal costume giallo che si era allargato tutto premendo contro la spiaggia lasciandosi percorrere in su e in giù dal binocolo, sincronizzando

i suoi movimenti, non udendo più la voce dell'uomo che affogava che veniva dal mare. La donna si ricompose ostentamente con indifferenza aggiustandosi il costume e lasciando una macchia in terra. Il mare ributtò sulla spiaggia l'uomo annegato. Egli ripose il cannocchiale nell'astuccio e camminò un poco zoppicando. La donna si era mossa con gli altri per vedere il cadavere rovesciato sulla sabbia. Ritenendo di non essere vista, alzò gli occhi su di lui. Solo allora egli vide per la prima volta il viso che ella non abbassò. Solo allora egli vide la donna.

RICORDO DI PIERO JAHIER

di

Giuseppe Raimondi

Era l'anno 1929. Per me una data da ricordare. Fu un tempo in cui la mia esistenza si trovò ad una svolta. Avevo scritto qualcosa, dei brevi libri, che non mi bastavano più. La vita, la mia in rapporto a quella degli altri, mi poneva delle questioni che, prima, non avevo pensato. Un tempo di scelte come uomo e come scrittore. Furono, molto, le ragioni esterne a farmi riflettere. Ragioni, direi, materiali, a cui la mia educazione civile chiedeva delle risposte. In qualche modo ero un giovane scrittore, riconoscibile. Ma poi? Mi pareva all'improvviso di poterlo essere in altro modo. Anni difficili.

Vivevo, lavoravo in una piccola officina trasmessami da mio padre. Occorreva, per aggiornarla, una pratica di strumenti più moderni. Furono gli anni del mio « chauffage-central ». I termosifoni iniziati da mio padre. Avevo con me un tecnico intelligente, degli ottimi operai. Sembrava di affrontare una sorta di combattimento umano. Portammo avanti delle macchine realizzate con mezzi artigiani, ma di una certa genialità inventiva. I letterati disertavano il mio ufficio. Chi si affacciava mi trovava a codesti fogli da disegno, al fianco di carta da conteggi. Carta e matita, il compasso, la squadra. E un regolo-calcolatore Martini.

La prima volta che qui mi raggiunse Piero Jahier, si tentava l'idea e la costruzione di due caldaie a termosifone. Jahier guardava quelle carte, i fogli coperti di cifre, di segni geometrici. Chiedeva col suo puntiglio calvinista che io gli spiegassi. Mi provavo con entusiasmo, quasi con enfasi.

Poi si deviò sui nostri libri. Subito sorpreso di scoprire, confuso fra i manuali di tecnica, qualcosa di Proudhon. Le « Lettres », pubblicate in quel momento da Daniel Halévy e il « Système des Contradictions économiques »; solo il primo tomo trovato fra i libri di casa. Il fratello di mio padre, anarchico, era operaio e uomo di cultura. Ma anche il « P. J. Proudhon » di Sainte-Beuve, del 1869, che Jahier non conosceva. A gomito con questi, due o tre romanzi di Conrad nelle traduzioni di Gide e compagni. Su queste cose, presero a muoversi le nostre conversazioni, i discorsi che continuavano spesso, dopo l'ufficio mio e suo, lungo la strada di casa. Jahier lavorava, come è noto, presso la Sezione bolognese delle Ferrovie dello Stato.

Così venne la consuetudine di incontrarci di frequente. Egli abitava in una casa, qui, nella via Castiglione, poco lontano dalla Chiesa di Santa Lucia e dal mio Ginnasio Galvani. Una casa che rivedo ancora oggi, ogni giorno. Vi passo davanti. Rossa la facciata, del rosso delle carote cotte. Abitava al secondo piano, che guardava nella strada solo per un vasto terrazzo. Dove noi sedevamo a fumare e parlare le sere d'estate. Io abitavo in un brutto edificio, simile a quinta di teatro, della via Giovanni Pascoli. Così il nostro itinerario verso casa era in parte comune.

Oltre il Proudhon delle nostre propensioni morali, e dopo il Conrad, che per me concludeva un periodo di lettura sui romanzi dei grandi russi, fu la riscoperta di Péguy. Péguy, per me un geloso trasporto della prima giovinezza che, per Jahier aveva avuto la sua parte di maestro, di autore quasi consanguineo. Una voce per lui fraterna di autorità. Proudhon e Péguy, due uomini, della medesima civiltà sociale, nati da gente di umili mestieri manuali. Su questa ascendenza di sangue e di educazione, si impianta il loro lavoro intellettuale. Proudhon, giovane tipografo, figlio di un bottaio. Péguy che, ragazzo, attende in famiglia al lavoro dell'impagliatura delle sedie. Aveva detto Péguy ad un amico: « *Il y a des classes sociales; nous ne pouvons rien là contre. Nous avons, nous de la classe ouvrière, des idées élémentaires sur la société* ». I due personaggi pesavano sul cuore dell'amico Jahier.

Oppure, un altro tema interminabile, era l'opera di Tolstoj. I suoi romanzi, i racconti nel genere della *Morte di Ivan Iljic*, di *Padrone e servitore*, o la *Sonata a Kreutzer*. Si rimettevano gli occhi su *Diarii*, sui *Ricordi di*

Tolstoi fermati da Massimo Gorki. Ed era un poco come risentire la voce clamante di una specie di moderno Socrate dotato insieme di una fantasia omerica.

Una sera, dopo cena, era verso la fine d'agosto. M'ero recato a casa di Jahier. Avevo portato il fascicolo dei *Canti di soldati*, raccolti, dice il titolo, da « Piero Jahier tenente degli alpini, armonizzati da Vittorio Gui, tenente del genio », e pubblicati dalla Prima Armata, « in Trento redenta, nel capodanno 1919 ». Si era detto di rileggerli insieme con l'amico, anzi, era Jahier che doveva leggerli. Eravamo nel terrazzo di via Castiglione. Era una quieta, silenziosa notte dell'agosto bolognese.

Jahier cominciò la lettura come un tenue sommesso canto, poiché nel libro, come si diceva, sono anche le arie. Prima viene *Quel mazzerolin di fiori*. Un'estasi di ricordo, di gentile invocazione amorosa. Poi venne, subito dopo, *Il testamento del maresciallo*. Un poetico racconto di ferezza militare: « *I suoi soldati gli manda a dire — che senza barca non può passà — Ecco fu stato alla mattina — i suoi soldati era arrivà — Cosa comandelo signor maresciallo...* ». La voce dell'amico si colmava di nostalgia opprimente, e quasi di ignota felicità. « *E io comando che il mio corpo — in sei pezzi sia taglià — Il primo pezzo al Re d'Italia — Secondo pezzo al Battaglione...* ». Jahier riprendeva fiato sull'ultima parola.

Passavano ad uno ad uno i canti del popolo, il cuore medesimo della terra italiana, perduto in un sorriso di malinconia, che è la forma poetica di quel popolo soldato nel tempo di guerra e di pena.

Jahier attaccò più forte mandando la voce su di un filo di ricordi e di tristezza, voce lontana negli anni, attaccò la canta del 29 luglio, che dice: « *Il 29 luglio — e quando si taglia il grano — tralalà — è nata una bambina con una rosa in mano...* ». Ognuno che fu soldato, allora, l'ha dentro di sé. Anche solo ad accennarla, qualcosa si agita e muove dentro di noi. È il saluto della nostra gioventù: « *Il 29 luglio — e quando si taglia il grano — è nata una bambina con una rosa in mano...* ». Qui, la voce si alza di tono, nelle pieghe di essa è l'eco di un sogno dell'infanzia. Cos'era per noi l'immagine di questa bambina nata il 29 luglio quando si miete il grano? Il ricordo di un tempo, di

un paesaggio della campagna. O il ritratto della nostra famiglia? Era l'innocenza prima della gioventù, povero incanto.

Ma perché tanta commozione? Nasceva dal confronto dei luoghi desolati della guerra con quelli del passato appena di ieri. In mezzo, era intervenuta la gioventù, la nostra prima educazione letteraria, la conoscenza della poesia delle cose e del cuore.

La voce, le parole di elegia popolana dell'alpino Jahier sottintendevano quello che l'esperienza umana, l'incontro di cultura sociale e letteraria avevano maturato insieme con la conoscenza di Proudhon, di Péguy, di Claudel, e soprattutto con la povertà della nostra gente. Tutto il mondo di poesia e di sogno, di fatica umana riconosciuti nelle cadenze di un canto di popolo.

Altri incontri avemmo. Le conversazioni, i dibattiti e le confessioni della nostra esistenza intellettuale avvennero ancora negli anni del rapporto di amicizia con Piero Jahier, fino al tempo dell'ultima guerra, sempre nel tratto di un affetto, di un'indipendenza spirituale con cui era iniziato e continuato.

La vita, quasi per una volontà misteriosa, finisce poi per dividere gli uomini, così come li unisce e mette insieme. Da qualche parte ci dovremo pure ritrovare.

IL «GATTOPARDO» E TOLSTOI

di

Ornella Castellani Pollidori

Dalla prima lettura del *Gattopardo*, all'indomani dell'esplosione del caso Lampedusa, ricavai una sensazione particolare che, inizialmente vaga, s'è venuta poi precisando e rafforzando in convincimento coi successivi approcci al romanzo. Si tratta di questo: mi sembra innegabile che una certa componente cromosomica del libro di Tomasi abbia la sua matrice nella grande letteratura russa dell'Ottocento, Tolstói con *Guerra e pace* in primo luogo.

Così nette ed intense sono state le impressioni di « déjà vu » scoccate da alcune pagine del *Gattopardo*, così irresistibili i rimandi a tale personaggio, a tale situazione del capolavoro tolstoiano, che non mi so spiegare come mai, fra i vari autori chiamati in causa a proposito delle cosiddette fonti del romanzo, a Tolstói sia stato dato, generalmente, poco peso.

I nomi che rimbalzano da un critico all'altro — sia pure con occasionali cancellature o aggiunte — son sempre gli stessi: l'inevitabile De Roberto, Verga, Capuana, Pirandello, Jovine, Brancati e, fra gli stranieri, James, Forster, Proust, Joyce e naturalmente Stendhal (accostamento d'obbligo a partire dall'attestato d'affettuosa ammirazione per l'opera dell'autore francese — la *Chartreuse* definita « il vertice di tutta la narrativa mondiale » — che sono le *Lezioni su Stendhal*; e poi quel nome, Fabrizio!).

Certo, se si fa il gioco di rincorrere i profumi delle letture che possono essere alle spalle del romanzo, non solo questi autori ma infiniti altri potrebbero menzionarsi, data la notoriamente vasta e plurilingue cultura letteraria di Lampedusa. C'è il rischio però che tale gioco si esaurisca in preziose eva-

nescenze ed eleganti funambolismi allusivi — come non di rado succede — senza portare alla luce affinità reali e verificabili, che è ciò che conta. Mentre, appunto in tema di affinità reali e verificabili, mi pare che il nome di Tolstói s'imponga. Vediamo perché.

Intanto, il protagonista del romanzo. La figura a tutto tondo di Fabrizio Salina, in cui l'autore amorosamente ma criticamente s'identifica, richiama alla memoria, per vari aspetti, uno dei personaggi più notevoli di *Guerra e pace*, il principe Nicola Bolkonski: un personaggio che, senza occupare molto posto nel libro, ha tuttavia un'incisività e una statura morale da protagonista. (A parte il fatto che in un romanzo volutamente corale come *Guerra e pace* — simile a una di quelle antiche tappezzerie fiamminghe dove ogni minuto particolare è un capolavoro a sé — è difficile sceverare i cosiddetti protagonisti dalle semplici comparse, essendo e queste e quelli così magistralmente individualizzati da risultare tutti in egual misura unici e indimenticabili).

Dunque: Fabrizio Salina e Nicola Bolkonski. Esteriormente i due personaggi non potrebbero essere più diversi: imponente, massiccio, virilmente prestante il primo; piccolo, segaligno (e anche più anziano) il secondo. Ma altri tratti caratterizzanti li accomunano invece singolarmente. Ambedue sono nobili (e principi), ambedue vivono, in una sorta di dorato esilio (villa Salina e Donnafugata come Lissi Gori), un momento di particolare tensione storico-sociale che mette a dura prova le loro concezioni aristocratiche, tenacemente ancorate al passato; ambedue hanno personalità schiaccianti che suscitano reverenza negli estranei e una sorta d'amore-timore nell'ambito familiare, dove tutto sembra ruotare intorno a loro che vi fanno, letteralmente, il buono e il cattivo tempo; ambedue hanno un soprannome prestigioso: « il Gattopardo », « il re di Prussia »; ambedue hanno l'abitudine d'isolarsi nel « sancta sanctorum » del proprio studio, dove nessuno può osare disturbarli e dove cercano rilassamento e serenità, guarda caso, nell'identico « hobby »: i calcoli matematici (che il principe Salina applica all'indagine astronomica); ambedue tengono a circondarsi d'un rituale che non ammette infrazioni (pena collere temutissime) e che ha cadenze stranamente parallele: vedi le cerimonie del pranzo, della vestizione dell'uno e dell'altro principe, perfino il particolare della siesta sul divano dello studio.

Altre assonanze degne di nota: sia il principe Bolkonski sia il principe Salina hanno un grande affetto per un giovane promettente — il figlio Andrea, il nipote Tancredi — nel quale evidentemente si proiettano con le proprie ambizioni e speranze; ed amano inoltre teneramente una figlia (il principe Salina per la verità ha tre figlie, ma soltanto la maggiore, Concetta, ha un autentico rilievo di personaggio, almeno nella parte essenziale del romanzo, cioè fino alla morte del protagonista). Queste due figure di figlie sono anche esse sul piano fisico assai differenti: Maria Bolkonski è bruttina, ma con occasionali lampi di bellezza che la sensibilità e l'intelligenza sanno accenderle nello sguardo; Concetta Salina è bella, tuttavia d'una bellezza un po' fredda e ritegnosa da eterna educanda. Si somigliano invece, oltre che per una buona dose di dignità e di virtù, e una certa aristocratica alterigia, per il fatto d'essere male amate dai rispettivi padri. Maria è tiranneggiata fino al martirio: benché figlia devota, è condannata a uno stato di perenne angoscia dal carattere difficile e dagli umori imprevedibili del vecchio principe, incapace di manifestarle in modo normale la tenerezza che pure prova per lei. Quanto a Concetta, è certo la figliola più cara al principe Salina, ma per ragioni fundamentalmente egoistiche; tant'è che questi, a conti fatti, la sacrifica in cuor suo alla carriera dell'ancor più amato nipote:

«...Egli amava molto Concetta: di lei gli piaceva la perpetua sottomissione, la placidità con la quale si piegava ad ogni esosa manifestazione della volontà paterna: sottomissione e placidità, del resto, da lui sopravvalutate. La naturale tendenza che aveva a rimuovere ogni minaccia alla propria calma gli aveva fatto trascurare l'osservazione del bagliore ferrigno che traversava l'occhio della ragazza quando le bizzarrie alle quali ubbidiva erano davvero troppo vessatorie. Il Principe amava molto questa sua figlia. Ma amava ancor più suo nipote [...]. Tancredi, secondo lui, aveva dinanzi a sé un grande avvenire [...]. Per questo gli mancava soltanto una cosa: i soldi; di questi Tancredi non ne aveva, niente. E per farsi avanti in politica, adesso che il nome avrebbe contato di meno, di soldi ne occorrevano tanti [...]. E Concetta, con tutte le sue virtù passive, sarebbe stata capace di aiutare un marito ambizioso e brillante a salire le sdruciolevoli scale della nuova società?

Timida, riservata, ritrosa come era? Sarebbe rimasta sempre la bella educanda che era adesso, una palla di piombo al piede del marito » ⁽¹⁾.

In fondo, queste deficienze di comportamento paterno nei riguardi delle due fanciulle sembrano derivare, sia nel principe Bolkonski che nel principe Salina, da un ennesimo tratto che i due personaggi hanno in comune: un ancestrale e mal dissimulato disprezzo per la donna in quanto tale. Un sentimento che può tradursi, all'occasione, in viva insofferenza per un certo genere di manifestazioni che un consueto ma resistente stereotipo presenta come tipicamente femminili. Si veda la reazione di Fabrizio Salina alla crisi isterica della principessa Maria Stella (la quale vorrebbe trattenerne il marito in procinto di andarsene a Palermo per una scappatella galante):

« ...In quel momento, mentre apriva la bocca per dire di rientrare in scuderia, un violento grido: "Fabrizio, Fabrizio mio!", giunse dalla finestra di sopra, seguito da strida acutissime. La Principessa aveva una delle sue crisi isteriche. "Avanti", disse al cocchiere che se ne stava a cassetta con la frusta in diagonale sul ventre. "Avanti, andiamo a Palermo a lasciare il Reverendo a Casa Professa". E sbatté lo sportello prima che il cameriere potesse chiuderlo ». (*Il Gattopardo*, pp. 32-33).

Ed ecco una scena di *Guerra e pace*, dove uno stesso sentimento di assoluta indifferenza e tacito disprezzo per la debolezza femminile anima sia il giovane principe Andrea (tuttavia più contenuto nelle sue reazioni) sia il vecchio principe Nicola ⁽²⁾:

« — Eh bien —, dit-il à sa femme, et il y eut dans cet "eh bien" un accent de froide ironie, comme s'il voulait dire: — Livrez-vous maintenant à vos simagrées.

— *André, déjà!* ⁽³⁾ — dit la petite princesse en pâissant et en regardant son mari avec effroi.

⁽¹⁾ *Il Gattopardo*, pp. 88-89. Qui come altrove cito dall'edizione Feltrinelli (70^a) del luglio 1961.

⁽²⁾ Mi permetto di citare da *Guerra e pace* nella versione francese che ho sottomano e che è quella, peraltro eccellente (come la maggior parte delle traduzioni in francese da autori russi), del « Livre de poche »: LÉON TOLSTOÏ: *La guerre et la paix*, Editions Hazan, 1963.

⁽³⁾ Ciò che è in corsivo è in francese nel testo russo.

Il la prit dans ses bras. Elle poussa un cri et s'abattit évanouie sur son épaule.

Il se dégagea avec précaution, scruta son visage et la déposa doucement dans un fauteuil.

— *Adieu Marie* —, dit-il à voix basse à sa sœur; ils s'embrassèrent, la main dans la main, et il sortit d'un pas rapide de la pièce.

La princesse était étendue dans le fauteuil. M^{lle} Bourienne lui frotta les tempes [...]. A peine le prince André fut-il sorti que la porte du cabinet s'ouvrit rapidement, et la sévère silhouette du vieillard en blouse blanche y apparut.

— Il est parti? Eh bien, c'est parfait —, dit-il en regardant avec irritation la petite princesse sans connaissance; il hocha la tête d'un air de blâme et claqua la porte » (4).

« E sbatté lo sportello », « et claqua la porte »: due identiche brutali conclusioni a chiusura di due scene che hanno una forte analogia tematica: la partenza del marito che provoca nella moglie una reazione iperemotiva, oggetto di biasimo.

Seguendo il filo delle associazioni si potrebbe continuare a lungo. Tanto presso i Bolkonski quanto presso i Salina c'è una « demoiselle » francese, addetta alla gioventù femminile della casa: piacente e piena di velleità amoroze più o meno represse mademoiselle Bourienne, scialba ma egualmente travagliata da velleità consimili e stavolta, hélas!, completamente represse, mademoiselle Dombreuil. Va da sé, tuttavia, che la presenza d'una governante o dama di compagnia francese — come pure il frequente ricorso alla lingua francese nella conversazione abituale — son fatti che non hanno nulla d'eccezionale nell'un caso come nell'altro, dati gli ambienti aristocratici e le epoche. (Però, però..., già quei due nomi, « Bourienne », « Dombreuil »: quasi lo stesso impasto di labiali, nasali e liquide! E giacché siamo in tema di echi antroponimici, aggiungiamo la coppia « Tikhon » / « Pirrone »: i

(4) *La guerre et la paix*, tomo I, parte I, fine del cap. XXV (pp. 138-139).

nomi dei rispettivi satelliti dei due principi, devoto maggiordomo il primo, confidente e confessore il secondo).

Gli agganci con *Guerra e pace* non si esauriscono nel rapporto Bolkonski-Salina. Altro trasalimento possibile per un lettore non immemore: all'interno della famiglia Salina, piena di gioventù, circola, malgrado la presenza incombenente del principe Fabrizio, un'aria di gaiezza spensierata (quel boccolo di Carolina che durante il pranzo va a finire nel piatto, e il fratello che se lo appunta al collo..., p. 57), satura di fremiti amorosi, di bisbigli e risatine trattenute, che ricorda, anche se in tono smorzato, l'atmosfera di casa Rostov, il regno dell'impareggiabile Natascia: tutto un mondo di voci adolescenti, di suoni e canti, di pianti improvvisi e segreti vagheggiamenti d'amore.

E ancora: si legga la descrizione dell'arrivo a sorpresa di Tancredi a Donnafugata (pp. 174 e segg.) e poi, di seguito, la descrizione d'un altro arrivo a sorpresa, in *Guerra e pace*: quello di Nicola Rostov che torna in licenza alla casa paterna (tomo II, parte I, inizio del cap. I). I punti di contatto son davvero molti e notevoli: bisognerebbe pensare a una serie eccezionale di coincidenze fortuite. Cominciamo per ordine: entrambi i giovani arrivano, per una licenza militare (son brillanti ufficiali tutt'e due), inattesi e di sera, poco prima che la famiglia vada a dormire. Nell'un caso e nell'altro la scena si apre colle grida di giubilo d'un servitore che è il primo a scorgerli:

« D'un tratto un gran tramestio nella stanza vicina, e Mimì il cameriere entrò col fiato grosso: "Eccellenze", gridò dimenticando tutta la propria stilizzazione, "Eccellenze, è arrivato il signorino Tancredi! È in cortile che fa scaricare i bagagli dal carrozzino. Bella Madre, Madonna mia, con questo tempo!". E fuggì via ». (*Il Gattopardo*, pp. 174-175).

E in *Guerra e pace*:

« Procope, le valet de pied [...], leva les yeux vers la porte qui s'ouvrait et son expression indifférente et endormie se fit soudain enthousiaste et effrayée.

— Grands dieux! Le jeune comte! — s'écria-t-il en reconnaissant son jeune maître. — Est-ce possible? Mon cher enfant! — Et Procope, tout trem-

blant d'émotion, se précipita vers la porte du salon, sans doute pour l'annoncer, mais se ravisa, revint sur ses pas et embrassa longuement son jeune maître à l'épaule » (p. 364) ⁽⁵⁾.

Segue, nel *Gattopardo* come in *Guerra e pace*, l'accorrere concitato della famiglia incontro al nuovo arrivato: esclamazioni di festosa sorpresa, baci e abbracci, insomma la confusione commossa di simili momenti. Si dirà che la scena è ovvia dato il tema del ritorno improvviso, da un servizio militare non scevro di pericoli, d'un ragazzo molto amato. Sarebbero insomma le cadenze inevitabili dei « nostoi ». Tuttavia, la casualità di certi parallelismi sembra difficilmente accettabile. Sia Nicola Rostov che Tancredi arrivano portandosi dietro un caro amico (Nicola, Vassili Denissov; Tancredi, Carlo Cavriaghi, oltre all'attendente, che però è appena una comparsa), altro giovane brillante ufficiale; questi, in entrambe le scene, in mezzo all'euforia affettuosa e vociante di quel ritrovarsi familiare, è per alcuni istanti un semplice spettatore ignorato da tutti. Finché, smaltita la fase della commozione più intensa, avviene la presentazione dell'estraneo alla famiglia:

« Quando i primi impeti furono trascorsi, don Fabrizio si accorse che sul limitare della porta stavano due altre figure, gocciolanti anch'esse ed anch'esse sorridenti. Tancredi se ne accorse pure e si mise a ridere: "Scusatemi tutti, ma l'emozione mi ha fatto perdere la testa. Zia", disse rivolto alla Principessa, « mi sono permesso di portare qui un mio caro amico, il conte Carlo Cavriaghi; del resto lo conoscete, è venuto tante volte alla villa quando era in servizio presso il generale ». (*Il Gattopardo*, p. 176).

« Denissov, dont personne n'avait remarqué l'entrée, se tenait à côté et se frottait les yeux en les regardant.

⁽⁵⁾ Si noterà, di passata, come sia diversamente rappresentato, a parità di circostanze, il comportamento dei due servitori. Il russo Procopio non si perita di rivendicare per sé la primizia della gioia per l'arrivo del giovane conte: quel suo tornare indietro a riabbracciarselo con comodo, ancor prima di portare l'annuncio ai padroni, piace infinitamente per ciò che implica di dignità e libertà personale (è anche un ennesimo esempio di quella confidenza affettuosa, non solo verbale, così tipica dell'anima russa — tanto che n'è pervasa tutta la letteratura classica — che colpisce soprattutto quando si ritrova, come in questo caso, nell'atteggiamento dell'umile verso il privilegiato: donde il rapporto acquista appunto una dignità per noi inconsueta).

Rientra invece nei soliti schemi « feudali » la figura del servitore siciliano Mimì, che fa un'apparizione trafelata per fuggirsene via immediatamente con zelo tutto servile (e poi s'indovina testimone certo estasiato ma del tutto insignificante alla scena gioiosa che segue, solo perché il principe Fabrizio a un certo punto gl'impartisce un ordine).

— Vassili Denissov, un ami de votre fils —, dit-il en se présentant au comte qui le regardait d'un air interrogateur.

— Soyez le bienvenu. Je vous connais, je vous connais —, dit le comte en l'embrassant. — Nicolas nous parlait de vous dans ses lettres... Natacha, Vera, le voici, c'est Denissov ». (*La guerre et la paix*, I, p. 366).

Aggiungiamo poi che Denissov s'innamorerà, senza fortuna, di Natascia, sorella dell'amico; parallelamente Carlo Cavriaghi corteggerà invano Concetta, cugina di Tancredi.

È troppo forte qui la tentazione di citare un altro resoconto d'un arrivo festoso (ma stavolta non inatteso) che presenta qualche punto in comune sia con *Guerra e pace* sia col *Gattopardo*. Si tratta della scena d'apertura d'una novella di Cechov intitolata, nella versione italiana, « Ragazzi »⁽⁶⁾. L'eroe di turno è un giovane collegiale, Volodia, che la famiglia sta aspettando con grande trepidazione. L'arrivo colla slitta ricorda quello di Nicola Rostov. Il cappotto di Volodia porta fin dentro casa i segni tangibili del maltempo — « Il suo cappotto di studente ginnasiale, il berretto, le soprascarpe e i capelli sulle tempie eran coperti di brina », p. 65 — proprio come quella « enorme mantella azzurra della cavalleria piemontese » di Tancredi, « talmente inzuppata d'acqua da pesare cento chili e da apparire nera », p. 175 (e non dimentichiamo che in *Guerra e pace* la contessa Rostov, abbracciando fra i singhiozzi di gioia il suo Nicola vestito da ussaro, « ne faisait que se serrer contre les brandebourgs froids de son dolman », pp. 365-366). Se Volodia « dalla testa ai piedi mandava un tal sapido odor di gelo ... » (*ib.*), Tancredi per parte sua « odorava di can bagnato » (*ib.*). Inoltre, si badi, Volodia s'è portato dietro un amico, che all'inizio — ancora! — passa inosservato nel tripudio generale finché non viene scorto e presentato alla famiglia:

« Tutto si era fuso in un solo compatto suono gioioso, che si prolungò un paio di minuti. Quando il primo impeto di giubilo fu passato, i Koroliòv osservarono che, oltre a Volodia, si trovava in anticamera anche un piccolo essere, imbacuccato in fazzoletti, scialli e cappucci, e coperto di brina; stava immobile in un angolo, nell'ombra gettata da una grossa pelliccia di volpe.

— Volòdic'ka, e chi è quello lì? — domandò sottovoce la madre.

⁽⁶⁾ A. CEHOV: *Tutte le novelle. Il fiammifero svedese*, I, Biblioteca Universale Rizzoli, 1952, pp. 65-71.

— Ah! — si ricordò Volodia. — È, ho l'onore di presentarlo, il mio compagno Cecevitsin, alunno della seconda classe... L'ho condotto con me, ospite per qualche tempo da noi.

— Molto piacere, favorite! — disse gioiosamente il padre ». (*Il fiammifero svedese*, pp. 65-66).

Nel passo già citato del *Gattopardo*:

« Quando i primi impeti furono trascorsi [Cechov: “ Quando il primo impeto... fu passato ”: quasi le stesse parole!], don Fabrizio si accorse... », ecc.

Non basta. Nella scena cechoviana, al vociare felice e commosso della famiglia si mescola l'abbaiare festoso del cane di casa:

« — Bau! Bau! — ruggiva in tono di basso Milord, un enorme cagnone nero, battendo la coda contro le pareti e i mobili » (p. 65).

Similmente, nel *Gattopardo*, Bencidò partecipa all'eccitazione generale:

« Bencidò [...] caninamente dimostrava la propria estasi galoppando frenetico attorno alla sala e non curandosi dell'amato » (p. 176).

Che dire di tante coincidenze?

Va subito sgombrato il campo da quello che sarebbe davvero un imperdonabile equivoco: qui non si vuole inferire che Tomasi abbia assunto consapevolmente spunti utili al suo romanzo da Tolstoj (come da Cechov o da chicchessia). Un sospetto del genere sarebbe ridicolo e lesivo nei confronti d'uno scrittore del talento di Tomasi. Quel che invece mi pare si possa sostenere è che nel *Gattopardo* si diano prove tangibili d'una grande ammirazione per Tolstoj e d'una profonda, appassionata conoscenza della sua opera.

Si tratta insomma di quell'adesione psicologica, di quella congenialità istintiva con un autore che possono indurre un lettore assiduo e sensibilissimo — tale era Lampedusa — a registrare indelebilmente nella memoria date scene, tonalità, caratteri, che per qualche ragione lo colpiscono: una ricchezza di materiale e d'immagini tenuta in serbo, che può riaffiorare all'occorrenza con un'operazione di recupero a livello subliminale; e se il lettore è a sua volta scrittore, ecco che si verificano automatiche simbiosi o sovrapposizioni ⁽⁷⁾.

(7) Un'operazione del genere può spiegare anche il sottile legame tra la scena cechoviana e la tolstoiana (è ovvio che l'opera di Tolstoj, già famosissima quando i due scrittori si conobbero, fosse perfettamente nota al tanto più giovane Cechov).

Sappiamo che Tomasi covò a lungo, prima di cominciare a metterlo in atto, il progetto di scrivere « un romanzo storico, ambientato in Sicilia all'epoca dello sbarco di Garibaldi a Marsala, e imperniato sulla figura del suo bisnonno paterno, Giulio di Lampedusa, astronomo »⁽⁸⁾.

Non riterrei improbabile che alcune effettive e singolari rassomiglianze di carattere ravvisate fra quel bisnonno paterno e l'antenato d'un altro — grande — scrittore d'un altro — celeberrimo — romanzo storico (nel principe Nicola Bolkonski Tolstoj fa rivivere il quasi omonimo nonno materno, così come nella dolce figura della figlia vagheggia la sua stessa madre, pure a nome Maria, persa in tenerissima età) potessero aver innescato nella mente di Tomasi il meccanismo della giustapposizione.

Che egli conoscesse a fondo le opere principali di Tolstoj e le avesse fatte oggetto di una seria meditazione critica lo attestano le *Lezioni su Stendhal*⁽⁹⁾ coi vari pertinenti accenni a *Guerra e pace* e *Anna Karenina*, e soprattutto con la lunga digressione dedicata a una certa tecnica narrativa, l'arte del « rallentamento »⁽¹⁰⁾, nella quale, secondo Lampedusa, Tolstoj eccelleva. Varrà la pena di riportare l'intero brano:

« Mediante una serie di rallentamenti nel ritmo della narrazione occorre dare al lettore l'illusione che degli anni sono trascorsi durante il paio di giornate impiegate a leggere il libro. Maestro senza confronti in quest'arte di rallentare è Tolstoj. *Guerra e pace* può leggersi al massimo in una settimana, ma la sensazione dei dieci anni circa che dura l'azione è nitidamente resa. Le pagine poi che in *Anna Karenina* narrano il progressivo estraniamento di Anna nei confronti di Wronski sono una cinquantina in tutto e si leggono in un'ora. Ma il lettore, a meno di essere dotato di un'epidermide d'ippopotamo, avrà sentito il trascorrere lento dei mesi che hanno portato al disfacimento dell'amore. Come si ottiene questo risultato? Anzitutto NON avendo l'ingenuità di scrivere " passarono sette mesi durante i quali ecc. ... ". Queste sono informazioni da orario delle ferrovie che toccano l'intelletto ma

(8) Prefazione di G. BASSANI al *Gattopardo*, ediz. cit., p. 11.

(9) Le *Lezioni su Stendhal*, che l'autore non aveva destinato alla pubblicazione, apparvero postume su « Paragone » nell'aprile 1959 (pp. 3-49).

(10) Chissà che tale tecnica del « rallentamento » non interessasse Tomasi anche in rapporto ai salti temporali del *Gattopardo*.

non il sentimento. Occorre invece suggerire la stessa cosa mediante impercettibili colpi che colpiscono il preconcio: leggete con attenzione quegli immortali capitoli di *Anna Karenina*: noterete con quanta sagacia Tolstoj indica che tale episodietto si è svolto durante l'arsura dell'estate ("essa rientrò accaldata nel salotto e si tolse il cappello di paglia"), tal altro durante le piogge autunnali ("gli stivali di Wronski lasciavano tracce di fango sul lastricato"); un altro ancora sotto le nevi invernali ("il berretto appeso all'attaccapanno era cosparso di nevischio che andava sciogliendosi"). Nel fuoco della prima lettura (ed ogni prima lettura dev'esser fatta senza matita alla mano, tuffandosi nella fornace) questi minimi particolari non saranno neppure notati, presi come si sarà dalla dialettica sentimentale che va contemporaneamente svolgendosi. Ma un sedimento sarà rimasto nel pre-conscio. A libro chiuso non *saprete* ma *sentirete* che sono trascorsi parecchi mesi» (pp. 27-28).

Un autore quindi, Tolstoj, letto e riletto da Tomasi con fervida attenzione: sì che un «sedimento» non poteva non rimanere «nel pre-conscio» dell'ammiratore colto e raffinato, avido «nel fuoco della prima lettura» fatta come «tuffandosi nella fornace», ma solito evidentemente a riaccostarsi in seguito al libro con maggiore lucidità e pacatezza (e magari armato di matita), per coglierne meglio gl'intimi umori.

Una prova «ad abundantiam» della passione tolstoiana di Tomasi ci vien fornita da un testimone indubbiamente autorevole, la principessa di Lampedusa moglie dello scrittore, in un'intervista concessa a Luigi Barzini e da questo inclusa nella raccolta intitolata *L'antropometro italiano*⁽¹¹⁾; ne cito ciò che qui interessa:

«Il libro che egli credeva veramente di stare scrivendo non è che un'ombra del *Gattopardo*. «Nulla di ciò che è stato detto sugli autori che gli sarebbero serviti di modello», disse la vedova, «è esatto. Il suo libro favorito, quello che egli credeva di imitare, è impensabile perché lontanissimo dalla sua opera. Credeva di adottarne lo schema, il tono, l'humour. È *Pickwick Papers* di Dickens [...]. L'altro autore che lo ispirò fu Tolstoj, tutto Tolstoj.

⁽¹¹⁾ Mondadori, 1973.

(La principessa preferisce Dostoievski, tra i russi, e i due dibatterono tutta la vita tra loro la questione di chi fosse veramente il più grande). Nel *Gattopardo* si sente, infatti, una lontana eco di *Guerra e pace* [...] » (pp. 271-272).

Ci possiamo contentare. Questo schizzo domestico d'un Tomasi che ha una passione per Tolstoj e ne discute « tutta la vita » con la moglie avvalora le nostre supposizioni. L'« eco di *Guerra e pace* » è confermata: ed è un'eco — si spera d'averlo dimostrato — neanche tanto « lontana ».

Tuttavia a questo punto va precisato che il « tolstoismo » del *Gattopardo* appare circoscritto ad alcuni temi e rappresentazioni: non si estende né allo stile né al tono generale né all'impianto dell'opera ⁽¹²⁾.

Quanto allo stile, direi che nulla apparenti il linguaggio di Lampedusa, così « carico, sensuale, persino barocco » ⁽¹³⁾, in una parola, così irrimediabilmente « grasso » ⁽¹⁴⁾, all'asciutta e tesa prosa di Tolstoj, tutta realtà e cose.

Quanto al tono generale dell'opera, se è vero che sia *Guerra e pace* sia il *Gattopardo* illustrano la fatalità di certi trapassi e rivolgimenti storici, è anche vero che la visione di Lampedusa è connotata da un pessimismo di fondo (quell'oscillare « fra il cinismo e la rinuncia » ⁽¹⁵⁾) e da un sentore di morte che né i guizzi d'umorismo né l'elegante ironia valgono a dissipare; mentre la visione tolstoiana resta improntata a una fiduciosa e vitale rassegnazione anche nelle più tormentate vicende di *Guerra e pace*.

Infine, per quel che concerne l'impianto, il *Gattopardo* ha un'angolazione perfettamente soggettiva (dove la sua « sorprendente unità spirituale » ⁽¹⁶⁾);

⁽¹²⁾ Solo in questo senso potrei consentire con quanto leggo in un recentissimo saggio su Tomasi di G. P. Samonà (*Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974): « Che la sua opera sarebbe poi nel complesso di stampo tolstoiano [...] questo è [...], a mio avviso, piuttosto superficiale discorso » (p. 230, n. 16). Col che, l'argomento Tolstoj sembra chiuso. Né servono a riaprirlo, curiosamente, alcune significative parole della principessa Lampedusa riportate in altra parte del saggio: « L'autore che spesso, o forse più spesso, gli vidi in mano in un non breve periodo di poco precedente la composizione del *Gattopardo* — mi ha detto la principessa — è Tolstoj, della cui opera cercava come di penetrare il criterio di scelta delle parole » (p. 444). Ancora acqua al nostro mulino.

⁽¹³⁾ C. VARESE, in « Nuova Antologia », agosto 1959.

⁽¹⁴⁾ A proposito della divisione che Tomasi usava fare tra scrittori « magri » e « grassi » — in rapporto allo stile più o meno essenziale — e della sua ammirazione per i « magri », si veda F. ORLANDO: *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1963, pp. 50-53 e 88. La « grassezza » dello stile di Tomasi sembra messa in discussione da G. BUZZI: *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1972, p. 137.

⁽¹⁵⁾ G. PAMPALONI, in « Comunità », febbraio 1959.

⁽¹⁶⁾ E. MONTALE, in « Corriere della sera », 12 dicembre 1958.

tanto che, dal momento che Fabrizio Salina « è » Tomasi di Lampedusa, si può ben parlare d'una « confessione autobiografica trasposta in forme storiche » (17). Il punto focale del romanzo è il principe Fabrizio: suo è il cervello che filtra gli avvenimenti, sua la voce che li commenta, suo l'occhio che li osserva, disincantato e al tempo stesso spietatamente curioso; tant'è vero che quando il perno del protagonista vien meno sembra che la struttura si squilibri e che la narrazione si faccia inessenziale (18) (vedi il capitolo quinto col viaggio di don Pirrone a S. Cono e il capitolo ottavo che fa seguito alla morte del principe). Anche sotto questo rapporto, perciò, *Guerra e pace* — opera programmaticamente oggettiva il cui vero protagonista è l'intero popolo russo trascinato dalla fiumana inarrestabile degli eventi — si situa agli antipodi del *Gattopardo*.

Tornando alla testimonianza che si diceva sui gusti di Tomasi, se ne ricava ancora che tra i francesi « il favorito era Racine », ma che « l'autore che egli più amò e lesse era Shakespeare ». Son citati « infine i poeti russi dell'Ottocento, che leggeva nell'originale, aiutato dalla moglie » (19). La principessa dice di sentire, nella scelta di certe parole, in alcune sfumature, nel tessuto di alcune frasi, l'influenza di Pusckin ». (*L'antropometro italiano*, p. 272).

Certo, i futuri critici del *Gattopardo*, nell'esaminare la questione delle fonti, difficilmente potranno prescindere dalla recisa affermazione della moglie che fa giustizia di tanti nomi evocati finora: « Nulla di ciò che è stato detto sugli autori che gli sarebbero serviti di modello è esatto ». Non tener conto del giudizio di una persona competente e sensibile, che per anni ha avuto un quotidiano scambio anche culturale collo scrittore ed ha seguito da vicino la gestazione del romanzo, sarebbe per lo meno imprudente.

Non sarà necessario, pertanto, affannarsi sulle orme dickensiane perché, come ci viene spiegato e come non facciamo nessuna fatica a riconoscere, *Pickwick Papers* resta un modello ideale « impensabile »: nulla di più lontano dell'ironia amara e corrosiva di Tomasi, struttura portante del *Gattopardo*, dall'humour bonario e talora grottesco, pimento inesauribile di quel calei-

(17) A. BOCELLI, in « Il Mondo », 17 ottobre 1961.

(18) Qui si giustifica la definizione montaliana: « forte libro mal tagliato ».

(19) La principessa di Lampedusa, valente studiosa di psicanalisi, è di origine russa per parte di padre.

doscopico teatrino dell'arte che è il mondo del signor Pickwick (personalmente, fra i due romanzi, vedo un solo — e del tutto accessorio — punto di contatto: i riassuntini prima di ogni capitolo). Allo stesso modo però lascerei da parte la via cosparsa di trabocchetti che porta a Shakespeare (sarebbe un'impresa da capogiro: non c'è discorso valido che sfiori una tematica universale per il quale non si possa chiamarlo in causa).

Per concludere, mentre non mi convince che Lampedusa possa esser granché debitore al versante letterario italiano — di gusto, nel suo complesso, certo troppo provinciale per un palato così dichiaratamente cosmopolita ⁽²⁰⁾ — riterrei proficuo approfondire l'indagine nell'ambito delle grandi letterature dell'Ottocento, in particolare la russa, la francese e l'inglese: non è detto non si trovi ancora qualcosa che ci aiuti a gustare più consapevolmente quel succoso « frutto » dalle « antiche e profonde radici » ⁽²¹⁾ che Lampedusa ci ha lasciato in dono, coll'eleganza che ha contraddistinto tutta la sua vita, andandosene via sulla punta dei piedi.

⁽²⁰⁾ Si veda a questo proposito F. ORLANDO, op. cit., p. 42 e segg.

⁽²¹⁾ L. BALDACCI, in « Letteratura », gennaio-aprile 1959.

«LA STORIA» SENZA MITO

di

Marco Forti

Il caso letterario nato attorno a *La Storia* di Elsa Morante ⁽¹⁾, ci è parso fin da principio un'amplificazione indebita, tutt'al più da sfruttarsi opportunamente da parte dell'editore che ha lanciato con coraggio il libro in edizione tascabile fin dalla sua prima uscita; ma non altrettanto giustificabile da parte degli esaltatori privi di misura o dei detrattori di un libro che, con molte qualità e alcuni difetti, si inserisce meritatamente nella parabola di una scrittrice non certo esordiente, e anzi fra le maggiori della nostra letteratura di questo secolo. I titoli fatti dunque emergere nella discussione da parte di alcuni esaltatori abbastanza avventuristici, dei libri d'eccezione di Pasternak o di Tomasi di Lampedusa, danno il sospetto di un « battage » non necessario per un romanzo di grande impegno come *La Storia*, che si inserisce, con tutte le sue carte in regola, in un percorso aperto più che felicemente da libri importanti e fin memorabili come *Menzogna e sortilegio* ⁽²⁾ e *L'isola di Arturo* ⁽³⁾. Proprio in funzione di una connotazione del terzo « tempo » della scrittrice, e dei relativi mutamenti offerti da *La Storia*, potrà essere utile allora il soffermarci ancora brevemente sui due precedenti romanzi della Morante: ricordare come, in *Menzogna e sortilegio*, una materia ancora apparentemente ottocentesca e un vasto ciclo familiare dall'aspetto a momenti ancora naturalistico e decadentistico, si siano risolti infine, in un recupero interpretativo della memoria della scrittrice in cerca di una propria identificazione funzionale, e nella metamorfosi fra spiritica e simbolico-mortuaria della materia stessa del libro, in cui l'emergenza crescente e musicalissima dell'inconscio e dell'immaginario sarebbe divenuta una determinante dimensione poetica; e come, in *L'isola di Arturo*, l'infanzia illimitatamente libera e addirittura favolosa del protagonista avrebbe raggiunto, più ancora, la dimensione

⁽¹⁾ Cfr. ELSA MORANTE: *La Storia*, Einaudi, Torino, 1974.

⁽²⁾ Vedi ELSA MORANTE: *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 1948.

⁽³⁾ Vedi ELSA MORANTE: *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1957.

di una visionarietà che travalica ogni contingenza naturalistica o di cronaca della vicenda, fino a quando il suo scontro con una realtà ostile o, comunque, svuotatasi della precedente illusione, non lo avrebbe obbligato a un'accettazione dei rapporti comuni dell'esistenza, e insieme alla fine della favola libertaria della propria adolescenza priva di limiti. Nell'uno e nell'altro libro il tema di fondo pare quello dell'infanzia e della sua incorrotta e originaria percezione simbolica, fin tanto che il volgersi della vita non ne metta brutalmente a contatto l'illusione e la pura forza di sentimento con la quotidianità e la realtà, facendo emergere dietro alla favola di giovinezze fuori dal tempo, non la successiva maturità, ma il decadimento e la morte.

È stato detto che le poesie (sui generis, in verità) di *Il mondo salvato dai ragazzini* ⁽⁴⁾ sono state un po' la chiave di volta, che ha condotto la parabola romanzesca della Morante dalla dimensione più evidentemente simbolica, magica o visionaria dei suoi primi due libri, alla dilatazione anche in senso civile e ideologico che in *La Storia*, la materia romanzesca si è prefissa di avere ⁽⁵⁾. È vero, almeno in parte, purché si abbia presente come anche nelle poesie de *Il mondo salvato dai ragazzini* (e poi, vedremo, anche ne *La Storia*) il tema di fondo sia ancora, nonostante tutto, quello dell'infanzia nel suo impatto incorrotto con una realtà sempre più alienata (dalla società industriale, dalla guerra, dal Potere, o dalla droga), non più intesa come puro e originario frutto della memoria creatrice e delle sue proiezioni liriche o funzionali, bensì, anche, come generalizzato e ideologizzato parametro di conoscenza poetica di un mondo sempre più addolorato, e di possibile salvezza in una sua scena sempre più irriconoscibile o sconvolta. Così il titolo stesso di *La Storia*, per essere inteso nella sua plurima accezione, va recepito con tutte le sue ambivalenze ⁽⁶⁾: da un lato di estesissima fabulazione, di narrazione vasta e spaziosa, a molti personaggi e livelli, che aspira a essere il « doppio » scritto della vita stessa, in un periodo di anni cruciali; e dall'altro, di narrazione sintomatica di una vicenda (negativamente) esemplare che, in altro senso, vuol porsi in rapporto dialettico con la stessa Storia con la s maiuscola, costituire una parabola corale in qualche modo emblematica nei confronti di un nodo di avvenimenti e di personaggi, che la macina repressiva del Potere traduce irrimediabilmente nell'unica storia possibile, quella — giusto un titolo felice di Alfonso Gatto — delle « vittime » della storia stessa.

⁽⁴⁾ Vedi ELSA MORANTE: *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino, 1968.

⁽⁵⁾ Cfr. in proposito CARLO BO: *I disarmati*, « Corriere della Sera », 30 giugno 1974: « ... È il libro, il solo libro che la Morante potesse — d'altra parte — scrivere dopo la rivoluzione interiore che aveva determinato la filosofia e la concezione umana de *Il mondo salvato dai ragazzini*, della visione poetica che ha segnato una svolta anche per la narratrice e la straordinaria inventiva dei grandi romanzi che l'avevano preceduto nel tempo... ».

⁽⁶⁾ Cfr. GIULIANO GRAMIGNA: « Il giorno », 3 agosto 1974: « ...Il titolo del romanzo, *La Storia*, non è ambiguo ma doppio: esso contiene, come il libro, due "valori" del termine "storia": quella con l'iniziale maiuscola, la Storia del Potere, degli uomini ma soprattutto delle classi che, come si dice, "fanno la storia" e quella con l'iniziale minuscola ("la povera storia di Iduzza Ramundo"), che è la storia di coloro che la soffrono, individui e classi emarginati o subalterni, oggetti e non soggetti... ».

A questo fine, le ben 661 pagine de *La Storia* si svolgono su 9 capitoli o parti, caratterizzati ognuno da un anno, dal 1941 al 1947, con antecedenti e susseguenti che vanno dagli inizi del secolo ai nostri giorni, divisi, ognuno, da un breve riassunto di poche pagine, in carattere più piccolo, sui principali avvenimenti pubblici che, a livello mondiale, hanno caratterizzato l'anno di cui parlerà il capitolo immediatamente seguente del romanzo. Si tratta, evidentemente, di un artificio strutturale, che dovrebbe favorire la messa in rapporto degli eventi narrati nel romanzo vero e proprio coi contemporanei eventi pubblici, e favorendone l'emblematicità di cui abbiamo più sopra parlato. È un artificio a nostro parere non felice ⁽⁷⁾, che accentua la discrepanza fra il flusso romanzesco vero e proprio della narrazione, in cui non mancano, peraltro, quei riferimenti storici o civili che competono alla statura e alla funzione dei suoi personaggi, e una sovrapposizione di elementi storici e ideologici non più caratterizzati specificatamente dalla scrittura e dall'economia interna della narrazione, e caricati di significati che ridondano nei confronti della materia vera e propria del racconto, e di una sua intenzionalità inventiva e fantastica, e non semplicemente cronachistica.

Detto questo ci potremo anche approssimare alla vicenda drammatica e patetica della protagonista Ida Ramundo vedova Mancuso, una povera maestra elementare, angariata dalla sua esistenza difficile, dalla cattiva salute che l'ha resa debole e labile di nervi fino dall'infanzia, insieme ai suoi due figli Antonio o Nino, il maggiore, natole dal marito che presto morirà, e il più piccolo Giuseppe o Useppe, nella Roma degli anni più drammatici della Seconda Guerra Mondiale e dell'occupazione tedesca. Proprio la nascita casuale e tuttavia destinata del piccolo Useppe è al centro delle prime due parti del libro che, fino a pagina 139, ne costituiscono certamente la sequenza più straordinaria e ricca poeticamente, con l'incontro di Ida (o Iduzza) stretta dalle sue paure di minuscola borghese, figlia di una ebrea in un'Italia razzista e fascista, e quindi vergognosa della razza mista che accresce le sue insicurezze, con un giovane fantaccino tedesco un po' ubriaco di nome Gunther, in un'assolata giornata estiva del 1941, il quale è in cerca di un semplice conforto femminile in quelle poche ore di passaggio nella capitale italiana, prima di essere trasportato in aereo sul fronte africano, dove non giungerà mai causa l'abbattimento del suo aereo tre giorni dopo sul Mediterraneo. Proprio da quell'incontro casualissimo, cui la piccola vedova cederà per il terrore che il tedesco sia arrivato a casa sua per prelevarla come figlia di ebrea, mentre egli l'aveva semplicemente avvicinata in cerca di un qualsiasi calore fra amoroso e materno, nascerà, mesi dopo, Useppe, concepito da Ida quasi in trance, preda di una specie di attacco epilettico sopravvenutole dall'emozione, ma poi inteneritasi un istante verso lo sconosciuto

⁽⁷⁾ Cfr. su questo GENO PAMPALONI: *L'infanzia del mondo*, «Il Giornale», 29 giugno 1974: «... La scrittrice ha inframmezzato ai capitoli note di cronaca politica, a sottolineare sia l'estraneità, sia la continuità della vita vera degli umili o semplicemente degli uomini dalla storia ufficiale, che è solo storia di un potere oppressivo. La trovata non mi sembra felice, e comunque non ce n'era bisogno. La protesta dei semplici, l'anelito della purezza, il racconto li dice benissimo da sé...».

soldato, dopo che avrà, infine, capito le più che umane ragioni della sua incongrua salita in casa sua. La sua ansia e frustrazione congenita non potrà che accrescersi tuttavia quando, da un incontro tanto casuale, Ida si sarebbe trovata ad attendere un figlio, la cui nascita imminente nasconderà a chiunque, siano essi i vicini di casa, o i colleghi di scuola, o l'altro figlio Nino, finché, giunto il tempo, non si sarebbe affidata alla brava levatrice Ezechiele, da lei incontrata quasi per caso nel Ghetto, dove ogni tanto si recava a vendere qualche piccolo gioiello per tirare avanti in quei duri anni di guerra, e dove, quando si sentiva disperata e sola col suo segreto razziale, si recava quasi in cerca di un conforto atavico.

Di qui si svilupperà l'estesissima vicenda fra sinfonica e rapsodica del libro: con l'esistenza sempre più angariata di Ida in una Roma del 1942 e 1943, dove la guerra le si stringe sempre più addosso con le sue spire di violenza, di fame, di persecuzione razziale, di bombardamenti che si avvicinano, nonostante la dichiarazione della città aperta. Il figlio Nino, vitalistico e avventuroso, intollerante della disciplina, ha smesso intanto di studiare, per farsi richiamare poco dopo come volontario, lui che in quegli anni è fascista, e farsi mandare al Nord; e il piccolo Usepe, la cui esistenza dopo la nascita sarebbe stata mantenuta per lunghi mesi quasi segreta, causa la vergogna (in parte inconscia) che arrecava ai poveri pregiudizi di sua madre, si sarebbe fatto largo nel cuore di tutti, in virtù della sua natura sorridente e precoce, della sua disposizione incantata verso il mondo, che si rifletteva nei grandissimi occhi azzurri, unico ricordo del padre sconosciuto, nel suo fisico in altro senso tutto moretto e italico. Suo grande amore, oltre alla madre e al fratello Nino, verso cui avrebbe avuto per sempre un'ammirazione sconfinata, sarebbe stato un bastardo di nome Blitz, che Nino gli avrebbe regalato al momento di andare militare, il primo essere con cui Usepe avrebbe cominciato a comunicare, dopo i lunghissimi mesi che aveva passato più o meno chiuso in casa parlando solo fra sé. Ma quello per Blitz (che il piccolo Usepe, col suo linguaggio semplificato e caratteristico, chiamava prima « I » e poi « Biz ») sarebbe stato un amore intensissimo e breve: terminato un tragico giorno del 1942, quando il famoso bombardamento alleato del quartiere S. Lorenzo avrebbe, di colpo, polverizzato la casa della povera Idina, con tutti i suoi beni, coi pochi ricordi del marito Alfio e dei lontani parenti venuti dal Sud, e col piccolo bastardo Blitz che era rimasto chiuso in casa, mentre Ida e Usepe erano, per caso, a fare delle compere in un altro quartiere della città.

Secondo un'abitudine che lo avrebbe caratterizzato anche in seguito di fronte alla morte, Usepe, dopo aver chiamato il cane Blitz inutilmente con un grido acutissimo, dinnanzi alla rovina della loro casa sprofondata in un baratro, avrebbe, subito dopo, e per sempre cessato di parlarne e, addirittura, di nominarlo. Intanto, da allora, la vita già così malsicura di lui e di sua madre Ida, sarebbe stata letteralmente travolta e ridotta a una sorta di lenta

sottoproletarizzazione. Per tutto il 1943 e il 1944, privi ormai di casa e di appoggi se non, talora, nell'oste comunista Remo, conosciuto attraverso Nino, sarebbero finiti in una sorta di ricovero collettivo per sinistrati, in un grande baraccamento nel quartiere di Pietralata, dove avrebbero vissuto gomito a gomito con un'anonima e pur colorita umanità sinistrata, finita lì, come loro, dai luoghi più disparati, in seguito ai bombardamenti, alla guerra e alle persecuzioni. Un'esistenza giornaliera, precaria, spesso affamata e impaurita, ma ricca anche di improvvise e imprevedute solidarietà e amicizie. Con andamento fra corale e picaresco, in cui lunghe parentesi marginali e flash-back paiono a momenti prendere il sopravvento sulla principale vicenda, il romanzo della Morante avrebbe ora messo madre e figlio a contatto con un'immensa e cordiale famiglia di sfollati napoletani soprannominati I Mille, viventi lì rumorosamente e promiscuamente di espedienti; con un altro sfollato di nome Cucchiarelli, detto il Matto, di idee comuniste, che andato poi coi partigiani dove sarebbe morto, avrebbe lasciato a Idina e al suo figlioletto tutti i suoi risparmi risultati essenziali a farli sopravvivere; col silenzioso e misterioso Carlo Vivaldi, che poi si sarebbe rivelato come Davide Segre, uno studente ebreo di origine borghese e di fede anarchica, sfuggito alle segrete della tortura dei nazi-fascisti, e a un treno piombato che avrebbe condotto allo sterminio la sua intera famiglia; e con tanta altra gente dispersa di passaggio, sbandati, prostitute, militari.

In mezzo a loro Idina si sarebbe aggirata sempre più atterrita dal suo segreto razziale, dopo aver saputo del prelievo di tutti gli ebrei del Ghetto romano da parte degli SS, ed aver visto un giorno, su un binario morto della stazione, col piccolo Ueseppe in collo che non riusciva a staccarne gli occhi, un treno piombato da cui provenivano grida, lamenti, richieste di soccorso e di consegna di messaggi ai parenti non catturati; Ida, invecchiata precocemente, sempre in corsa fra la baracca e la scuola, sempre in cerca di cibo per il quale il suo magro stipendio bastava sempre meno, sempre più impaurita, esaurita, sfinita. Accanto a lei Ueseppe, minuscolo di statura e vestito di stracci come un monello di Chaplin, ma precoce con la sua parlantina romanesca semplificata senza le *r* e le *l*, di cui la Morante ha saputo, quando non bamboleggia troppo, costituire un vero linguaggio scritto, caratterizzato da un suo « petel » romanesco (come lo chiamerebbe il veneto Zanzotto), o da un « baby talk » (come lo chiamerebbero gli anglosassoni), appare ora come un angelico folletto, che dona tutta la sua incantevole carica di illusione e di affetti alle apparenze per lui celesti di un mondo che lo distruggerà così presto, e che dietro all'ingenuità delle sue scoperte, non riesce, infine, a dissimulare la melanconia funebre del dramma e della morte precoce. Intanto Nino, che era partito volontario al Nord, sarebbe ricomparso a un tratto alla baracca di Pietralata, non più fascista, ma partigiano in azione nei Castelli Romani,

dove, a seguito di alcune successive fulminee visite alla baracca, si sarebbe tirato dietro il vecchio comunista Cucchiarelli, e persino l'anarchico e non violento Davide Segre, dopo che questi aveva saputo del massacro dei suoi nei campi di sterminio. Persino Usepe sarebbe stato condotto un giorno da Nino nella sua zona di azione nei Castelli, dove, come un vivente pretesto narrativo per una sorta di parentesi guerresca della Morante, avrebbe assistito a un combattimento fra partigiani e tedeschi.

Ma la ruota degli anni avrebbe continuato a girare nel 1945 e nel 1946, con l'arrivo degli alleati a Roma quando Idina era ormai divenuta una sorta di larva affamata per riuscire a nutrire il suo bambino e quando, abbandonata la baracca di Pietralata ormai disertata da tutti, madre e figlio sarebbero stati ospitati come inquilini in una stanza presso certi Marrocco nel quartiere del Testaccio, una piccola famiglia sempre in attesa di notizie di un figlio scomparso militare in Russia, e mai più ritornato. Lì, nel dopoguerra, Nino sarebbe ricomparso di tanto in tanto, passato dalla guerra partigiana alla borsa nera e a una vita di espedienti, sempre avventuroso e vitalistico, ma fonte di ansie infinite per la povera Ida che, infine, a prezzo di fatica e sacrifici, sempre spinta dalla sua patetica e minuscola aspirazione alla decenza borghese, sarebbe infine riuscita a rimettere su casa con Usepe. Sarebbe potuto essere un autentico raggiungimento per la sua vita ansiosa e angariata; ma il destino (o la Storia, come crede la scrittrice) non l'avrebbe risparmiata. Nell'ultimo anno de *La Storia*, il 1947, il destino avrebbe inferito sulla sua fragile comunità familiare che aveva appena superato il varco della guerra: prima di tutto il piccolo Usepe, fino allora felice di essere al mondo come una pianta o un uccello, avrebbe, a un tratto, cominciato a soffrire di inspiegabili malesseri, che lo avrebbero fatto patire dapprima di improvvisi ammutolimenti e di tremendi incubi notturni, presto convertitisi nei distruttivi attacchi del « grande male » epilettico; in secondo luogo, proprio all'indomani del primo grave attacco di epilessia di Usepe, un agente di polizia avrebbe recato alla povera Ida la notizia che, in un tremendo incidente stradale, il suo figlio maggiore Nino era stato ferito mortalmente. A Ida, giunta all'ospedale come in trance, non era rimasto che riconoscere, ormai, il cadavere del figlio maggiore nella camera mortuaria. Ne sarebbe rimasta annihilata: Usepe, intuita la verità, come al suo solito dinnanzi alla morte, non avrebbe mai più parlato del fratello, che era stato il modello più amato ed ammirato in quei suoi brevi cinque anni di vita. Di Nino sarebbe rimasta a Ida e soprattutto a Usepe la cagna Bella, una grossa maremmana, che venuta a casa con Nino qualche volta, sarebbe approdata da loro alcuni giorni dopo l'incidente, sporca e affamata, grattando alla porta. Vi sarebbe rimasta da allora, legandosi al piccolo Usepe ammalato da un inscindibile rapporto fra protettivo e materno. L'estate del 1947 sarebbe stata caratterizzata dalle continue ansie di

Ida per gli attacchi epilettici del figlioletto, ch'ella non osava tuttavia chiudere a chiave in casa per non umiliarlo, quando al mattino lei si recava a scuola. Durante la primavera e la prima estate Ueseppe, apparentemente migliorato in seguito alle cure dategli da una dottoressa, avrebbe cominciato a fare lunghe passeggiate con Bella lungo il Tevere, fino alla campagna già libera e aperta del rione Portuense. Avrebbe anche conosciuto lì un giovane corrigendo in fuga di nome Scimò, e, soprattutto, avrebbe rivisto alcune volte Davide Segre, approdato a una sorta di scantinato dopo la morte di Nino, il suo unico amico, e di una vecchia prostituta, Santina, che gli aveva dato un po' di calore umano. A volte dimostrava tenerezza e amicizia per il piccolo Ueseppe e per la cagna Bella che venivano a trovarlo; ma più spesso li dimenticava divorato dal suo nichilismo ribelle e autopunitivo e, più ancora, dalla droga di cui era divenuto da tempo preda. Fu proprio in seguito a un maltrattamento di Davide morto di lì a poco per una dose eccessiva di droga (« ...Vattene, brutto idiota, col tuo cagnaccio!... » (p. 619), e poi in seguito all'emozione per lo scontro con dei ragazzi che avevano aggredito lui e Bella lungo il Tevere, che Ueseppe, ormai minato dal suo male, sarebbe stato colpito da un tremendo attacco lì, in riva al fiume, e, l'indomani, da un successivo attacco in casa, dove Ida, assentatasi qualche ora per andare a scuola, lo avrebbe trovato stroncato, con accanto Bella che mugolava e lo leccava cercando di riportarlo in vita. Ida ormai già quasi stroncata dalla morte dell'altro figlio ne sarebbe impazzita, e sarebbe ancora vissuta in manicomio in stato demenziale per altri nove anni; mentre Bella, ribelle a chiunque avesse voluto portar via i suoi due padroni — il bimbo morto e la madre inebetita — avrebbe dovuto essere abbattuta.

Non sappiamo se il nostro indispensabile rendiconto della vicenda così stratificata del libro, con la storia dei suoi personaggi principali — Ida, Nino, Ueseppe e Davide Segre — e con tutte le altre storie minori e parallele che vi si innestano, abbia dato tutta la misura delle ambizioni romanzesche, ma più ancora ideologiche, che la scrittrice ha riposto nei suoi personaggi e nel loro destino tutto segnato da un ineluttabile scivolamento verso la distruzione e la morte. Si direbbe che nelle loro fragili vicende di vittime predestinate fra minuscoli borghesi e sottoproletarie, o intellettuali, come Davide, strappato al proprio ceppo che, per disperazione di fronte alla violenza o per troppo amore tradito, ha scelto l'anarchia e l'utopistica ribellione a *quel* Potere fascista, ma anche a tutti i Poteri che da millenni macinano coloro che, semplicemente, vogliono vivere la loro vita in piena libertà e senza che essa venga violentata o strumentalizzata, la Morante abbia inteso costruire una estesissima metafora musicale-corale e narrativo-rappresentativa, che incarnata nei simboli di un linguaggio unificante, avrebbe dovuto fare da funzionale supporto al qui prevalente messaggio ideologico. Ora, è proprio qui, nel linguaggio adottato per far muo-

vere e agire i personaggi e le tante comparse del suo libro, come era indispensabile a chi volesse affrontare la realtà sia pure non tutta realistica di un così vasto affresco, che l'arte così musicale e penetrante, tuttavia, della *Morante*, non ha colto, in tutti i casi, nel segno. È magistrale, in genere, nell'intuizione paesistica e atmosferica, nel suggerire il brusio imminente della gioia o della tragedia, nella penetrazione dell'animo semplice, immaturo e ferito da sempre di Idina ⁽⁶⁾, nella divinazione del magico e del quasi ineffabile che, in tanta parte del libro, muove la meraviglia contemplatrice e poi la straziante umiliazione del piccolo Usepe ammalato (« ... trasognato si toccò i capellucci madidi: " Ch'ho avuto, a' mà?... " » (p. 463), nella naturalezza di un mondo antigerarchico dove l'infanzia reale e quella psicologica, la comunicatività animale e preverbale e il suo progressivo mutarsi in una sorta di limbo fra edenico e mortuario, trovano un puro ritmo subliminale di evidenza poetica. In altri casi, e proprio quando dovrebbe farsi determinante la dimensione ideologica o corale, la tensione semplificatrice e strutturatrice della Storia (non solo di quella delle vittime), l'arte della *Morante* non pare riuscire a coglierne tutta la complessità dialettica e a trovare la piena maturazione di un suo correlativo stilistico e linguistico di rappresentazione, davvero onnicomprensivo. E questo potrà riguardare la maniera fra pasoliniana e latamente neorealista (cinematografica, ma anche pittorico-figurativa) con cui risolve troppo spesso la figura, il gesto e il parlato vitalistico di Nino; o la coralità fra picaresca e populistica dei baraccati e di tante altre comparse sottoproletarie nelle lunghe parti mediane del libro; o la maniera fra « americana » e vittoriniana con cui risolve certi ammicchi, o certe scene di guerra partigiana, o l'ossessione delle camere di tortura ricordata da Davide ⁽⁷⁾; o ancora, l'astrazione e la poca aderenza linguistica del presunto mantovano di Davide stesso, il cui gran sproloquio finale nell'osteria dove Usepe e Bella lo ascoltano senza praticamente capirlo, dovrebbe costituire la chiave di volta ideologica, il « messaggio » di tutto il libro, e della supposta carica evangelico-eversiva ripostavi, mentre, forse, la sua vera soluzione è nella compassione sublimemente materna e nella pietà di fronte alla tragedia di nature disarmate, nel cogliere il vero di personaggi che, con Manzoni, si potrebbero anche propriamente definire degli « umili ».

Non è qui che l'arte della *Morante* ottiene il proprio segno più decisivo. Ma basterà indicarne l'autonomia perfino esemplare in quelle parti ben più determinanti del romanzo,

⁽⁶⁾ PIER PAOLO PASOLINI: *Un'idea fragile nel mare sconfinato della storia*, « Tempo », n. 31, 2 agosto 1974: « Assai poetica è poi l'intuizione del personaggio di Ida, una povera di spirito incapace di guardare una sola volta nella vita in faccia la realtà, eppure così piena di grazia, non mai manieristica... ».

⁽⁷⁾ Per questi aspetti meno riusciti del libro si veda quanto, opportunamente, ne dicono sia Pampaloni che Pasolini nei già citati articoli. Inoltre, a quelli già fatti, si potrebbe aggiungere il nome di Pratolini, quello corale e populista di *Cronache di poveri amanti*, ad esempio.

in cui la scrittrice va dritta al discorso e alla forma che più la preme dall'interno e senza amplificazioni; dove protrae nel gran corpo dolorante di questo libro la memoria creatrice e la sterminata fabulazione fantastica e divinatoria dei precedenti. Si vedano allora le prime già ricordate 139 pagine, col determinante incontro di Ida con il tedesco Gunther e con l'immenso flash-back sull'infanzia e sui parenti di lei, sui loro trepidi sogni e terrori, culminati nelle pagine bellissime della morte di sua madre, Nora Almagià, sempre più ossessionata dalla sua origine ebraica in un'Italia fascista dove dilagava il mostro della persecuzione, fino a spingerla a gettarsi, impazzita, nel mare di Paola in cerca di una pace impossibile in direzione di Gerusalemme: « ... L'unica violenza del mare, era stata di toglierle via le scarpette e di scioglierle i capelli che, nonostante l'età, le rimanevano lunghi e abbondanti, e solo in parte incanutiti: così che adesso, zuppi d'acqua, parevano tornati neri, e le si erano disposti tutti su un lato, quasi con grazia... » (p. 51); si ricordino ancora, per analogia, tutti i rapporti contesti di terrore e di attrazione di Iduzza con la sua parte di sangue ebraico, dalle sue gite semiclandestine nel Ghetto in momenti cruciali, al suo recarsi, come calamitata, lungo il treno dei deportati fermo alla stazione, dove uno di quegli infelici le getta un messaggio sgrammaticato da consegnare ai suoi superstiti, alla sua gita nel Ghetto ormai svuotato, per consegnare il messaggio, in un giorno di fame e disperazione del '44 poco prima della Liberazione, in cui il vuoto delle stanze disabitate le rimanda frammenti di comunissime e come ectoplasmatiche frasi dei poveri scomparsi, che le invadono la mente logorata: « " ... Sto su in terrazza a riccòie la biancheria!! " " ... Si nun finisci er compito, nun esci! " " ... Abbada che stasera lo dico a tu' padre! " " ... Oggi distribuiscono le sigarette... " " ... Vabbè, t'aspetto, ma sbrighete... " » (p. 340). Né dimenticheremo il realismo e l'immaginazione del racconto della morte in Russia del povero fante Giovannino Marrocco, dove, a un tratto, scatta puntualissima la molla tutta morantiana della visionarietà; né, tanto meno, dimenticheremo la grazia predestinata che in tutto il libro (e quando la scrittrice non si ripete, o non esagera con un sentimento che decada in sentimentalismo) muove il rapporto meravigliato e sempre prossimo a spezzarsi di Ueseppe col mondo e con la natura: una dimensione che dominerà nella sua ultima e quasi magica passeggiata in riva al Tevere, prima che cada su di lui la mannaia dei postremi attacchi del « grande male »: « ... Alla fine, come succede alle volte quando si fissa a lungo un'immagine, il suo sguardo vide il cielo riflettere la terra: qualcosa di simile al sogno del sabato prima, però all'inverso. E siccome lui di quel sogno s'era attualmente dimenticato, lo spettacolo gli dava un doppio stupore: della presenza attuale, e della reminiscenza inconscia... » (p. 632). Sono solo esempi fra i molti possibili, tasselli fra onirici e immaginari, che si inseriscono esemplarmente in un disegno molto vasto in cui, come nella vita che il

romanzo vuol riprodurre nella sua macinante interezza, il visionario e l'eccezionale diventa un vero più vero, realtà di una scrittura che rompe il velo di Maya del reale senza attributi che, nondimeno, si richiuderà poi sotto la violenza e la meccanicità della Storia di uno ieri che, nella sua immagine di massacro, pare somigliare anche all'oggi. Non è poco, tuttavia, che in un tempo in cui il romanzo pareva essersi rifugiato, al suo meglio, in ardue ricerche di linguaggio e in strutturali sperimentazioni antiromanzesche, esso abbia ripreso così estesamente la via figurata e « pascoliana » ⁽¹⁰⁾ della fabulazione e della rappresentazione; né è poco che lo abbia fatto una scrittrice come Elsa Morante, certo fra le nostre più liberamente prestigiose.

⁽¹⁰⁾ L'aggettivo, assai pertinente, è di Luigi Baldacci in *Il romanzo « pascoliano » di una nuova Elsa Morante*, « Epoca », 29 luglio 1974.

UN NOTA PER I CALLIGRAMMES E UNA PROPOSTA DI TRADUZIONE

di

Giancarlo Quiriconi

Il problema Apollinaire tende a risolversi nel dato originario di autenticità della sua stessa esperienza.

È questo il primo e più importante riconoscimento se superiamo il fascino della scoperta, l'attenzione esclusiva rivolta soltanto alle difficoltà di certi passaggi, all'incomprensione di parole che, una volta decifrate, più che un senso diverso della poesia possono fornirci un'immagine curiosa del poeta erudito annotatore strenuo del vocabolo inedito e della storia lontana: un'immagine di cronaca. Se andiamo al di là, soprattutto, della nozione di calcolo inevitabilmente legata alla raffigurazione del poeta « artista », e superiamo la immagine scontata e mai abbastanza esplicatrice dell'erudizione.

E vale, sia pure con diverse motivazioni, per la cultura francese come per quella italiana. Questa infatti che era partita dall'intuizione di un discorso complesso e affascinante presente nell'opera mallarmeana, ma individuandone anche, ad un tempo, le possibili suggestioni della diminuzione formale, pareva avere accettato — e poi presane coscienza, averla sentita come limite — una lezione che mallarmeana era, ma rivissuta appunto nella sua estenuazione formale attraverso il filtro valérysta e apollinairiano; e limitata quindi al gusto prevalente della cifra che non rimanda a nessuna nozione vitale, ma in se stessa semplicemente si esaurisce nel circolo chiuso di una parola specchiata e narcisisticamente ebbra della propria bellezza, quanto più la rarefazione e l'incollimabilità con un contenuto non vanificato sull'estremo diapason dell'analogia, si faccia macroscopica: l'artista Valéry e il calligrafico Apollinaire!

Nel quale ultimo, poi, la poesia sembrerebbe veramente giuocarsi sul filo mobile della letterarietà, in una condizione continua di bilico fra l'accento posto su una domanda necessaria, assoluta, e il gusto di un inedito che rischia ad ogni istante lo sperimentalismo più sottile e l'intellettualismo della ricerca formale. Ma questo infatti vale soprattutto, diremmo,

per una eventualità di ripresa, più che come andamento in sé della pagina apollinairiana. Ché là una densità comunque presente rivela di un'intima necessità a sottendere la sperimentazione: la nozione di avanguardia veramente si collega inscindibilmente ad una necessità di ripresa vitale, ad un'istanza precisa di discorso che subito si realizza.

Lo scatto calligrafico — alludiamo alla presenza vera e propria del calligramma all'interno di una poesia che si presenta più o meno regolare, e comunque atteggiata tutta ad un piano di familiare confidenza — vi diviene immediatamente appello alla vita, volontà di rottura con un mondo di forme, certamente, ma solo nella misura in cui quelle sono il sintomo di una condizione di realtà; manifestazione immediata di quel tentativo di superamento e di trasfigurazione — più che non di titanica negazione — di tutta una storia avvertita in definitiva, al di là di ogni ostentazione o di ogni convincimento razionale, come oppressiva. E, nel senso opposto, vi vive un'ansia di fuga nell'avventura come unica probabilità di scoperta e di rigenerazione. Che è poi forse anche la storia del suo modo inedito di intendere l'azione di avanguardia: volontà di rottura con la tradizione, ma una volontà però che di quella tradizione esplicitamente si nutre, e che subito tende a ricomporre dopo la rottura, per un equilibrio diverso, senza dubbio, ma accertato:

« Le présent doit être le fruit de la connaissance du passé et la vision de l'avenir... »; e ancora:

« De la connaissance du passé il naît la raison, de la vision de l'avenir surgit l'audace et la prévoyance » ⁽¹⁾.

Il presente vi si situa come moto incessante fra una certezza acquisita e la costruzione di un futuro diverso. Questo sguardo bidirezionale permette al presente una sua capacità di immaginazione e di rinnovamento e fonda perciò un'attesa di futuro:

« *Perdre*

« *Mais perdre vraiment*

« *Pour laisser place à la trowelle*

« *Perdre*

« *La vie pour trouver la Victoire* » ⁽²⁾.

Una rottura che non presume la necessità di una partenza ex novo, ma di un rinnovamento che faccia tesoro in qualche modo di tutto ciò da cui si origina. Nessun cedimento quindi ad una suggestione di ascesa illuminata o orfica, ma presenza continua di un'istanza di trasfigurazione del dato, di reinterpretazione di quello e del suo senso. La ricomposizione della tradizione letteraria, del passato, che in Ungaretti avviene dopo la rottura e si

⁽¹⁾ Da un'intervista concessa a Birot e pubblicata sulla rivista « Sic » con il titolo « *Les tendances nouvelles - Interview avec Guillaume Apollinaire* » (1916).

⁽²⁾ Apollinaire - Calligrammes, « *Toujours* ».

configura quasi come scacco — fino a risolversi in operazione formale —, in Apollinaire si attua, diremmo, contemporaneamente: la rottura è anche recupero di una tradizione rivista e rivissuta in un'avventura inedita. Vi è perciò del tutto naturale che il calligramma viva insieme al poema regolare, quando addirittura questo non si matera di quello o quello di questo.

Se una possibilità di ripresa immediata, dunque, non avrebbe potuto approdare a soluzioni diverse dalla ripetizione o magari dall'approfondimento di un procedimento tecnico isolato in se stesso, la lezione apollinairiana resta fundamentalmente esemplare, oltre che per il messaggio in sé, per il modo di essere di quello, per la saldatura immediata riscontrabile fra quello e l'esigenza di rinnovamento formale della poesia.

I Calligrammes, se rinunciamo finalmente a guardarvi come ad un campo immenso di esercitazione retorica, come ad un libro enigmatico da scoprire nelle singole parti — pretesto allo sfoggio e all'applicazione delle tecniche d'interpretazione le più disparate —, ma colti finalmente nel loro senso, là dove la sperimentazione si salda con un'istanza precisa di discorso in una precisa condizione storica, si rivelano prepotentemente nella loro grandezza e nella loro portata. Si sono fatti fino ad oggi troppi tentativi parziali; nell'esigenza, giusta all'origine, di spiegare ciò che di indecifrabile essi contenevano, si è finito col perdere la visione dell'insieme, la prospettiva stessa del discorso che in essi eloquentemente scaturiva. Ribadirlo assolutamente ci sembra indispensabile; e tanto più quanto più è per noi l'unico modo di comprendere, al di là della curiosità anche legittima per lo sperimentatore e il poeta d'avanguardia, ciò che più conta: il poeta davanti al mondo e alle cose, e la sua istanza di umanità.

Tanta avanguardia sterile del Novecento poetico italiano dovrebbe ormai averci fatti certi che se è vero che un'innovazione della poesia e della sua funzione — e possibilità quindi di collocarsi in qualche modo in un contesto profondamente mutato — passa inevitabilmente attraverso una rivoluzione del linguaggio e delle tecniche, del modo stesso di fare e intendere la poesia; è anche vero tuttavia che qualora non vi risponda un discorso che le aderisca e la giustifichi, è destinata a restare lettera morta: si chiude irrimediabilmente nel carcere di un sordo intellettualismo. La volontà iniziale ad un discorso che sia più ampio possibile e, magari, di più universale accesso, si umilia all'ammiccamento di consorte. E non ha storia.

Nota. — Le poesie dei « Calligrammes » di Guillaume Apollinaire sono dedotte dalla relativa Edizione Gallimard del 1925: e più precisamente: *Ombre* fa parte della sezione « Étendards »; *Fête* della sezione « Case d'Armons »; *La jolie rousse* della sezione « La Tête Étoilée ». La presente traduzione è inedita: ringraziamo la casa editrice Guanda che detenendo i diritti esclusivi di traduzione dei « Calligrammes » ha gentilmente concesso la stampa di queste versioni nuove ed inedite di alcune poesie del volume.

OMBRE

Vous voilà de nouveau près de moi
Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre
L'olive du temps
Souvenirs qui n'en faites plus qu'un
Comme cent fourrures ne font qu'un manteau
Comme ces milliers de blessures ne font qu'un article de journal
Apparence impalpable et sombre qui avez pris
La forme changeante de mon ombre
Un Indien à l'affût pendant l'éternité
Ombre vous rampez près de moi
Mais vous ne m'entendez plus
Vous ne connaîtrez plus les poèmes divins que je chante
Tandis que moi je vous entends je vous vois encore
Destinées
Ombre multiple que le soleil vous garde
Vous qui m'aimez assez pour ne jamais me quitter
Et qui dansez au soleil sans faire de poussière
Ombre encre du soleil
Ecriture de ma lumière
Caisson de regrets
Un dieu qui s'humilie

OMBRA

*Eccovi ancora accanto a me
Ricordi di compagni morti in guerra
L'oliva del tempo
Ricordi e siete una sola memoria
Come cento pelli sono un solo mantello
Come queste migliaia di ferite sono appena
Un articolo di giornale
Apparenza impalpabile e opaca che avete preso
La forma cangiante della mia ombra
Un indiano in agguato per l'eternità
Ombra mi strisciate vicino
Ma non mi sentite più
Non ascoltate più i poemi divini che canto
Mentre io vi sento vi vedo ancora
Destini
Ombra molteplice che il sole vi protegga
Voi che mi amate tanto da non abbandonarmi
Che danzate al sole e non sollevate polvere
Ombra inchiostro del sole
Scrittura della mia luce
Scrigno di rimpianti
Un dio che si umilia*

FÊTE

A André Rouveyre

Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage

Deux fusants
Rose éclatement
Comme deux seins que l'on dégrafe
Tendent leurs bouts insolemment

IL SUT AIMER
quelle épitaphe

Un poète dans la forêt
Regarde avec indifférence
Son revolver au cran d'arrêt
Des roses mourir d'espérance

Il songe aux roses de Saadi
Et soudain sa tête se penche
Car une rose lui redit
La molle courbe d'une hanche

L'air est plein d'un terrible alcool
Filtré des étoiles mi-closes
Les obus caressent le mol
Parfum nocturne où tu reposes
Mortification des roses

FESTA

A André Rouveyre

*Fuoco d'artificio d'acciaio
Incantevole scoppio di luci
Artificio d'artificiere
Qualche grazia mischiare al coraggio*

*Due spari
Roseo scoppio
Come due seni che si liberano
Tendono insolenti l'estremità*

SEPPE AMARE

quale epitaffio

*Un poeta nella foresta
Guarda indifferente
Con la sicura alla pistola
Rose morire di speranza*

*Pensa alle rose di Saadi
E subito la sua testa si china
Ché una rosa gli riporta
La molle curva di un'anca*

*L'aria è colma d'un terribile alcool
Filtrato dalle stelle socchiuse
Gli obici carezzano il molle
Profumo notturno dove tu riposi
Mortificazione delle rose*

LA JOLIE ROUSSE

Me voici devant tous un homme plein de sens
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour
Ayant su quelquefois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages
Ayant pas mal voyagé
Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie
Blessé à la tête trépané sous le chloroforme
Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte
Je sais d'ancien et de nouveau qu'un homme seul pourrait des deux savoir
Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre
Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure

Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité

Nous voulons explorer la bonté contrée énorme
Où tout se tait
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir

LA BELLA ROSSA

*Eccomi al cospetto di tutti uomo pieno di senno
Che della vita e della morte conosce ciò che ogni uomo può conoscere
Che ha provato i dolori e le gioie dell'amore
Che ha saputo qualche volta affermare le proprie idee
Che conosce qualche lingua
Ed ha abbastanza viaggiato
Che ha visto la guerra in Artiglieria e in Fanteria
Ferito alla testa trapanato sotto cloroformio
Che nella lotta frastornante ha perduto gli amici più cari
So di vecchio e di nuovo quanto un uomo può saperne
E senza turbarmi oggi di questa guerra
Fra voi e per voi amici
Giudico il lungo contrasto della tradizione e dell'invenzione
Dell'Ordine e dell'Avventura*

*Voi la cui bocca è la bocca stessa di Dio
Bocca che è l'ordine stesso
Siate indulgenti quando ci metterete a confronto
Con quelli che furono la perfezione dell'ordine
Noi alla ricerca ovunque dell'avventura
Eppure non vi siamo ostili
Vogliamo invece aprirvi mondi vasti e strani
Dove il mistero si offre in fiori a chi sappia coglierlo
Sono là i fuochi nuovi di colori inimmaginabili
Mille fantasmi imponderabili
Cui dare realtà*

*Noi vogliamo l'immensa opposta bontà
Dove tutto tace
Dove c'è il tempo per ascoltare e richiamare
Pietà per noi che combattiamo da sempre alle frontiere
Dell'illimitato e dell'avvenire*

Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés

Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O Soleil c'est le temps de la Raison ardente

Et j'attends

Pour la suivre toujours la forme noble et douce
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant
Elle a l'aspect chatmant
D'une adorable rousse

Ses cheveux sont d'or on dirait
Un bel éclair qui durerait
Ou ces flammes qui se pavanent
Dans les roses-thé qui se fanent

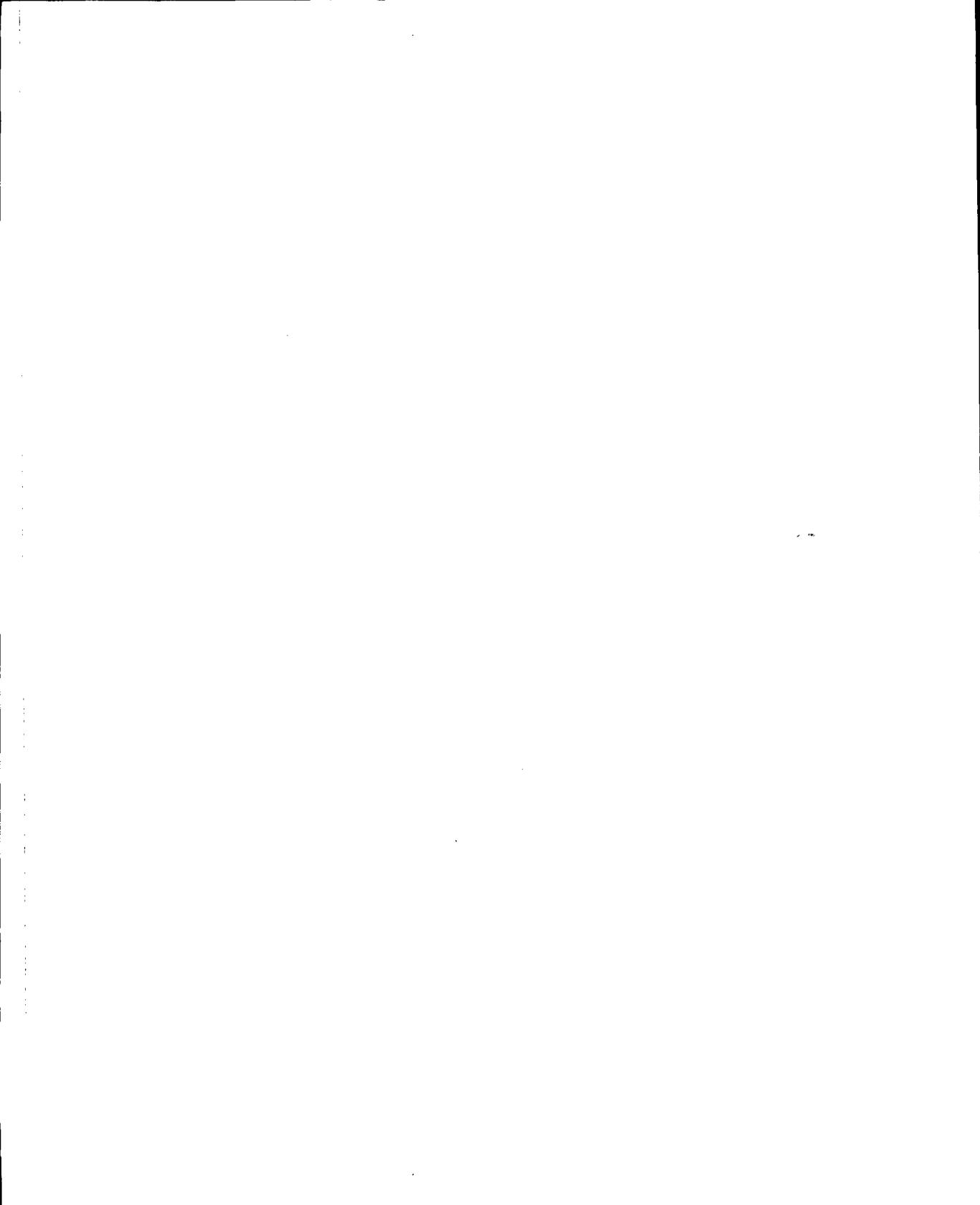
Mais riez riez de moi
Hommes de partout surtout gens d'ici
Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire
Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
Ayez pitié de moi

Pietà anche per i nostri errori pietà per i nostri peccati

*Viene l'estate stagione violenta
E con la primavera anche la mia gioventù è morta
O Sole ecco il tempo della Ragione ardente
E attendo
Per seguirla sempre nella forma nobile e dolce
Di cui si veste affinché completamente possa amarla
Viene e come la calamita il ferro mi attira
Ha l'aspetto incantevole
Di una adorabile rossa*

*I suoi capelli si direbbero d'oro
Luce bella di un lampo che potrebbe durare
O queste fiamme che si pavoneggiano
Nei rosa-the che si spengono*

*Ma ridete ridete pure di me
Uomini d'ogni dove e voi gente di qui
Tante cose non oso dirvi
Tante cose che non mi lascereste dire
Abbate pietà di me*



L'AMABILE GENIO DI PALAZZESCHI

da «L'Approdo» n. 1292 del 21 ottobre 1974

INTERVENGONO: LUIGI BALDACCI, GENO PAMPALONI, MARIO LUZI

BALDACCI — Siamo qui riuniti per parlare di Aldo Palazzeschi. Non so se si possa dire che sia prematuro un bilancio, la proposta di un bilancio, per l'opera di Aldo Palazzeschi. Probabilmente no, perché Palazzeschi, benché abbia scritto fino agli ultimi anni, ultimi mesi, ultimi giorni della sua vita di novantenne, aveva già lasciato, direi, un'immagine configurata, compiuta di sé, a cominciare dal 1911, quando esce il *Codice di Perelà*, per venire poi alle *Poesie* raccolte in una prima definitiva stesura, diciamo così, nel '14, che già comprendevano una lunga attività: e ad un libro che è restato, in un certo senso, fondamentale, emblematico di una stagione letteraria tra le due guerre come il romanzo *Sorelle Materassi*, e finalmente alla stagione ultima del dopoguerra molto varia e nella quale, però, si dovranno operare forti distinzioni e diverse sottolineature proprio di colore; fino agli ultimissimi esiti della sua opera che sono quelli degli anni più recenti nei quali Palazzeschi tornava all'antico spirito di avanguardia, cioè i romanzi *Il Doge*, *Stefanino*, *Storia di un'amicizia*, le poesie di *Cuor mio*, e un po' meno quelle di *Via delle Cento Stelle*.

Per un discorso su Palazzeschi io vorrei soprattutto passare la parola a Pampaloni e a Luzi; quanto a me vorrei dire semplicemente questo, che nel '55 (faccio, e al tempo stesso mi scuso di farlo, un po' di autobiografia), io scrissi sul Palazzeschi un saggio per il suo settantesimo compleanno: e questo saggio, come recentemente ricordava Luciano De Maria in una ristampa del *Codice di Perelà* fatta da Mondadori, era la prima proposta per una rilettura all'inverso di Palazzeschi: cioè tralasciare il Palazzeschi della cosiddetta maturità, quello degli esiti di maggiore saggezza, di mag-

giore equilibrio, di più serena comprensione del mondo, per tornare piuttosto al Palazzeschi dei primi anni, quello de *L'incendiario*, delle poesie, insomma, quello del *Codice di Perelà*, e al Palazzeschi poi immediatamente successivo alla guerra, cioè *Due imperi mancati*, non dimenticando neppure, però, quel romanzo di varia gestazione che è *La Piramide*, che si può collocare, appunto, alla fine di questo periodo che grosso modo si chiude all'indomani della prima guerra mondiale; cioè un Palazzeschi avanguardista. Questo perché? Io nel '55, naturalmente, non pensavo ancora a quel revival avanguardistico al quale poi abbiamo assistito negli ultimi vent'anni; cioè questa era, direi, piuttosto una felice coincidenza di ricerca che non una ricerca a senso interessato o predeterminato come è avvenuto in seguito da parte di molti altri lettori *interessati* di Palazzeschi. Il fatto di porre l'accento su questo Palazzeschi avanguardista per me aveva soprattutto un significato, cioè Palazzeschi è indubbiamente un grande poeta del nostro Novecento, è un grande narratore e un inventore di prosa, diciamo, in particolar modo col *Codice di Perelà* dell'11 e, tuttavia, è un uomo che rappresenta il nostro tempo letterario proprio nella misura in cui questo tempo si pone come tempo di frantumazione, tempo, possiamo dire, schizomorfo, tempo di rottura: non solo di rottura nei confronti della tradizione, ma vorrei dire proprio di frantumazione del fatto letterario e delle strutture psicologiche e morali che presiedevano al fatto letterario fino ad allora; donde la felicissima originale inserzione di Palazzeschi nel contesto futurista.

In questo senso, appunto, a me sembrava fino da allora che il Palazzeschi della cosiddetta maturità offrisse una resistenza minore: non perché ci fosse stato in Palazzeschi un abbandono o un tradimento della sua avanguardia iniziale, un ritorno all'ordine, o qualcosa del genere, ma proprio perché costituzionalmente Palazzeschi non era e non poteva essere uomo dell'ordine. C'era in lui qualcosa, proprio nella sua formazione e struttura e gabbia mentale, qualcosa di assolutamente contraddittorio all'ordine stesso e quel qualcosa lo aveva portato alla sua espressione più felice in quegli anni; perciò quando Palazzeschi tornava alla costruzione come in *Sorelle Materassi*, come ci tornerà e continuerà a tornarci poi con *I fratelli Cuccoli* e in seguito, mi sembrava che quella fosse una stagione, diciamo, meno felice. Poi, c'è stata quella impreveduta, direi proprio impreveduta, capacità di Palazzeschi di tornare all'antico, che era tornare al nuovo, con gli ultimi romanzi, tra i quali, benché dalla critica non sia stato salutato con unanime fervore, a me sembra proprio di dovere portare l'accento su *Stefanino*: *Stefanino* come romanzo del diverso, romanzo molto drammatico; ma credo che Pampaloni e Luzi potranno dire qualcosa di più interessante.

PAMPALONI — Io concordo con te sulla natura essenzialmente e intimamente avanguardistica di Palazzeschi. Ma mi preme al tempo stesso di sottolineare e cercare di precisare l'unità della figura dello scrittore così come ora ci appare dopo la sua morte.

Noi possiamo infatti ora riconoscere con chiarezza che i tre tempi in cui si scandisce la sua opera formano una sorta di sequenza dialettica, sostenuta da una sostanziale unità. Quali sono questi tre tempi? Il primo tempo, il tempo dei *Poemi*, il tempo di *Perelà*, che va dall'inizio dell'attività letteraria sino alla guerra del '15, è quello dove l'avanguardia ha una più esplicita espressione e la rottura, il disordine, come tu hai osservato, hanno una diretta e felice espressività. Poi c'è il tempo del realismo, quello delle *Sorelle Materassi* e delle *Stampe dell'Ottocento*, che arriva sino alla metà degli Anni Sessanta; e poi infine il terzo periodo, quello finale, in cui praticamente le due componenti fondamentali palazzeschiane si ricompongono in una sintesi assolutamente originale. Io concordo con il giudizio positivo che Baldacci dà di *Stefanino*, proprio come romanzo del diverso e nello stesso tempo del diverso innocente. E, anzi, direi che questa è una delle caratteristiche spiritualmente più vive di Palazzeschi: presentarci « i buffi », nella luce crudele della realtà, ma anche con intima simpatia e fraternità per ciò che è diverso, per ciò che è senza colpe.

Ora, l'unità che sostiene secondo me i tre momenti, i tre periodi, dell'opera palazzeschiana è un impasto personalissimo tra lo spirito d'avanguardia, il gusto del disordine e l'attaccamento alla realtà così com'è. Se non vogliamo usare per lui la parola conservatore, che potrebbe sembrare perfino troppo forte, tuttavia certamente Palazzeschi, insieme con il gusto dello sberleffo e del disordine aveva anche un senso preciso dell'ordine.

Palazzeschi stesso ha ricordato una volta una frase di Marinetti che mi sembra interessante: « Marinetti — ricorda Palazzeschi — usava spesso dire di me che io traevo futurismo dal passatismo più deprecabile ». L'osservazione mi sembra esattissima: l'estro, l'inventiva monellesca che era propria della sua prosa e della sua poesia Palazzeschi le traeva da un mondo vecchio, trito, colorato intensamente di realismo, un mondo che tutto sommato egli accettava e in cui si muoveva con estrema naturalezza. Ne possiamo avere conferma se esaminiamo, per esempio, il linguaggio del Palazzeschi giovanile, anche del Palazzeschi più oltranzista; vediamo che la sua invenzione linguistica non è mai sulla struttura del linguaggio. Da un lato egli opera ritocchi plebei, fiorentineggianti, alla lingua tradizionale per introdurre note pittoresche e dare corpo alla beffa; dall'altro lato si diverte a sottolineare, rompere, esporre al ridicolo le formule più in voga. Ma in questo suo uso « scandaloso » della lingua non c'è niente di programmaticamente nuovo; c'è la polemica contro la magniloquenza dannunziana, contro il misticismo pascoliano, ma si rimane sempre nell'ambito, direi, della caricatura, mai della ricerca grammatica e creativa. Questo per dire che Palazzeschi più che un rivoluzionario è un indipendente, uno spirito libero che si diverte a proporre una visione del mondo nuova, ma fondata sull'ordine della realtà in cui egli credeva e viveva. Ma Luzi forse potrà dire qualcosa di più.

LUZI — Mi fa molto piacere questa conclusione di Pampaloni proprio perché è il punto dal quale avrei voluto cominciare. Trovo sempre un po' precaria la sistemazione che si tenta di Palazzeschi nelle varie fasi della storiografia letteraria del Novecento. Io ritengo Palazzeschi un fatto veramente autonomo, ma naturalmente complesso, uno scrittore che si vale, magari astutamente, anche di forme e atteggiamenti che sono stati del tempo, sono stati di altri, ma sempre tenendo presente la sua esigenza tutta personale; dico personale non solo come artista ma anche come uomo, come visione umana della vita. Naturalmente, ora, in questi anni viene molto privilegiato l'aspetto di Palazzeschi che si può assimilare al futurismo ma, per esempio, tutte quelle sue sortite irridenti, caricaturali, deliberatamente diminutive e magari anche profanatorie, giocose in ogni caso, antitradizionali a che cosa poi mirano? A me non pare che mirino alla istituzione o alla possibile affermazione di una nuova poetica, di un nuovo modo, quindi, di rappresentare e di esprimersi, ma piuttosto a una affermazione di libertà prima di tutto vitale; al piacere, insomma, di esistere a differenza e a dispetto di tutto ciò che si riteneva importante e obbligatorio per ammettere il valore dell'esistenza.

L'uomo leggero, l'uomo di fumo che è la prima incarnazione importante di Palazzeschi, *Perelà*, è, sì, un proclama di riscatto contro la convenzione, contro il codice del valore, dei valori, insomma, ma è anche una levità, è anche una felicità di lui Palazzeschi uomo. Non è soltanto un'allegria di invenzione ma è già una luce interna, io trovo; e questa levità del primo Palazzeschi corrisponde per mio conto già a una grande maturità, e direi anche a una grande saggezza; la carica eversiva che ha inizialmente la stesura del testo palazzeschiano nelle poesie, e anche in *Perelà*, mi pare più che altro apparente. O meglio non è apparente, è perfettamente equilibrata da questa saggezza, e da questa levità. Non è la maschera della saggezza ma è già il culmine, è già un raggiungimento che molto straordinariamente, bisogna ammettere che Palazzeschi ha trovato già dall'inizio. Questa saggezza che si esprime in levità, per me traduce un massimo di consapevolezza della vita, del dolore umano, dell'ingiustizia, dello squilibrio in cui è indotto e costretto a vivere l'uomo, ma anche un massimo di indulgenza. C'è già a questo punto, nel giuoco di Palazzeschi, l'indulgenza; e questa indulgenza è appunto l'aspetto bonario della sua saggezza. Ora è chiaro che dentro a questa saggezza di Palazzeschi, all'interno di questa saggezza trovata da principio, e che è un dono, c'è però un cammino che possiamo cogliere confrontando le prime poesie con le ultime, ma anche *Perelà* con *Stefanino*, per dire un romanzo che giustamente mi pare sia stato qui ricordato fra le cose più significative. Si potrebbe dire che per Palazzeschi conoscere è sempre equivalso ad assolversi. Assolversi da che? Dalle imposizioni dei valori in nome della vita, del valore della vita, del valore implicito della vita, della sua letizia. Ma più tardi questa assoluzione si estende anche agli

altri; direi che più tardi, proprio nel Palazzeschi finale, insomma, tutti sono trascinati nel suo giuoco, in quel giuoco in cui si esprime appunto il valore della vita, la letizia della vita. Vorrei aggiungere questo, che Palazzeschi ha una sua smaliziata e incantata maieutica che si attua appunto nel modo meno presuntuoso dando prima di tutto un innocente spettacolo di sé, e poi coinvolgendo, appunto, anche gli altri nella sua giostra. Ma fin da principio la sua pagina è un'offerta di liberazione in quanto egli stesso è libero. E direi, concludendo, che Palazzeschi non è soltanto uno scrittore, è un modo di essere e di agire. Questo si dice dei geni, e Palazzeschi per me è un buon genio, un amabile genio.

PAMPALONI — Amabile genio, la formula con cui Luzi ha ora concluso il suo intervento, è una formula molto suggestiva e anche, credo, giusta; così come è giusto sottolineare l'aspetto di bonarietà che la figura di Palazzeschi porta con sé. Tuttavia, quando si dice genio, come Luzi dice, si intende qualche cosa di totale, e infatti nell'offerta che Palazzeschi faceva di sé agli altri e al mondo c'è soltanto non la bonarietà, ma in trasparenza, credo, anche qualche cosa di tragico, qualche cosa di disperato. In sostanza nell'allegria palazzeschiana, in quel suo gusto dello sberleffo, del giuoco, messo così bene in evidenza da Luzi, si possono cogliere, secondo me, due significati: uno è, appunto, la provocazione, la libertà *dal mondo* della parola poetica; ma in una misura più segreta e forse più ardua in quell'allegria si nasconde anche un altro significato: in quell'allegria sta anche la salvezza *del mondo* che si riscatta dalla sua mediocrità, dalle sue convenzioni, dal suo grigio peso esistenziale. Per cui, quando Palazzeschi dichiarava che l'ideale dello scrittore era di trovare nel dolore la maggior quantità possibile di riso, è proprio in codesta compresenza di elementi diversi che secondo me egli rivela la sua grandezza di realista dell'imprevedibile.

BALDACCI — Non saprei a questo punto che altro aggiungere; uno spunto di Luzi mi pare molto interessante e non so se lo interpreto esattamente: ma Luzi ha parlato anche di abilità di Palazzeschi, cioè di una sua capacità di cogliere i tempi e di inserirsi nei tempi. Questo mi pare un punto fondamentale, direi, non tanto del discorso critico su Palazzeschi (*anche* del discorso critico), ma soprattutto della sua mente, della sua cordialità e capacità di accostarsi alle proposte letterarie; è un punto fondamentale e, forse, in certi momenti della storicità palazzeschiana è stato anche un limite. Cioè c'è stata per me una coincidenza felicissima, pur conservando Palazzeschi la sua diversità totale, tra il Palazzeschi del primo periodo ed il futurismo delle poesie, tra il *Codice di Perelà* e il futurismo. Quando poi Palazzeschi ha sentito, ha avvertito che i tempi cambiavano, che si cercava, che si chiedeva a uno scrittore un impegno più costruito, più solido (il Palazzeschi degli anni Trenta, delle *Sorelle Materassi*), ecco che in quel momento forse la coincidenza è stata, secondo me, meno felice, pur restando le *Sorelle*

Materassi un libro molto interessante; e quando poi c'è stato il momento, diciamo post-bellico, da *I fratelli Cuccoli a Roma* (*Roma* mi sembra un libro infelice di Palazzeschi), anche in quel momento Palazzeschi ha avvertito, direi così, una proposta, quella per esempio del rilancio neo-cattolico, fino poi a avvertire alla fine la proposta neo-avanguardistica; sono stati vari momenti che Palazzeschi ha colto con un senso eccezionale del tempismo. Non sempre i risultati sono stati uguali, sono stati all'altezza, tuttavia c'è, in Palazzeschi, questa disponibilità, questa cordialità nei confronti delle proposte letterarie, che è un motivo proprio da seguire, un iter da ripercorrere nel corso della sua opera e della sua psicologia nei confronti della letteratura: naturalmente, però, sempre con quella sua possibilità di scappare, di uscir fuori. Palazzeschi montava sull'ultimo tram, ma, direi, restava sul predellino pronto a scendere alla prima fermata o alla prima curva e sempre con quella riserva che Pampaloni accennava, cioè quel senso del dolore volto in riso, e basti ricordare il manifesto del *Contro-dolore* o *Antidolore* che sia, che uscì su *Lacerba*.

INCONTRO CON CESARE ZAVATTINI NELLA OCCASIONE DELLA EDIZIONE DELLE SUE « OPERE »

da « L'Approdo » n. 1296 del 18 novembre 1974, rubrica *Incontri con gli Scrittori*: il presente
Incontro è stato affidato a Walter Mauro

MAURO — *Nell'intenso volume, pubblicato da Bompiani nella bella e fortunata collana dei classici a cura di Renato Barilli autore anche di una puntuale prefazione, Cesare Zavattini ha riunito tutta la sua produzione di scrittore, ma si dovrebbe dire anche di narratore, di poeta, di autore cinematografico, di pittore, infine, tanto saldamente connesse risultano tutte queste attività che abbiamo nominato, attraverso questa presenza viva, vitale, si potrebbe dire europea, dello scrittore in una storia letteraria come questa nostra novecentesca, così avara, così scevra di intellettuali solleciti a reperire e a recepire tutto quanto la vita offre e prospetta e oltre tutto con le antenne sempre così all'erta a coglierne i più segreti risvolti. Certo in questa nostra letteratura, Zavattini finisce col rappresentare un capitolo difficile, connotabile lungo il filo di un'autonomia di invenzione e di indipendenza tali da farlo addirittura apparire come uno scrittore solitario, lui così attento alla finestra del mondo e perfino così severo nei confronti della società e dell'esistere, l'una e l'altro individuati in tutti i suoi più drammatici risvolti quotidiani. Forse ha favorito tale particolare condizione anche questa plurima attività di scrittore di Zavattini, che dal primo dopoguerra, ma anche continuando un discorso iniziato alcuni anni prima, è andato svolgendo una parallela attività cinematografica, che, come è noto, ha contribuito in modo così determinante alla nascita e allo sviluppo del neo-realismo italiano. E se a tutto questo poi aggiungiamo l'altra attività di Zavattini, quella di pittore, ancora una volta così vivamente attento alla realtà quotidiana, all'universo di tipi di categorie umane che il film della vita ci propone di continuo, allora si deve davvero concludere che siamo al cospetto di un intellettuale inquieto e ricco di entusiasmo eternamente giovanile e anche, diciamo, di un amore-passione verso la letteratura quale è difficile reperire con un simile calore umano e civile nelle nostre lettere. Cesare Zavattini questa sera è ospite graditissimo della nostra trasmissione, de L'Approdo: è quindi, tanto per cominciare, Zavattini, io vorrei tracciare con te un rapido bilancio di questa tua tensione per la letteratura come vita. Vediamo cioè di fermare il momento in cui è nato questo amore e le circostanze che l'hanno provocato.*

ZAVATTINI — Vedi, tu mi fai una domanda particolarmente difficile; direi particolarmente difficile per un carattere, per un temperamento, per una natura artistica, diciamo così, nei limiti in cui sono io, in quanto non mi è mai riuscito di inquadrarmi come per esempio tu, che fai per mestiere il critico, inquadri un autore. Io, vedi, ho passato i primi anni della mia vita in un modo assolutamente inconsapevole: però, ecco il punto, con una segreta ambizione di stile che non so da dove venisse.

MAURO — *Che poi è venuta, però...*

ZAVATTINI — È venuta, direi, immediatamente, cioè lo stile ha preceduto la coscienza dello stile: ed è straordinario (e questo non credo sia unico in me) come probabilmente lo stile si ha nascendo; cioè questo bisogno di una certa misura, di una certa tonalità di quello che è veramente lo stile per cui si ha un certo tipo di musica anziché un altro, con delle sfumature quasi impercettibili per le quali oggi come oggi sto un mese sopra una pagina, ma anche allora, quando iniziavo (sebbene, è vero, direi quasi scriteriatamente) ho steso la pagina... Vedi, non è facile riunire quel periodo che io chiamo inconsapevole, con un periodo come oggi dove comincio finalmente a sapere qualche cosa di cui forse, potrei scrivere una paginetta critica...

MAURO — *Diciamo che cominci a capirti oggi.*

ZAVATTINI — Comincio a capirmi al di là della semplice intuizione, cioè di lampi, perché noi ci comprendiamo, ma quasi come i fiumi carsici, sparendo improvvisamente e perdendoci veramente di vista e, a volte, nel momento stesso in cui scrivi un qualche cosa che è, è vero, estremamente tuo ed estremamente da identikit di te stesso... per esempio, guarda, io dico sempre: sono come tanti, un uomo inquieto, insoddisfatto e trovo una certa pacificazione quando scrivo; ma il bello è questo, che cosa scrivo? Scrivo che non vorrei scrivere. Ecco...

MAURO — *Sembra una contraddizione...*

ZAVATTINI — Questa contraddizione, è vero, continua. Come dicevo, ecco, per esempio, cerco di capire... ma capire se stessi, tu lo sai, che è venuto così come le macchie sul muro che vengono fuori in ritardo e delineano anche delle figure... A me è capitato di prendere in forza in questi ultimi anni, un ricordo dell'infanzia che intuisco che conta anche se poi non abbia potuto assumere analiticamente, è vero, i suoi valori critici. Io ho visto un grande uomo di teatro; avrò avuto 7 o 8 anni. Ebbene, penso che l'incontro con questo grande uomo di teatro, che ti dirò, abbia misteriosamente, lungamente lavorato dentro di me determinando o, magari accoppiandosi felice-

mente con una certa mia inclinazione, così come c'era, la predisposizione a scrivere in un modo anziché in un altro.

Questo uomo era Fregoli, il trasformista Fregoli, il quale faceva per esempio uno sketch meraviglioso di ritmo e di invenzione, per cui era sempre lui, ma c'era una donna in una camera, insieme ad un uomo; naturalmente l'uomo era un mannequin ed era nascosto, ma tu vedevi due esseri messi lì. Arrivava il marito, l'uomo scappava con la donna, era sempre Fregoli, il marito era Fregoli stesso, ascoltami bene, era Fregoli stesso il marito, e era congegnato in modo per poter arrivare, inseguire poi arrivava la guardia, è vero, c'erano degli spari e c'era questa ridda di personaggi, che lui riusciva miracolosamente ad interpretare. Questo mi colpì, ma che cosa, invece mi colpì e, direi quasi, operò poi dentro di me?

Questo fatto: che Fregoli dopo aver fatto vedere così frontalmente il fatto, il palcoscenico si muoveva in un certo modo per cui io vedevo tutto il retrofatto, lui faceva vedere come faceva a fare il fatto. Direi...

MAURO — *Direi che proprio è la rappresentazione dell'assurdo che diventa razionale...*

ZAVATTINI — Ecco, questo è molto importante, tu mi aiuti a capire che effettivamente può essere assurdo questo come...

MAURO — *Certo, certo.*

ZAVATTINI — ...delle definizioni che mi riguardano.

MAURO — *Questo ti accade, in « Parliamo tanto di me », senza dubbio, ma soprattutto ti accade ne « I poveri sono matti » e « Io sono il diavolo ». « Io sono il diavolo » è molto importante, mi pare, con questo protagonista che beve la tazza di caffè e comincia a tirar fuori parole, delle parole sconnesse, così.*

ZAVATTINI — Ho capito.

MAURO — *Vocali, consonanti, cioè proprio questa tematica dell'assurdo dietro la quale c'è una condizione reale in fondo, non ti sembra?*

ZAVATTINI — Sì, sì, questo rapporto.

MAURO — *Tra fantasia e realtà.*

ZAVATTINI — Tra fantasia e realtà che si sta prendendo e che per me, invece, è tanto difficile affrontare, è vero.

MAURO — *Non è difficile...*

ZAVATTINI — E quando qualcuno scrive che sono un surrealista direi che lo sono nel senso che mi sposto dalla realtà tradizionale, non per cercare quello che non c'è ma per cercare quello che c'è e che la realtà tradizionale nasconde. Questo è il punto per cui si è surrealisti in un certo momento storico; può darsi che il momento storico successivo renda quel surrealista in ritardo rispetto alle nuove realtà che si prospettano di fronte a noi.

MAURO — *E questo significa che in te c'è un'avanguardia in continuo divenire, cioè sei in una fase continua di sperimentazione in fondo, no?*

ZAVATTINI — Anche questo, forse io non l'avrei saputo dire, ma lo sottoscrivo a piene mani ed è anche a proposito.

MAURO — *No, volevo chiederti, vediamo, se tu sottoscrivi anche quest'altra affermazione della critica, la quale è abbastanza concorde nel ritenere che « Totò il buono » nella tua opera di narratore, rappresenti un po' una svolta, meditativa, diciamo, cioè c'è una filtrazione autobiografica molto più sensibile in « Totò il buono ». È esatto questo?*

ZAVATTINI — Guarda, lo dico e lo nego, proprio onestamente non sono in grado di darti ragione o darti torto, anche se per essere esatto un solo critico ha detto questo, ed io non sono del suo parere. Così, a lume di naso, nell'ordine di quei pensieri che, un po' a braccio, ho espresso prima, io trovo, è vero; in « Totò il buono », il tipico esempio di affabulazione di certi sentimenti, di certe idee, di certi pensieri, di una certa interpretazione.

MAURO — *...Anche del Cristianesimo.*

ZAVATTINI — Anche, è vero, e che mi riguarda, senza dubbio, sempre lì, come sono in bilico col rasentare delle forme magari sentimentali, ma fermandomi sempre al momento giusto: umoristicamente dando all'umorismo quel significato di coscienza che è proprio dell'uso quasi cinico di materiali per conoscere un pezzo di più, di realtà. Però, dopo, che cosa ci è sempre stato in se, mi sembra, mi sembra, anche se era già in luce precedentemente. Se non il bisogno, ripeto il bisogno di togliermi dall'affabulazione?

MAURO — *E di confonderti con le cose.*

ZAVATTINI — E di confondermi con le cose; quindi un processo intrinseco, è vero, alla realtà che... e coi linguaggi. Per esempio, quel libretto che ho pubblicato nel 1955, « Ipocrita 43 », è un esempio, per me, è un esempio del tentativo di attingere questa

simbiosi per cui l'affabulazione respinta nel senso, è vero, classico... per cui cerco di recuperare la parola attraverso una, una vita mia, quasi diaristica... strada che poi ho ripercorsa quando, nell'ambito, è vero, del cinema, soprattutto nel reparto teorico, io negavo il racconto, pensavo che bisognasse negarlo o, caso mai, sospenderlo, perché il racconto aveva già in partenza degli elementi succubi rispetto al... al bisogno di una acquisizione della realtà più incombenti...

MAURO — *Mi hai rubato la domanda, perché proprio questo stavo per chiederti cioè tutto il tuo discorso sul rapporto tra realtà e fantasia nella tecnica della sceneggiatura, nel cinema, voglio dire, nel sodalizio con De Sica, per esempio, finisce per rappresentare una chiarificazione di te stesso, e direi che l'altra chiarificazione è la pittura.*

ZAVATTINI — Sì però, vedi, nel cinema la fase, diciamo narrativa vera e propria, cioè le favole, la metafora per me era da superare; la battaglia che nel mio modesto ambito ho fatto anche con dei risultati non sempre vittoriosi, era proprio di contestazione del narrativo, e del metaforico; mi sono battuto e mi batto ancora, essendo io tanto propenso all'aneddoto, alla favola, capisci, è vero... sì, contestavo e cercavo di passare su un'altra riva proprio come uno che non può più convivere con il mondo letterario... ma deve pure convivere con tutti i suoi istituti e con tutte le sue compromissioni sulle quali, più o meno, ho detto parecchie volte il mio parere.

MAURO — *Certo, è un vero peccato, il tempo stringe e noi dobbiamo arrivare a una conclusione, perché credo che anche i nostri ascoltatori starebbero a sentirti per un'ora intera.*

ZAVATTINI — Non lo so, non lo so.

MAURO — *Sì, è stato molto bello quello che hai detto, ma senti: concludiamo con quest'altro aspetto di Zavattini, cioè non più lo Zavattini così aggressivo che morde la realtà in quella maniera anche un po' surreale, di cui abbiamo detto: ma vediamo un po' lo Zavattini più dolce, lo Zavattini delle poesie, del dialetto di Luzzara. È proprio lo Zavattini che si ritira in questo splendido paese, della provincia emiliana e scrive le sue poesie in dialetto; ...sì « stringe in una parola, » per dirla con il titolo del libro... ecco, io vorrei chiudere questo nostro incontro così gradito, pregandoti di leggere in dialetto luzzarese una delle poesie del volume.*

ZAVATTINI — Sì, ma voglio dirti che almeno per un cinquanta per cento la parola « dolce » non mi si appaia molto: anzi io direi che le mie poesie *non sono, non sono dolci.*

MAURO — Sono sanguigne allora.

ZAVATTINI — Sanguigne, forse, ma direi che anche sono abbastanza dure: ce ne sono alcune, per esempio, che nessuno ha citato e sono quelle che io ho scritto con molta

trepidazione perché mi parevano di una durezza che raggiungeva perfino la cattiveria; ma è una cattiveria che nasce dall'oggi, cioè sono cattivo verso l'oggi proprio perché è pieno di una dolcezza...

MAURO — *Di una dolcezza antica.*

ZAVATTINI — Non credo, non credo più veramente...

MAURO — *E concludiamo leggendo questa poesia in dialetto.*

ZAVATTINI — Apriamo il libro così, a caso!

MAURO — *A caso.*

ZAVATTINI — TE'

L'é'n pra.

Sa t'ag camini an secul

t'ag sé gnanca in pransepi.

Cusa ghé?

Sul di té.

As ved quel ca vé avanti da luntan?

an fòm, c'al diventa n'om a poc a poc?

T'ag vè vers,

t'a sperì ancor na volta c'al sia n'atar,

a scambiari dò babli finalment

Sèt invece chi l'è?

Sempar cul rumpabali ad té.

Scapà l'é pès, i crés,

di niulon.

TE

È un prato. / Se ci cammini un secolo / non sei neppure in principio. / Cosa c'è? / Solo dei te. / Vedi qualche cosa che viene avanti da lontano? / un fumo che a poco a poco è un uomo? / Gli vai verso, / sperì ancora una volta che sia un altro, / le scambierete due chiacchiere. / Sai invece chi è? / Sempre quel rompiballe di te. / Scappare è peggio, crescono, / dei nuvoloni.

Il testo dialettale e il corrispondente italiano di queste poesie sono tolti da « Stricarm'in d'na parola » (« Stringermi in una parola »), del citato volume delle « Opere » di Zavattini.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Nella generazione di mezzo

Nella generazione di mezzo, *grosso modo* fra i poeti che sono intorno alla cinquantina, vi sono alcuni nomi che stanno emergendo come premio per un lungo e coerente lavoro umbratile svolto negli anni passati. Evidentemente non si tratta qui di distribuire patenti o allori, né di gestire esorcismi: più semplicemente di prendere atto della discreta presenza di alcuni operatori che contribuiscono ad arricchire un panorama che, per forza maggiore, siamo sempre propensi a caratterizzare con le prove delle personalità emergenti, dei « mattatori », oppure delle correnti più estremisticamente caratterizzate. In prima fila sarà da porre Cesare Ruffato, radiobiologo padovano che con *Caro ibrido amore* apparso nei *Testi* di Lacaita ribadisce la bontà del suo fare precedente, specialmente di quella raccolta del '65 *Il vanitoso pianeta* (apparso nella collana « Sintagma » dell'editore Sciascia), rimasto piuttosto trascurato. Ruffato è dell'area di Zanzotto, che lo ha avallato a più riprese, anche nell'« Almanacco dello Specchio », n. 3: ma sbaglierebbe chi si fermasse alle strutture di superficie che mostrano entrambi i

poeti colluttanti con lo strumento linguistico sul discrimine di un radicamento quasi elegiaco alla propria terra e di una intrinsechezza con i gerghi speciali (segnatamente scientifici). Schematicamente si può dire che il letterato Zanzotto ha fatto esplodere dall'interno il malloppo « umanistico » che continua a portarsi dietro, mentre il medico Ruffato è giunto dopo, quando l'umanesimo aveva perduto ogni carica sirenaica, per cui non gli restava che ricaricare dall'esterno un universo di discorso per estraniarlo in un altro (quello « poetico » appunto). Ruffato ha condotto l'operazione con sangue di serpe: ai grovigli interni di Zanzotto contrappone una distanziata assunzione che tremola e s'increspa soltanto nell'impatto con lo sperimentalismo patavino alla Ruzante. Il prezzo che Ruffato è stato costretto a pagare risulta piuttosto elevato: la comunicazione con il pubblico. In fondo Ruffato risulta estraneo (a parte alcune concessioni) ai giochi più consueti dell'agone letterario, quindi irriconoscibile sia sul versante scientifico sia sul versante poetico: epure la sua fredda operazione, per niente dilettecnica e domenicale coinvolge tutta una vita nella sua globalità e crea attorno ad un univoco universo di discorso (quello dello specialista) una grande cassa di risonanza, dove i significanti s'in-

nestano in campi di connotazione plurivalente, tanto da costituire una non volgare, anzi molto ardua, alternativa a maniere più affermate, quindi molto sottoposte a rapido logoramento.

I punti di maggior forza di uno scrittore come Ruffato risiedono in un certo ruzantismo cittadino (del rione patavino Il Portello, un tempo piccolo porto appunto) e in un certo espressionismo: entrambi gli aspetti sono giocati in uno stile nominale molto intenso, dove l'azione verbale parrebbe quasi cancellata, ma invece con un certo ritardo fa sempre la sua apparizione; dalla *suite* « Il Portello » del *Vanitoso pianeta* mi sembra significativa questa sequenza:

*Sagra dei portici, immacolata
concezione in ogni pietra e rifiuto,
nostalgia di bianche pareti spazi
colline cristiane; nel ratto
si frantuma l'incenso dell'antro.
Il demanio pistilla ambienti
irrazionali; laminati di luce rettangolari,
scabri gesti di braccianti;
odore d'orina; autobus puntuali
scoccano piccola folla
incantata dal soffio serale.*

Nell'ultima raccolta è da privilegiare piuttosto la terza sezione *Archetipi*, a preferenza della prima *Macchina mitologica*, pur notevole in certi squarci (« *Pace | qui giace | in sempiterna pace | Padua-Portello me genuit aluitque | mors rapuit | m'inquerchia di terra | 1 metro | le tenebre ad infinitum...* »), ma meno nello scherzo goliardico *Opus musivum sive ludus tonalis*, e della seconda, *Casi*, dove il professionista-specialista maramaldeggia sulla poesia, che, per definizione essere fragile ma riottoso, si vendica e non si concede.

Anche Elio Filippo Accrocca con *Siamo non siamo* (Rusconi editore) ci offre un'immagine biforcata del suo operare, « il mestiere » direbbe l'affettuoso presentatore Giorgio Petrocchi e le brucianti urgenze del vivere. Accrocca, come è noto, è tutto dentro da almeno tre decenni il mondo dei letterati e dei pittori, di cui ha registrato, sensibilissimo sismografo, tutte le scosse. Addirittura per alcune composizioni centrali della

sua carriera Petrucciani ha potuto parlare di dimensione « materica ». Ma quello che resta toccante nell'esercizio di Accrocca è l'ultima sezione della raccolta, *Domande*, da devolvere al *non siamo*, un'angosciata meditazione sulla morte accidentale del figlio diciottenne, che Petrocchi giustamente avvicina al *Dolore* ungarettiano: singolare riprova che anche quando la vita sembra fermarsi, le parole di un poeta continuano a sgorgare, con una perentorietà e precisione che farebbero dubitare della sincerità di un dolore così compostamente gestito, ed invece si tratta della verifica di un'ineluttabile vocazione che per altro al momento della sua massima credibilità non trova consolazione.

In Accrocca non c'è l'ungarettiano grido soffocato, ma la sua bonomia di sempre, prima dolcemente distesa, ora contratta nel dolore:

*... Ora che sei vicino più che mai
consentimi il colloquio a tu per tu:
posso parlarti, chiederti un consiglio.*

*Cresci dentro di noi
che continuiamo a vivere,
alimentati dalla tua presenza.*

*Per riascoltarti e rivederti accanto
(unica luce tra le nostre ombre)
non occorre neppure nominarti...*

*Ora tu sei protetto dal ricordo:
non rischi più, non ti accadrà più nulla.
Sei da coniugare solo al passato...*

È quanto capita anche al poeta pittore Marcello Landi, che nelle Nuovedizioni di Vallecchi presenta *Le pietre di Volterra*: anche Landi prende atto del lavoro svolto da altri poeti sul linguaggio, ma lo informa nel proprio dolore assoluto di uomo inerme, sul confine della nevrosi, ma con una struggente nostalgia di bellezza. Landi si conferma poeta di simpatici umori, fra il maledettismo toscano e l'aspro-elegiaco rigore di un maremmano di qualità. Di fronte a tanti poeti e uomini senza qualità, forse Marcello Landi meriterebbe di più.

Come si vede molti problemi si addensano, si

intrecciano, si contraddicono nell'esercizio poetico di quanti sono stati dissuasi dall'esperienza ad assumere attitudini programmatiche troppo precise: in fondo una discreta dose d'involontarietà non guasta, quando le offerte sono così stringenti, quasi arroganti. La persistenza del lirismo e dell'impegno, gli scavi nel linguaggio condotti nelle esperienze più estremiste, l'ineluttabilità della vita che scotta e la correlativa correzione algebrica o geometrica: ecco precisi punti di riferimento con cui fanno ancora i conti i più attivi poeti della generazione di cui stiamo parlando, insieme anche ai più giovani. Leonardo Mancino in *La bella scienza* edito da Cappelli (Bologna) appare il più disponibile, ma il punto di sutura, anzi il grado di omogeneizzazione che insegue, appare talmente arduo che non sempre sembra raggiunto in una dimensione originale; ma Mancino, anche con la sua attività di organizzatore dei « Testi » di Lacaita, si conferma come personaggio molto fattivo, ben addentro al discorso poetico di questi ultimi anni, sgombro da dogmatismi, privo di vizi morali che hanno aduggiato l'attività di diversi poeti della sua area. Nella collana di Mancino è accolto da ultimo una raccolta di Francesco Tentori, *Corrispondenze in una stanza*, calorosamente presentate da un breve scritto di Luzi, giustamente incentrato sul « lirismo » del poeta. Tentori appare fedele ad una certa scansione del montalismo fiorentino, per di più insaporato dalle sue varie esperienze di traduttore di lirici spagnoli. In lui prevale la meditazione esistenziale, non direi del « male di vivere », ma di una certa stupefazione, affidata ad una serie di simboli di facile decifrazione, composti in un esercizio letterario di ottima scuola. È quanto accade in una poetessa come Fernanda Romagnoli, che per le edizioni Guanda (Parma 1973) ha presentato *Confiteor*, un tentativo di arrestare con le parole azzeccate l'inarrestabile, il flusso della vita:

*A dirmi « madre » provo, a dirmi « sposa ».
Sono parole, leste a fuggir via
— ladre — coi vaghi suoni della vita,
coi suoi barlumi. A esistere, in balia*

*resto d'un nulla, un soffio, che non osa
neppure in sé chiamarsi « poesia ».*

Infine un'altra proposta della più giovane Annalisa Cima, *Immobilità* (All'Insegna del Pesce d'oro, 1974) linee scritte e linee disegnate, « linee rette e forme anulari », come dice l'autorevole presentatore, Cesare Segre: « La recursività, all'interno delle singole poesie, ha una vera funzione strutturante. Si possono indicare (ancora come nei disegni!) due schemi prevalenti, uno lineare, l'altro circolare: la ripresa e il chiasmo ».

ALDO ROSSI

Narrativa

Clotilde Marghieri, *Amati enigmi*

Il nuovo romanzo, *Amati enigmi* (edito da Vallecchi), col quale Clotilde Marghieri ha vinto il « Premio Viareggio » si presenta come una lettera o un manipolo di lettere o d'abbozzi di lettere inviate a un amico più giovane rispetto alla scrittrice pervenuta al passaggio dall'età degli amori a quella dei ricordi. L'esame, la confessione, muovono ineluttabilmente dalla realtà di quel passaggio, dal bisogno di reperire una consistenza, una ragione di vita, ora, e proprio come una capacità di lavorare sul passato, di cavarne e riconoscere gli elementi di autenticità spirituale. Di questi, due si portano in primo piano: incontri, dalla giovinezza, con compagne di collegio, le amicizie con personalità della cultura; e l'attività letteraria in proprio, della Marghieri. Sono due fattori connessi con un'abitudine a riflettere sulla propria formazione, sulla propria persona, compresi affetti intimi, inclinazioni, e amori: così, due elementi d'ordine riflesso, culturale, si trovano impegnati in una sottile, tesa esplorazione di vibrazioni e umori tra i quali si è compiuta la esperienza sua di donna: che rimane in parte un segreto, per chi la vive, e più se con più acuta coscienza. Perciò non tiene per sé la confessione,

che resterebbe un soliloquio sotterraneo invece di salire alla superficie: necessita, la confessione, d'un concreto confronto, d'una possibile confutazione che la svuoti dagli impulsi superficiali, d'umori, o d'affetti. Nel quale ultimo caso si perderebbe quanto preme: il definire uno stato nuovo, e che rappresenti una conquista maturata, più che dal passato, proprio a spese del passato. Esplicito, concreto confronto, espresso nella presenza dell'amico cui è diretta la confessione epistolare. Nella quale è inserito il senso d'alcune repliche di questi, marginali sempre rispetto a quel che importa effettivamente: l'impegno di misurarsi con quell'amico che, consapevole dei meandri psicologici e affettivi di chi si confessa, stimola un esame che, di quella confessione, riduce e alleggerisce la trama. Così, nello spazio aperto tra la confessione e l'assidua ripresa e controllo di questa, stimolata dal testimone, se pur quasi muto, trova significato la definizione di «amati enigmi» per quel passaggio a un domani esplorato, preavvertito, ma «enigma» sempre, perché connesso con esperienze amate e vagamente interrogate tuttora, in una sospensione tra una attesa, e una vita vissuta. Tale l'operazione affrontata come ragione stessa della maturità, della coscienza di questa.

La Marghieri ha scritto *Vita in villa*, del '60, *Le educande di Poggio Gherardo*, del '63, e *Il segno sul braccio*, del '70: libri, tutti, che sono nitide rievocazioni degli elementi indicati, vita in villa, in collegio, e amicizie letterarie: la materia che, in *Amati enigmi*, viene rimessa in discussione dalle origini, e, quindi, nell'apporto che la Marghieri vi riconosce al suo nuovo stato. Il suo proposito infatti è, ora, quello di chi si propone di raccontare «il suo vero viaggio intorno a se stesso e attraverso la vita». Disagevole, operare sul passato: «Quello che mi interessa è solamente l'oggi, col suo tremendo pensiero della morte, dinanzi al quale rituffarmi nel passato è come prendere una droga. Lo faccio, ne godo e poi ne soffro fino alla vergogna». Ecco il vantaggio di quell'altra voce o, meglio, d'una ragione che porta la luce, la chiarezza entro gli enigmi delle passioni.

Direi che, forse per suggestione del mezzo epistolare, l'operazione affrontata dalla Marghieri incorre qua e là in un certo tono realistico, un po' corriivo, abbandonato, che più s'avverte nel contrasto con le aperture narrative, meglio rispondenti alla dote d'una capacità di rappresentazione insieme ricca di volume ma trasparente, profonda di prospettiva e incisiva sebbene in un ritmo narrativo scorrevole: dote che caratterizza le pagine migliori pur di questo libro della Marghieri. Così, come, del resto, ricordi delle lettere e della cultura non sempre fanno corpo con quanto preme chiarire alla scrittrice: ma è un limite legato all'impegno strenuo che distingue e segna d'un progresso rispetto ai racconti precedenti questo romanzo epistolare della Marghieri.

Giardinetto, di Diego Valeri

Diego Valeri ha condotto una lunga carriera letteraria e culturale ma all'insegna sempre di una rara discrezione: che ci si presenta come una dote non solo dell'uomo, ma dell'artista. Ha lavorato per sé, per un godimento intimo, pur avendo vissuto con impegno le tendenze susseguitesi nel secolo, in arte. Intimità sostanziosa, la sua, e (data la partecipazione alle forme nuove e spesso polemiche della poesia, in particolare francese, del nostro secolo) motivata da un gusto anche per la resa ultima di atteggiamenti magari necessariamente vistosi, polemici, teatrali: si vedano, nella nuova raccolta, di prose di varia occasione, di temi diversi, *Giardinetto*, edita da Mondadori, le pagine su D'Annunzio, e quelle su Cocteau, che rendono giustizia alla «verità» di atteggiamenti ostentati. *Giardinetto* raccoglie «molte cose diverse unite gradevolmente insieme»: che è il significato del termine stesso, come ricorda affabilmente l'autore. Vi si riflette la varietà d'interessi di Valeri, dalle riflessioni su classici dell'antichità, e italiani, a confessioni con amici affini al suo gusto umano discreto, a giudizi su una cultura fermentante di lieviti nuovi, attuali, e che scopre il fondo riflesso, la dimensione culturale di quella

pur schietta sua intimità. Una coscienza così mediata, alla base del suo lavoro, trovava sostegno, e costante riferimento, in una disposizione a vivere in un'intima partecipazione e colloquio con la natura: compresi, in questa, l'uomo, e città, architetture, e il ritrar la natura nell'arte e rifar quasi le leggi della natura nell'invenzione artistica. Di lì, anche, nelle poesie, certe consonanze con poeti affini, delle quali a grado a grado si è sciolto.

Prevalente in lui l'attività poetica, incrementata anche dall'opera sua di traduttore, e saggista: rare, al confronto, le prose. Fa eccezione felice *Giardinetto* che ci presenta il prosatore in un arco nuovo di risultati. Il suo antifascismo lo costrinse a interrompere l'insegnamento, successivamente a riparare, nel '43-'45, in Svizzera. Dopo la guerra, ha insegnato all'Università della nativa Padova (è nato nel 1887 a Piove di Sacco). Svolge anche attività di critico d'arte.

I vari interessi approdano, in *Giardinetto*, ad una fusione che unisce un riflettere, sospeso tra analogie e risposdenze, della memoria culturale, e visiva, e le impressioni del momento, quasi freschi vivi colori che bagnino quel guardare, sospeso come in un tempo fissato dalla coscienza nelle forme mediate dell'arte. Anche nella natura qui parla l'uomo: Valeri vi induce proporzioni e rapporti che diventano un modo di guardare alle qualità e responsabilità umane. L'uomo è al centro di *Giardinetto*, per quella fusione del riflettere e guardare cui s'è accennato. Ed è una qualità che si avverte in particolare nella sua prosa, grazie a un equilibrio costante, che tende nelle poesie a raccogliersi in nuclei più rappresentativi, intensificando sì l'espressione ma anche mettendola a repentaglio d'un processo d'astrazione o d'un certo mitizzare, per stimolo a darci un senso ulteriore. Si passa, in *Giardinetto*, da pagine come quelle sulla sua Venezia e sul Veneto e la Toscana, d'un trepido trasparente fluire, a modi diversi di specchiarsi nelle cose, come nel ricordo di quando era rifugiato, in Svizzera, a Mürren: «... Un mondo bellissimo e senza pietà. Luci e ombre tagliate nette; i bianchi troppo crudi e salienti, i neri come buchi aperti sull'interna tenebra del globo;

i pochi colori esaltati e congelati come nelle pietre preziose. Un mondo minerale, senza fuoco né palpito; e fermo, fissato per sempre nei lineamenti ultimi del delirio tellurico di prima dell'uomo». Qui, in forma trasposta, non delle deserte cime parla, ma d'un isolamento forzato, d'una condizione d'esilio: protagonista è l'uomo. Protagonista, in tutto questo libro. È una conquista che avvertiamo nel suo concretarsi di capitolo in capitolo, nel passare da descrizioni della natura, e di opere d'arte, e di capolavori della poesia, a riflessioni sull'arte, e nei ritratti d'alcune figure appena sorprese da un occhio trepido, attento: come nella ragazzina de *La bella di Colonna*, o nei ritratti d'alcuni amici, Angelo Monteverdi, e Aldo Palazzeschi. O nei ricordi di Parigi, nelle fantasie su poeti amati (Baudelaire), nelle confessioni sul proprio lavoro, sulle poesie (*Verità di uno, Pauca de me*). E in confronti tra forme diverse d'umanità, magari colte al bivio tra natura e opere d'arte, in luoghi diversi, Venezia e Siena. Ma crediamo d'aver indicato almeno, di questa raccolta straordinariamente ricca, e varia, per partecipazione umana, cioè per sensibilità poetica, la gradevolezza dei materiali e l'equilibrio interiore cui danno spazio.

Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*

È uscito da Einaudi, a cura di Gian Carlo Roscioni, un inedito, del 1928, di Carlo Emilio Gadda, allora trentacinquenne: *Meditazione milanese*. Il volume si presenta come un diario filosofico, ma vi risulta già definita la vocazione del narratore, che trovava ospitalità alle sue prime prove nella fiorentina «Solaria». Le sue esperienze, culturali, affettive e professionali, s'aprono proprio in questo libro a un interesse che le chiarisce: una intelligenza, cioè, del reale, che si risolve in un fatto creativo, espressivo, nel quale sensi, natura, scientificamente esplorati, si saldano con la vita morale che rispecchia la mobilità perenne della percezione della esterna realtà. Soccorrono, nel linguaggio e nella partizione della

materia, affrontata come un trattato, gli studi filosofici della giovinezza, e l'esperienza, teorica e pratica, della professione sua d'ingegnere. Ma già le due esperienze trovano nella *Meditazione* un campo in cui mettere profonde radici: una violenta disparità tra l'educazione a un rigore scientifico e a una responsabilità morale, e, invece, un ambiente sociale sordo. Disparità, di cui ebbe a soffrire durante la guerra, e la prigionia, e, in seguito, per vicende famigliari e pratiche. L'interesse per la narrativa origina da quel nodo di sdegni e sofferenze in Gadda, e, più al fondo, dal convincimento che lo scrivere gli consentisse di vivere le infinite continue incongruenze, e la perenne mutabilità, d'ogni dato d'esperienza razionale e sensibile, e di coglierne intatta e unita la sostanza nella concretezza dell'elemento espressivo, indistinguibile dalla concretezza dell'esperienza. Il significato del libro è nel risoluto affondare nelle ambigui del reale, per la nascente fiducia di poterne cavare una legge rigorosa. Non lo sdegno morale che lo isolava in un ambiente di meschine soluzioni, di cui ebbe a soffrire nella guerra (e infatti frequenti sono esempi e ricordi di quell'esperienza; e ci precisa, nella *Meditazione milanese*, il senso del suo patriottismo), ma l'altro elemento prevale, l'altra componente della sua esperienza di narratore: la ricerca d'un linguaggio, che entra in profondità nelle cose e conquista nei fatti verbali l'apertura e mobilità della materia e così risolve in rigore intellettuale il fluire magmatico, infinitamente mobile e frammentato, del reale. Di lì la tenacia che caratterizza questo progetto, la *Meditazione milanese*, e porta Gadda a riscriverlo e ad avvertire il carattere letterario della sua ultima destinazione.

I recensori insistono sul carattere filosofico di questo libro. Non hanno notato come l'autore dichiara che non lo interessa un ordine logico, che ritiene un fine irrealizzabile, ma, attraverso un controllo a livello d'esperimento e confessione personale, l'impadronirsi del ritmo vitale dello scomporsi e riordinarsi d'ogni dato della conoscenza, sensibile, e morale. Sente di poter dare a

questa un punto concreto di riferimento, e ne risulta un ritratto interiore, unitario, responsabile, che abbraccia una complessa esperienza che intanto si chiarisce in quanto si esprime e si fa, per così dire, organica su piano sensibile e etico. Lo interessa riparare alla confusione da cui muove, procedendo per « entrelacements » e scontando la « forma bizzarra e irregolare » dell'esposizione, d'ogni « rapida annotazione », in attesa d'una seconda stesura in cui dare diverso « riguardo alla espressione letteraria delle mie idee e all'ordine espositivo ». Ordine, che porta in primo piano la compattezza del singolo elemento, il senso della realtà nella concretezza della espressione: poiché il suo, più che un trattato, è — ci dice — « come un taccuino di viaggio, scritto senza eccessive pretese o speranze »: e questa riserva finale ridimensiona le ambizioni trattatistiche del volume. Il cui significato, nella carriera artistica di Gadda, è in tale coscienza espressiva: non solo per i richiami a racconti di quel tempo e per il gusto narrativo degli esempi cui passa dalle singole osservazioni, ma perché la stesura del libro si colloca in una fase di abbozzi e prove narrative. Se ne ha conferma nella presa in profondità del modo di vivere ogni esperienza, a un livello di problematica razionale e etica ma dall'interno e cioè con un aderire, del gusto, dei sensi, affinati spiritualmente, a un processo espressivo, anzi, creativo. È ovvio che avesse cognizione delle correnti filosofiche e culturali del giorno; ma non si va oltre questo, su piano sistematico. E il curatore, nella sua attenta introduzione, deve fermarsi su questo confine. È singolare invece che si preferisca parlar del « filosofo » Gadda, quasi nel timore di sminuire il valore del libro affermando che l'impostazione filosofica è solo un dato di partenza, oltre il quale è necessario procedere. La natura del libro è d'una esperienza che si apre all'arte: basterà per altro ricordare che in una formazione complessa quale ci presenta Gadda, gli interessi logici erano una componente costitutiva non solo ineliminabile, ma determinante.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Euripide: *Le Troiane*.

Nella traduzione di Edoardo Sanguineti

Edoardo Sanguineti si è cimentato più volte, nell'arco di questi ultimi anni, con il teatro classico: ci ha dato le *Baccanti* di Euripide nel 1968 (allestite con la regia di Squarzina), la *Fedra* di Seneca nel 1969 (allestita con la regia di Luca Ronconi): ritorna ora ad Euripide con le *Troiane*, l'amaro dramma sulla sorte delle donne di Ilio, preda dei Greci vincitori.

Come al solito, Sanguineti ha operato in due direzioni: ha cercato di conservare la solida dignità dell'originale, e di affiancare ai toni sostenuti modi più disinvolti, tenendo, in questo, fede al suo autore, il cui impasto è disperante, per commistione di elevato e di discorsivo.

È noto che una delle tentazioni più clamorose, nel rendere i tragici greci, è quella declamatoria: si identificano i Greci con l'archeologia, gli anfiteatri diroccati, l'ululo e il ditirambo. E si procede di conseguenza, puntando su un rutilante sonoro o una dizione nobile, di scarsa presa recitativa.

Sanguineti ha sempre evitato di servirsi dei parametri del sublime. Per rispettare la indiscutibile sostanza letteraria primigenia ricorre ad intelligenti accorgimenti, siano o no in coincidenza cogli stilemi del testo. Con una formula a lui cara, gioca da un lato su una serie di accusativi interni, di allitterazioni, di volute ripetizioni: e dall'altro si avvale di un abile intarsio di vocaboli eleganti, ma non obsoleti.

Segnalo, tra gli effetti più immediati: « spinferò, a scorrere, la spola » (p. 14); « alta, come un'alta torre hai innalzato » (p. 41); « gara di grazie » (p. 46); « morirà malamente la malvagia » (p. 49); « è un vuoto vanto dei vivi » (p. 56); « i gemiti che gemi » (p. 12); e « canti canzoni che forse, tu che le canti » (p. 23).

Alcune equivalenze sono notevolmente brillanti: Febo è chiamato l'Oblìquo (p. 21), il piede

di Ecuba viene definito elegante (p. 26): sono intelligenti trovate per risolvere epiteti di rituale e indisponente fissità.

Infine, il lirismo di certe immagini non si perde, ma si puntualizza attraverso calchi felici (e non facili, a dispetto dell'apparenza: si provi a tradurre parola per parola...). Vorrei ricordare, tra i migliori risultati: « agita qui, correndo, il suo delirio » (p. 19); « amaro lancio di un disco giù dalle torri » (p. 51, riferito all'uccisione di Astianatte); « lo strazio, lo strazio del tuo grido » (p. 60).

Al colloquiale, indispensabile a teatro, Sanguineti, naturalmente, non rinuncia: esso è presente, nella sua versione, in giusti modi e misure. Si tratterà dell'indicativo al posto del congiuntivo (« io lascio che se li portano », p. 22); di bruschi, efficaci, anacoluti, di imprestiti dal lessico più comune, che include l'ape operaia (p. 13) accanto alla panettiera (p. 26) e all'avvocata (p. 46); le preghiere rimodernate (p. 43) accanto alla sintesi (p. 44). E i ci, le prolessi, ecc.

Lo sconfinamento nell'area di oggi avviene deciso, e indiscreto, solo nel territorio sacrale, con l'appropriamento di anacronismi quali chiesa (pp. 8, 9, 20, 28, 50) e diavolo (pp. 38, 45): in questa direzione aveva già impazientemente rotto gli indugi Pasolini, nel 1960, colla sua *Oresteia*. Insomma, Sanguineti ha adoperato tutta l'astuzia che ci vuole per assicurare autenticità a ciò che è ricercato e si è sforzato di avvalersi, funzionalmente, delle suggestioni del parlare comune. L'unico dubbio che si può affacciare, sulla pagina, è l'abbandono agli uh uh, oh oh, ah ah nelle lamentazioni (pp. 32, 37, 59). Ma l'alternativa degli ohi ohi o degli ahimè, dei poveri noi, sinceramente sembra peggio: neanche Sartre, nel suo rifacimento modernizzante e attualizzante del 1966 (visto che inserisce nelle *Troiane* De Gaulle, il Vietnam, lo psicologismo, ecc. ecc.), è riuscito a liberarsi degli Hélas e degli Aie, aie, aie. In casi del genere conta soprattutto il modulo e il ritmo imposto dalla e sulla scena.

Non ho assistito alla rappresentazione che è stata fatta del pezzo euripideo nella resa di Sanguineti a Siracusa nel giugno del 1974: non sono, quindi, in condizioni di giudicare i risultati dello spettacolo, che ovviamente non avrà puntato solo sulla versione, ma su luci, suoni, pause, costumi. Alla verifica della lettura la versione di Sanguineti mi sembra che sia anche azione, che non produca vuoti e buchi scenici, che non isoli, in astratte distanze, i personaggi. E neppure che cada, pur con qualche estetismo, in estasi estetiche.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Ariostisti a convegno

Nei giorni 12-16 ottobre s'è svolto a Reggio Emilia e a Ferrara un convegno di studi su *Lingua, stile e tradizione delle opere dell'Ariosto* nel quinto centenario della nascita del poeta. Un convegno, è bene dirlo subito, alquanto diverso da quelli consueti, tanto più inutili quanto maggiormente legati a grandi ricorrenze e a storiche istituzioni: un convegno che ha palesato un'avveduta quanto discreta regia e che s'è articolato, nella maniera più equilibrata, in sezioni di studio omogenee e niente affatto improvvisate. Così la prima giornata è stata interamente dedicata al *Furioso*; la seconda giornata alla lingua di alcune corti padane e al volgare ariostesco; la terza giornata alle *Rime*; la quarta giornata alle *Commedie*; mentre la quinta e ultima giornata s'è svolta e conclusa nel segno delle *Satire*. C'è anche da dire che i numerosi relatori, oltre una ventina nel complesso, si sono felicemente sottratti alla tentazione delle sintesi brillanti, delle rievocazioni ripetitorie e dei consuntivi risaputi, per rivolgersi piuttosto a studiare e approfondire, da nuove prospettive e con mezzi tecnici aggiornati, aspetti particolari e talvolta inediti dell'opera dell'Ariosto. È dunque con fondamento che si registra un esito altamente positivo del convegno di Reggio e di Ferrara e che si attendono con fiducia gli *Atti* a stampa del convegno stesso, i quali ci consenti-

ranno di rimeditare, discutere e anche allargare le interessanti proposte linguistiche, stilistiche e filologiche, avanzate in queste fruttuose giornate emiliane.

Oltre alla preordinata convergenza di gruppi di relazioni su questo o quel tema, c'è anche da rilevare la giovane età di quasi tutti i relatori: talvolta studiosi al loro debutto o da poco scesi nell'agone letterario. È una considerazione confortante, e persino incredibile, se si tiene conto delle catastrofiche condizioni in cui si svolge in Italia la ricerca scientifica. Questi giovani studiosi provenivano, non a caso, da due attivi centri universitari: quello di Firenze e quello di Pavia, con l'appendice di una scelta schiera di torinesi. La provenienza comune di molti congressisti ha incrementato il già notevole livello di omogeneità del convegno impedendone il pericoloso frazionamento e rafforzandone la già ben predisposta struttura portante. Anche di questa convergenza di scuole e di metodi si dovrebbe vedere il segno tangibile negli *Atti* che seguiranno.

Intanto ci preme segnalare i giovani fiorentini: Riccardo Brusagli, che ha ricostruito con maestria alcuni elementi della preistoria narrativa del *Furioso*; Roberto Fedì, che ha sottilmente illustrato aspetti prebembeschi della lirica ariostesca; Siro Ferrone, che ha colto assai bene l'arduo incontro tra tradizione classica e ideologia contemporanea nelle commedie in prosa dell'Ariosto; Nicoletta Maraschio, che ha delineato con sicurezza il profilo di una Signoria padana tra '400 e '500 sotto l'aspetto linguistico, in rapporto alla società e alla corte; e infine Paolo Orvieto, che ha proposto schemi strutturalistici per una lettura moderna della narrativa ariostesca. E tra i contributi pavesi si raccomandano alla nostra memoria l'elegante intervento di Angelo Stella sulle lettere e il primo *Furioso*, le annotazioni di Giuseppe Dalla Palma sui mutamenti di struttura tra il secondo e il terzo *Furioso*, e i referti linguistici e filologici di Silvia Isella, Roberto Chittolina, Gabriella Ronchi e Angela Casella. A cui saranno da affiancare anche quelli dei torinesi Carlo Ossola, dedicatosi al rilevamento dei dantismi metrici nel *Furioso*, e Pier Marco Bertinetto, che ha presen-

tato una precisa analisi del ritmo della prosa e del verso nelle commedie ariostesche.

Reso così omaggio ai più giovani congressisti, va detto anche degli studiosi più maturi ed esperti che han fatto loro corona: dall'inglese Cecil Grayson all'ungherese Giulio Herczeg, da Luigi Blasucci a Ghino Ghinassi, da Giovanni Ponte a Leo Paoletti e Guido Almansi, da Maria Luisa Doglio ad Antonia Tissoni Benvenuti. E da ultimo, ma proprio soltanto in quest'ordine di comodo e non certo in quello delle benemerienze, s'impongono i nomi di Augusto Campana, che con sorridente semplicità ha addirittura esibito due importanti documenti ariosteschi sinora del tutto sconosciuti, e di Cesare Segre, che tanta parte ha avuto nell'organizzazione del convegno e che lo ha suggellato con una rigorosa lezione di filologia prefigurando il nuovo testo delle *Satire* a cui da tempo sta lavorando e che ormai si appresta a dare alla luce.

Teatro rinascimentale

Tra i recuperi più fortunati dell'antico teatro rinascimentale va senza dubbio annoverata la commedia di anonimo veneziano che Emilio Lovarini diede per la prima volta alla luce nel 1928 col titolo di *Veniexiana*. Da allora ad oggi questo singolare testo teatrale ha avuto diverse ristampe e alcune riduzioni sceniche, ed ha goduto di una notevole fortuna critica per l'inventività dell'intreccio, la vivezza realistica dei personaggi, la forza espressiva del linguaggio. Soltanto ora tuttavia si può dire che la commedia abbia trovato la sua adeguata presentazione sia sotto l'aspetto filologico che sotto quello culturale. Ne ha infatti approntato l'edizione critica Giorgio Padoan che già aveva dedicato alcuni saggi alla *Veniexiana* e che in questa occasione, oltre alle attente cure dedicate al testo veneto, ne ha allestito una eccellente traduzione e un preciso commento. Ma sarà da vedersi soprattutto, in questa stampa dell'Editrice Antènore di Padova, l'ampia introduzione nella quale Padoan fa il punto su diverse questioni tuttora dibattute. Trova così persuasiva soluzione il problema della data che in passato era stata

erroneamente anticipata ai primi del secolo, a ridosso della commedia umanistica, e che adesso è spostata al 1536. Non è invece risolto, né forse si potrà mai, il problema della paternità della *Veniexiana*, la quale resta ancora attribuita ad un anonimo veneziano; e tuttavia anche qui si fa un passo avanti perché Padoan, ricostruendo l'ambiente e il momento culturale in cui la *Veniexiana* si generò, è stato in grado di proporre il nome di Giovan Francesco Valier, ricordato dall'Ariosto nel *Furioso* quale narratore di moderne storie e specialmente di tradimenti coniugali, come quello di persona che fu certo assai vicina a «quel gruppo di dilettanti di teatro di cui fece parte l'autore della *Veniexiana*» e che probabilmente suggerì, con una sua invenzione novellistica (scritta od orale), la vicenda della commedia.

Se con il volume di Padoan è stato riproposto un testo teatrale già conosciuto, ma adesso rimesso a nuovo e benissimo illustrato, con l'edizione della *Canace* del toscano Giovanni Falugi, curata con rigore da Riccardo Brusagli per la «Commissione dei testi di lingua» di Bologna e tratta da un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze, ci è fornita un'opera del tutto inedita che risale al 1529. In questo caso l'acquisto non è proprio sensazionale per quanto riguarda la rilevanza artistica, ma è tuttavia importante perché questa tragedia presenta caratteristiche abbastanza particolari nell'ambito del teatro tragico del Cinquecento: il tema, che doveva essere ripreso anche dallo Speroni; la versificazione con rima; l'impasto linguistico, a metà tra sublime classico e rustico popolare; l'ascendenza senecana; la insistita frequenza delle «evocazioni superstiziose e atterrite». Tutti aspetti, questi e altri ancora, che rendono interessante e meritevole di studio questa tragedia del Falugi e che Brusagli ha messo in luce con molta acutezza nel documentato studio introduttivo: un vero e proprio saggio critico che costituisce il primo profilo organico di Giovanni Falugi presentato non solo come autore della *Canace* ma anche come autore di un poema eroicomico, di una tragicommedia, di un poemetto in ottave, e come traduttore dei *Menechmi*, nel quadro della cultura medicea al tempo del cardinale Ippolito.

Il primo laboratorio pascoliano

Giovanni Pascoli o meglio il suo primo libro, *Myrica*, trova oggi benigna accoglienza addirittura nell'austera collana degli « autori classici pubblicati dall'Accademia della Crusca » che è affidata ai tipi dell'editore Sansoni di Firenze e che sinora aveva accolto soltanto i testi di alcuni grandi scrittori dei nostri secoli d'oro: da Boccaccio al Petrarca, da Guicciardini al Tasso. E vi trova accoglienza del tutto eccezionale sotto forma di una irreprensibile edizione critica curata, con un impegno e una laboriosità che sembrano sempre più rari in questi tempi, da Giuseppe Nava, un giovane studioso di formazione lombarda, e più precisamente pavese, che ora lavora con eccellenti risultati sulle rive dell'Arno e che con quest'opera si conferma definitivamente critico e filologo di alta qualità.

Molti saggi di questo dopoguerra, a partire da quelli davvero rivelatori di Contini e Schiaffini, hanno avviato un modo nuovo e più penetrante di leggere la poesia pascoliana spostando l'attenzione dalle tematiche affettive e sentimentali, rivelatesi alla distanza di una ambiguità non risolta, all'esperienza stilistica del Pascoli, solo apparentemente agevole e spontanea, ma in realtà complessa e spesso anche ardita e modernamente innovativa. A confermare, sviluppare e approfondire quelle preziose indicazioni, e altre consimili che sono poi seguite, arreca un contributo decisivo l'attuale edizione critica di *Myrica* a cura di Giuseppe Nava, esemplare per metodo e per illustrazione di nuovi materiali. E più della sezione

che ripropone il testo definitivo di *Myrica*, allestito con il massimo rigore, gioverà agli studiosi del Pascoli la sezione dell'opera che riunisce gli abbozzi e le stesure manoscritte. Si tratta di entrare qui nella vera e propria officina pascoliana, e Nava è guida sicura entro questo labirinto di testi appena abbozzati, e poi corretti, rielaborati, talvolta interamente trasformati. È un materiale ricchissimo di grande forza dimostrativa: si va dalla variante minima e locale ai rifacimenti profondi che mutano del tutto il profilo dei componimenti, si che si può seguire passo passo il processo costitutivo di ogni testo nella sua genesi originaria e poi nel suo laborioso formarsi sino alla redazione ultima che si identifica o precede di poco la forma definitiva affidata alle stampe. Se dunque le *Myrica*, riproposte secondo le edizioni curate dal poeta, ci forniscono il sicuro punto d'arrivo, l'approdo stabile del divenire poetico pascoliano; gli abbozzi e le varie stesure manoscritte ci attestano l'ampiezza e la direzione della ricerca stilistica del Pascoli, l'operosità incessante e continuamente insoddisfatta di questo artista erroneamente ritenuto candido e semplice. Altro che « fanciullino »! Coi documenti alla mano, si certificano qui i ben maturi artifici pascoliani, la inquieta e sensibilissima esperienza formale di un poeta niente affatto istintivo, ma al contrario esperto sino al virtuosismo compiaciuto.

L'edizione critica del Nava si apre con uno studio critico: *Storia di Myrica*, che illustra compiutamente quanto qui s'è appena accennato e descrive questo primo laboratorio pascoliano come sinora non era stato ancora fatto.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Ritorno sopramonte di René Char

Questo libro, l'ho visto nascere sotto i miei occhi. In un viaggio a Valchiusa con Vittorio Sereni, ho assistito, anzi partecipato, alle lunghe conversazioni preparatorie di questa raccolta di testi poetici traslati, in una sorta di vera e propria crisi morale, da una a un'altra lingua, con l'amico René Char, ospiti nella sua casa a Les Busclats, nella campagna pianeggiante subito ai piedi del Plateau di Valchiusa che a oriente biancheggia come una scogliera in mezzo a ciuffi di verde e che nella sua selvaggia dolcezza racchiude la Fontaine della Sorga: occhio lacrimante, lo sguardo stesso cristallino dell'abisso improvvisamente portato in luce: nero e solare nella sua imprevedibile incorruttibilità.

« Conforto è crimine, mi ha detto la sorgente nella sua roccia », prelude lo stesso Char: « nato come la roccia, con le mie ferite », ed entrato « nell'età squassante ».

Nato a L'Isle-sur-la-Sorgue il 14 giugno 1907, Char è indubbiamente una delle voci europee più autorizzate a parlare, come la Sibilla parlava dal suo antro cumano, con la voce stessa delle foglie che il vento gagliardo di Provenza sperde nelle sue lunghe folate sulle strade bianche e ossute, mentre seguono il mistero labirintico del cuore e sembrano proseguire un itinerario certo non pre-stabilito. « Le strade senza promessa di destinazione sono le strade amate », dice questo Char sereniano in *Inserito*. Cotesti luoghi invitano chi vi s'inoltra ad accompagnarsi ai propri pensieri, ma ecco che a un tratto ti trovi dove non pensavi assolutamente di arrivare: all'interno della tua domanda, dove è già una risposta, perché tra domanda e risposta cambia solo il senso, non la direzione, se arrivi a toccare il principio in cui domandare e rispondere fa parte dello stesso mistero elocutorio dell'uomo. Così un uccello canta

tra le foglie ingiallite protese sulla verde pupilla della Sorga non sai se rapita o fluente come un serpe insidioso tra le erbe, così l'ho sentito levare il suo canto autunnale in certe vallette scheletriche che la sera inumidisce d'un'ombra che ha la dolcezza stessa della morte accettata alla pari al banchetto della ignota felicità umana. Perché uno non sa nemmeno di essere felice. Crede magari che dipenda dal vino, dalla presenza d'un amico, da chissà quale accidente. Si sente diverso: è diverso come un liquido turbato che la vita si sta bevendo; la felicità forse sta nell'essere diversi dalla propria identità calcolata. È entrato l'altro in lui, forse l'incalcolato e l'incalcolabile.

Ecco, nella *Canzone per Yvonne*, come Char stesso canta *La Sorga*, questo breve ma fatale fiume — un fiume non reale — per la poesia europea:

*Fiume troppo presto partito, d'un sol tratto, senza un
compagno,
Da' ai fanciulli della mia terra il volto della tua passione.*

*Fiume dove il lampo finisce e la mia casa comincia,
Che rotola verso l'oblio i ciottoli della mia ragione.*

*Fiume, in te terra è brivido, sole ansietà.
Che il povero nella sua notte faccia della tua messe il suo
pane.*

Fiume spesso punito, fiume in abbandono.

*Fiume degli apprendisti dalla callosa condizione,
Non c'è vento che non si pieghi in cresta ai tuoi solchi.*

*Fiume dell'anima vuota, degli stracci e del sospetto,
Dell'antica sventura che si dipana, dell'olmo, della com-
passione.*

*Fiume degli stravaganti, dei febbricosi, degli squartatori,
Del sole che lascia l'aratro per perdersi dietro al bugiardo.*

*Fiume dei migliori di sé, fiume delle nebbie dischiuse,
Della lampada che allevia l'angoscia intorno al suo cap-
puccio.*

*Fiume del rispetto per il sogno, fiume che arrugginisce il
ferro,
Dove le stelle han quell'ombra ch'esse rifiutano al mare.*

*Fiume dei poteri trasmessi e del grido che imbocca le acque,
Dell'uragano che morde la vigna e annunzia il vino nuovo.*

*Fiume dal cuor sempre saldo in questo mondo folle di
prigione,
Fa' ch'io rimanga violento e amico delle api dell'orizzonte.*

La poesia di Char ch'io vi ho dato nella traduzione di un altro poeta italiano, Giorgio Caproni, adesso vedetela a confronto con il LXVI componimento del Canzoniere petrarchesco ed esattamente con la sesta strofe della sestina *L'aere gravato, et l'importuna nebbia*:

*Ben debbo io perdonare a tutti venti,
per amor d'un che 'n mezzo di duo fiumi
mi chiuse tra 'l bel verde e 'l dolce ghiaccio,
tal ch'i' depinsi poi per mille valli
l'ombra ov'io fui, ché né calor né pioggia
né suon curava di spezzata nebbia.*

I due fiumi sono, ancora, la Sorga e la Durenza, il fiume che corre incontro al Rodano serpeggiante sotto le mura di Avignone; e il vento è l'aura, è insomma il segno stesso della presenza di Laura, della presenza del simulacro stesso dell'amore, e della contraddizione necessaria di amore e morte nel colmo vitale dell'esistente. Questo dolce e tempestoso paese è lo stesso dove un poeta contrastato tra dolcezza e tempesta come René Char vive oggi, né sa distaccarsene per le malie di Parigi. È che il vento di Provenza, quando suona tra queste gole ha la voce alterata dell'uomo che parla con la morte come parlasse con l'amore, o viceversa; ed egli non lo sa, crede di parlare con gli alberi autunnali che si spogliano o con l'erpice piantato in un campo, o addirittura con le città morte e sognate del Luberon, con l'antica illusione catara della purezza umana.

René Char ha avuto una singolare fortuna in Italia: oltre alla traduzione, molto bella, di Caproni di *Poesia e prosa* uscita nel '62 da Feltrinelli, e dei *Fogli di Ipnos*, già integralmente tradotti da Sereni e raccolti nel citato volume feltrinelliano e poi ristampati a sé da Einaudi nel '68, e dopo

che io stesso penso di non avere demeritato avendone studiato a più riprese la poesia e avendone anche parlato in altre occasioni ai nostri lettori, ecco ora questo stupendo libro, *Ritorno sopra monte*⁽¹⁾, dove Vittorio Sereni ritorna col suo acume di poeta a misurarsi coi difficili ultimi testi di Char, accompagnando la traduzione con note al testo e appunti illuminanti — e la poesia di Char folgorando tra due tenebre, sia pure « la folgore dagli occhi teneri » sopita dal fremito del pioppo, ognuno sa se ha bisogno di essere riportata alle sue concrete origini in un luogo, in un'ora, in una situazione precisi —. Questa ricchissima antologia, un vero dono per il lettore italiano di poesia, e dove due poeti dall'intimo irritato fanno confluire la loro irritazione di senso opposto in modo che il risultato finisce per esprimere una sorta di sovranaturale pacatezza, è preceduta da un saggio sottilissimo di Jean Starobinski, *René Char e la definizione del poema*, già apparso nel '68 a Montreal in un omaggio dedicato al poeta dalla rivista canadese di lingua francese « Liberté ».

Le doti native di Char e di Sereni paiono completarsi a vicenda: il poeta del *maquis*, il poeta del « centro » nascosto della rivolta umana e nascosto nel « centro » di essa, forse perché figlio sia pure ribelle della « centrale pureté » mallarméana, e il poeta italiano, venuto dalla periferia del prigioniero di guerra e dal deserto dell'inazione a questi atti primari di presenza che l'attuale stagione esige dall'uomo non indeciso quanto più incerto del suo destino, s'incontrano a mezza strada. Io li ho visti incontrarsi a Valchiusa — ricordo anche che discutemmo poi a lungo su questi testi, anche a quattr'occhi, io e l'amico Vittorio, talora titubante davanti al volo in verticale del poeta di Provenza — come in una ridotta umana in cui l'uomo non finisce di sentirsi armato — e armato dell'arma malgrado tutto la più decisiva, quella della parola — contro la degradazione e la morte. Lo riconosce con la sua sensibilità sempre all'erta lo stesso Sereni, così concludendo l'ultimo dei suoi « appunti del traduttore »:

(1) RENÉ CHAR, *Ritorno sopra monte*, a cura di Vittorio Sereni, con un saggio di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1974.

« Gli ultimi sviluppi del lavoro di Char si scostano infatti sempre più dall'illusione che la poesia "risolve" o che costituisca un "in sé", un potere aggiunto o aggiuntivo. Meno che mai si presenta come operazione letteraria di qualunque tipo. Sempre più tende a rompere i propri termini formali riconoscibili e a farsi invece sede di ansietà sulle probabilità superstiti, estremamente incerte, di un futuro degli uomini (" Je vous écris en cours de chute "). Si direbbe che Char abbia smesso di vedere nella poesia un vertice (ma " renvoyez les arts libéraux, qu'ils cessent de tout refléchir, c'est le charnier " — diceva un aforisma dell' *Age Cassant*) per affermarla come sintomo di una residua speranza riguardo alla qualità umana: caccia pressoché impossibile, e perciò irriducibile, agli indizi di una alternativa ».

La poesia di René Char non nasce da un'esplosione, anzi dal contrario di un'esplosione: nasce da un'implosione, cioè da un'esplosione, a dir così, volta verso l'interno della parola, della « materia-emozione istantaneamente regina », insomma dell'istante che fulmina verso il proprio centro più oscuramente lampante. Per cui ciò che è intorno, il passato il futuro, ciò che non è qui, ciò che non è ora, viene immediatamente implicato, da questo ritrarsi della « materia-emozione » in un altrove rapinoso che non è il suo, coinvolto in questo spazio istantaneo improvvisamente aperti, nell'istante, verso il proprio nucleo, come ho detto, più oscuramente lampante. Quel senso di cataclisma liberatore che è proprio dell'impianto verbale di René Char nasce appunto da questo « andare in dentro », da questa forza invadente che si precipita dentro, o come dicono i Greci, *katá*, in dentro, in giù, sotto, in basso. Il contrario di un anacisma, se questa parola si potesse comporre, che dal prefisso *aná* ritrarrebbe l'idea di una forza esplosiva, volta all'insù, verso l'alto.

Al lavoro di traduttore offerto da Sereni a René Char vorremmo offrire a nostra volta, con le parole di Char, *Couche*, da *Lo spavento la gioia*, non riportato nell'antologia anche se citato negli appunti del traduttore, queste considerazioni: « La parola sprovvista di senso annuncia sempre uno sconvolgimento prossimo. L'abbiamo appreso.

Essa ne era lo specchio anticipato. La terra, i suoi brogliacci di fortuna, l'infinito, l'indefinito, una sovranità impropria, l'amore inseparabile da chi lo uccide, si consumano insieme e in noi. L'ombra del tempo copre questo segreto. Ho vissuto fuori, esposto a intemperie d'ogni sorta. È giunta l'ora per me di rientrare, oh ridere d'ardesia, in un libro o nella morte ». Ci danno, queste parole, il succo della poetica charriana: la parola, trattenuta nel suo non senso originario, è la nube che scaricherà la sua elettricità accumulata venendo a contatto col polo opposto. Per Char il senso è sempre fulmineo, e sempre oppositivo; o meglio: dimostra che l'opposizione si è messa in contatto, in modo sconvolgente. Ma il poeta non si ferma a questo momento di sospensione della parola, in cui essa è un segno che ancora deve evolversi in traccia, cioè in cui la parola è tuttora la cosa che non si è ancora separata da se stessa, è tuttora la virtualità dello stupore umano dinanzi alla realtà del di fuori che cerca di divenire un atto interno dell'uomo. La realtà parlata è restituire questa oggettività esterna all'interiorità recepita del reale che, non parlato, è informe, indifferente, illegale; o, se volete, innocente. Ma non è di Char il discorso sulla colpevolezza preliminare dell'uomo. Char non si riconosce la colpa di Adamo. Mangiare la mela è aprire il discorso interiore del linguaggio, è insomma l'inizio stesso della parola umana, che altrimenti si sarebbe confusa col murmure del vento, lo scoppio del tuono, il fruscio delle acque: innocente specie dell'apparenza e dell'indifferenza. Mangiare quello che viene considerato come il segno primo della colpa, significa comunicare, significa restituire alla mela il suo sapore attivo di frutto, proibito solo se esso rimane intatto, non comunicato né comunicabile, attraverso l'uomo. Al posto della colpa, per Char vive questo atto primario di comunicazione: questa disobbedienza a voler mantenere separato il reale dalla realtà stessa dell'uomo, questa insomma infrazione dell'incomunicabilità. Ma accettare l'infrazione, vivere fuori, spiccare il volo per accompagnare la tempesta nei suoi palpiti elettrizzanti, se è compito del poeta, perché ciò significa dare corso e valore legale alla propria parola; se cioè

sposare la causa stessa dell'illegalità è per il poeta affermare il valore stesso della legge; è anche, questo vivere fuori, cioè sottoposto a tutti i sensi del linguaggio, a ogni comunicazione, il pericolo mortale del poeta. Che si accorgerà una volta giunto il momento di rientrare, che rientrare, magari in un libro, significa rientrare nella morte. Significa cioè che ormai la morte è il nido, il dentro, la casa, il libro. Si è capovolto, con l'uso della parola, il senso annunciatore che è implicito nella parola stessa. Il poeta è uscito all'aperto con la parola, ma ora la parola facendosi libro, ora rientrare significa rientrare nella morte. La sfidata, la morte vinta dalla vita comunicabile e comunicata, dal fuori, ora è essa il dentro: il poeta dovrà riposarsi nella morte, o che è lo stesso nel non essere attestato da un libro, dalla sua lunga attivazione vitale, dal suo volo elementare in mezzo agli elementi. La parola, potenza vitale mentre è sprovvista di senso, diviene atto mortale se raggiunge tutti i suoi sensi, se li snida. Ed è che il poeta ormai non può che abitare quel mondo che ha sfidato, quel fuori tutto rappreso in linguaggio che per lui è diventato ormai il suo dentro. Come Ettore che, uscito dalle mura di Troia a sfidare Achille, non può più rientrarvi, deve accettare la morte da Achille: la morte in duello è divenuta la cerchia fatale della sua città. Il suo nido, o il suo libro, è ormai questo universo segnato da sensi multipli e contrastanti, che mentre lo avvenano, anche costituiscono la negazione di ogni ritorno; o meglio, costituiscono la fine dell'insignificanza: appunto un libro, l'opera, la morte che vinta come vita tutta parlata, tutta detta, impedisce l'ulteriore possibilità di dire, cioè impedisce quella infrazione primaria. Morire, per Char, significa rientrare nell'inesistenza di un luogo dal luogo stesso mortale dell'esistenza: è insomma un capovolgimento *sur place*. Quel ridere di ardesia è simile a un sibillino sorriso di trionfo quasi di un idolo incaico che abbia assistito a questo lento diffondersi del «fuori» nel «dentro», del significato nel senso: «volontà perfida frapposta tra l'oscurità e noi, tra il vigore il desiderio e il leale termine solare».

Mi permetto ancora di aggiungere in omaggio

al traduttore due testi, da *La notte talismanica* a quelli già scelti da Sereni, significativi di questa corrosione del centro, nella confusione trasparente con cui Char mette in crisi la «centrale pureté» mallarméana. È in definitiva il riconoscimento che l'uomo pone in crisi la presenza dell'uomo a se stesso con questa sua antropocosmica insinuazione verso il centro, cioè verso la divinità stessa dell'uomo, che è poi il luogo meno luminoso della fiamma, il cono interno dove essa infine anche scotta meno. «Quelli di cui diciamo che sono dèi» è la parte di noi che scotta meno. Ecco *La fiamma sedentaria*: «Precipitiamo la rotazione degli astri e le lesioni dell'universo. Ma perché la gioia e perché il dolore? Quando per veniamo in faccia alla montagna frontale, sorgono minuscoli, vestiti di sole e d'acqua, quelli di cui diciamo che sono dèi, espressione la meno opaca di noi stessi. Non avremo da civilizzarli. Li festeggeremo solamente, il più possibile da vicino; la loro sede essendo in una fiamma, la nostra fiamma sedentaria». Ed ecco *Lo spazzaneve*: «Nel midollo spinale del Tempo donde irradia l'amore, noi celebriamo dell'amore la festa eminente, mezzanotte imbiancata dai suoi dodici dolori»: e sono i dodici colpi dove pare ancora risentirsi il «mar-teau sans maître». L'incontro implica la festa (il colpo, doloroso-amoroso, revoluisce in suono, in faville), ma porta altresì a maturarsi la contraddizione come sede dell'identificazione e luogo della massima compressione identificante e quindi della carica di energia portata all'estremo: siamo «in faccia alla montagna frontale». «L'espressione la meno opaca di noi stessi», cioè «quelli di cui diciamo che sono dèi», «minuscoli vestiti di sole e d'acqua», sono il momento stesso insieme rivolutivo e specchiante dell'immagine umana che si è incontrata, come forza naturale, ledendolo, con l'universo e, precipitandone il moto, con la rotazione degli astri. È qui che invece un Ungaretti si sente «*docile fibra | dell'universo*» coscientalizzandone il moto, in quanto se ne fa fibra recepitente e trasmittente: e «*Volti al travaglio | come una qualsiasi | fibra creata | perché ci lamentiamo noi?*». Qui invece Char trasmette, sì, ma in senso ribaltato, e insomma in linguaggio, che non prosegue

ma anzi è il luogo-non luogo di opposizione alla finalità della *morfé* avviandola appunto alla metamorfosi oracolare, la forza espansiva dell'universo: la trasforma nella parte evasiva e ritornante, nel suono del « marteau sans maître », s'è visto, ma anche nello sgorgare delle acque dall'abisso aperto, cioè in una serie di « effetti » collaterali e nel centrale ribaltamento di senso. Al di là della gioia e del dolore, che sono ancora « effetti », ed « effettivi », della giovinezza, « l'età squassante » è tale appunto perché, come una forza cataclismatica, pervade l'ordine degli estremi - estremi e centro insieme, estremi che divengono centro, e centro che si estremizza, in quanto il momento estremo tende a farvisi, per antitesi, momento primario, momento in partenza - e lo fa revoluire, compenetrandolo e ledendolo la compattezza: tale l'acqua sgorga dalla roccia, cioè purificata dal suo opposto, tale anche per questo capopopolo solitario, per questo Mosè-Char, sgorga dalla roccia di Valchiusa, accostatavi la verga della parola, l'acqua parlante dell'abisso, di quello che era già stato l'abisso romantico e baudelairiano.

Per tornare a *La fiamma sedentaria*, è la fiamma, ripeto, che si altera perché coinvolge cromaticamente tutte le sue scorie, se si punta al centro, al centro della fiamma, al punto cioè della contraddizione e della lealtà della lotta, a questo cosmico fuoco centrale eracliteo, non dimenticando che « Al centro della poesia, un contraddittore ti attende. È il tuo sovrano. Lotta lealmente contro di lui »⁽²⁾. Ora ascoltate: « Questo mondo, che è lo stesso per tutti, nessuno degli dèi o degli uomini l'ha creato, ma fu sempre, e è e sarà fuoco eternamente vivo che con ordine regolare si accende e con ordine regolare si spegne »⁽³⁾. È Eraclito, non Char, ma è di Char questa guagliata luminosa tra due tenebre, il fulmine che tenta di ricucire l'« ordine regolare » in una continuità irregolare di cui l'uomo risulti il tessitore, presente a questo farsi alternativo dell'universo, presente magari come un uomo dei campi davanti al proprio focolare dove una scheggia di quel « fuoco eternamente vivo » brucia ancora e ancora fuma negli inverni di Provenza.

Tenerenza e durezza costituiscono la lega di questo parlare, che un ripararsi e un riparare, ma anche un rivolgersi, e un rivolgere la durezza in tenerenza e la tenerenza di termini arrendevoli in durezza di parole d'ordine. È la sintassi stretta che fa collimare i due atteggiamenti in un unico discorso, il quale raggiunge la sentenziosità apparentemente contraddittoria di un Eraclito, ma solo per far convivere quella tenerenza e quella durezza. Quando in *Alle porte di Aerea*, la città scomparsa immaginata da Char tra le Dentelles de Montmirail, il poeta conclude: « Puntata dall'ape di ferro, si è schiusa in lagrime la rosa », tutta la burbera tenerenza espressiva di Char si manifesta. La poesia di Char si svolge tutta quanta sul segmento teso della contraddizione sottesa, ma sintatticamente si evolve come un soliloquio tragico o un'allocuzione a chi vive nascosto nella vita perché rivoltato alle sue convenzioni, ivi compresa la convenzione decisiva della morte. Direi che Char calpesta la convenzionalità che rende l'esistente un mero enunciato: egli oltrepassa continuamente i limiti dell'equilibrio contraddittorio, cioè si sposta verso le parole tenere e forti degli estremi, ma solo per convocare nel suo discorso coteste parole, le quali ne trafiggono il valore allocutorio e comunque la compostezza compositiva, che però, come una materia organica, si direbbe che guarisce ogni volta dei propri terribili enunciati, come di ferite inferte, in un teatro di gesti trattenuti, di drammi evocati. Contrariamente alla tenerenza trobadorica esplicita dal suo antico compagno di lotta Éluard, che avrebbe saputo scrivere piuttosto la parte finale della frase conclusiva di *Alle porte di Aerea*: « Si è schiusa in lagrime la rosa », che non la prima parte di essa: « Puntata dall'ape di ferro », Char ha dimenticato l'elogio e l'epigia per il soliloquio che egli svolge in mezzo a una folla, a una follia, muta. Sono gli spettatori, gli uditori degli enunciati terribili di rimpianto e di ammonimento, o i colpevoli di quella colpa da cui il poeta ha lavato la preistoria dell'uomo ma non l'uomo

(2) RENÉ CHAR, *A une sérénité crispée*, in *Recherche de la base et du sommet*, nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1965, p. 127.

(3) ERACLITO, fr. 30, in DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 5^a ediz., a cura di W. Krausz, Berlin 1934, cap. 22.

immerso nella sua storia, una colpa storica senza principio ma legata allo stesso fraintendersi dell'uomo in quanto autore di un linguaggio imperioso e di un linguaggio dolente, del linguaggio della sottomissione? Proprio questa mancata colpa metafisica accresce la fisicità della colpa, la neces-

sità della lotta, e tutte le conseguenze della lotta. L'uomo e la natura costituiscono un unico essere in questo compatto universo in cui si schiude in lagrime la rosa se puntata dall'ape di ferro della rapina umana.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Fortuna e sfortuna di Joyce

Nessuno si azzarderebbe oggi a sostenere che *l'Ulisse* non sia fra i romanzi maggiori del nostro secolo, né che, quindi, l'autore non sia fra i suoi scrittori maggiori. Naturalmente, le cose non sono andate sempre così; e tutti sanno quanto difficile abbiano avuto la vita e Joyce e le sue opere: non solo *l'Ulisse*, ma anche il *Ritratto d'artista* (*Dedalus* per noi) e *Gente di Dublino*. Vita difficile non solo in patria, ma anche nel resto d'Europa e in America. Joyce lasciò l'Irlanda alla fine del 1904, praticamente per sempre; e *l'Ulisse*, finito nel 1919 e pubblicato a Parigi nel 1922, dovette attendere quattordici anni per essere permesso e pubblicato anche a Londra.

Lasciata l'Irlanda, Joyce venne in Italia (anche se Pola e Trieste allora eran Austria); e nel 1907, a Trieste, insegnando inglese, ebbe come allievo Ettore Schmitz, cioè Italo Svevo. Questi aveva già scritto *Una vita* e *Senilità*, Joyce stava riscrivendo per la terza volta il *Ritratto d'artista*; Joyce scoprì Svevo, Svevo scoprì Joyce; già questo fatto, e poi l'essere stato in Italia in anni decisivi, e la sua ottima conoscenza dell'italiano (scrise articoli in italiano e parlava italiano coi figli), tutto questo dà un interesse privilegiato alle relazioni fra Joyce e l'Italia. Relazioni diverse e complesse; ma su almeno un aspetto di queste fa luce ora il libro di Giovanni Cianci, *La fortuna di Joyce in Italia*, stampato quest'anno dall'Adriatica Editrice

di Bari nella collezione «Biblioteca di studi inglesi» diretta da Agostino Lombardo: è soprattutto la storia della critica italiana, secondariamente la storia delle traduzioni in italiano, e infine una loro minuziosissima bibliografia che va dagli inizi (1917) al 1972.

Gli inizi furono buoni: nell'agosto del '17, infatti, Diego Angeli pubblicò sul fiorentino «Marzocco» una recensione assai penetrante del *Ritratto d'artista*; fu poi la volta, l'anno dopo, di Silvio Benco, acuto, originale e di prima mano anche lui (si ricordi l'amicizia con l'autore) con la recensione di *Gente di Dublino* (il Benco sarà nel '21 il primo a parlar dell'*Ulisse*, non ancora pubblicato in volume); poi di Carlo Linati, che già nel '20 traduce il dramma *Esuli* sulla rivista milanese «Il Convegno». Ma inizi così promettenti (una critica indipendente da quella inglese e francese) non ebbero buon seguito. Già si avverte in Linati, nonostante la spregiudicatezza e il suo anticonformismo, nota il Cianci, «la resistenza di una formazione culturale», e di quella formazione culturale, provincialmente accademica e nazionalistica, che ci diede *La Ronda* e «Strapaese», il fascismo, contraddittoriamente futurista e passatista, fece presto ad impadronirsi. «Il '26 fu il grande anno joyciano anche per noi in Italia», scrisse Giuseppe Raimondi: ma i frutti allora visibili furono amari. È propria, infatti, del ventennio fascista una critica ufficiale anti-joyce, soprattutto contro *l'Ulisse*: *l'Ulisse* è non-poesia, è materiali-

stico, è anticattolico, è filosemita (Sigmund Freud e Leopold Bloom). È facile oggi giudicare risibile quest'atteggiamento, e anche riderne; ma i giovanissimi, come Vittorini, per esempio, che aveva allora ventidue anni, ne restarono contagiati; e in Corrado Pavolini (che ebbe il coraggio di scriverlo allora, nel 1933) suscitò un « caso di coscienza » veramente sofferto.

Il dissenso non poteva essere che somnesso; ma fu ostinato e venne dall'antifascismo letterario che i fascisti chiamavano « bigio »: si possono citare Praz e Montale, ma soprattutto (testimonianza personale) bisognerà ricordare le riviste di Firenze, « Solaria » di Carocci e di Bonsanti e « Inventario » di Luigi Bertì; soprattutto, di Firenze, ricordare il Gabinetto Vieusseux, diretto allora proprio da Montale, e il caffè delle Giubbe Rosse in cui con Bertì facevamo cerchio intorno a Montale e a Bonsanti. Erano forse più discorsi che scritti; e quindi dalla bibliografia del Cianci non tutto risulta; ma nel saggio introduttivo anche il Cianci ben osserva che fu in quell'ambiente che avvenne, intorno al 1930, la fruttifera conversione a Joyce di Vittorini (e non a Joyce soltanto).

Dopo la guerra, naturalmente, il clima intellettuale cambiò: il minimo che si può dire è che caddero i pregiudizi provinciali (nazionalistici e moralistici) della nostra autarchia culturale. Molte cose, però, eran cambiate anche a Londra; allo scadere del mezzo secolo, infatti, James Joyce, ormai morto, è già un grande, almeno della letteratura moderna. Denigrarlo o esaltarlo non ha ormai più senso; non c'è che da studiarlo, conoscerlo, collocarlo: ed è in questo senso veramente critico e non giornalistico che si muovono anche gli studi italiani.

Abbiamo avuto nel 1960, finalmente l'*Ulisse* in italiano, ma ormai troppo tardi; meglio invece i contributi critici; fra tutti notevoli per acume ed originalità quelli di Giorgio Melchiori (cui oggi si deve anche un'ottima scelta tradotta e annotata delle *Lettere*, Mondadori 1974), e lo stimolante libretto, d'impostazione nuova, di Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce* (Bompiani, 1966, ma prima in *Opera aperta*, del 1962). Né si può chiudere

questo discorso senza ricordare *L'Eroe all'antipodo* di Edvige Schulte (Napoli, Liguori, 1973), che è il primo libro totale, anche informativo, su Joyce uscito in Italia per opera di uno studioso italiano. Ovviamente, né le *Lettere* scelte da Melchiori né questo hanno potuto essere incluse nella bibliografia del Cianci.

Anatomie dell'anatomista

Pochi libri sono stati letti da tutti come *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift. Nati come satira, e come satira sempre più feroce, più di duecento anni fa, sono poi divenuti libro per ragazzi; e i ragazzi si interessano ancora oggi alle vicende dei piccolissimi lillipuziani o dei mostruosi giganti di Brobdingnag. Soprattutto ai primi, ché anche il ragazzo, che ha riso semplicemente al modo nel quale Gulliver spenge l'incendio del palazzo reale, anche il ragazzo comincia a sentire un senso di disgusto alla descrizione « microscopica » della pelle della gigantessa bambina, ed ancora di più a quella del disfacimento ultrasenile degli « immortali » di Laputa o del comportamento stercoario degli Yahoo. Per il ragazzo, dopo l'allegretto di Lilliput il maestoso del finale fra i cavalli delude.

Tutti i torti non li ha: gli ultimi due libri, infatti, son troppo al di sopra del suo mondo perché questi possa gustarli, magari intendendoli alla rovescia (prendendoli per uno scherzo) come fa per i primi due (gli piace, a lui piccolo, vedere i grandi ridotti alla misura dei bambolottini, si sente anche lui sperduto fra i grandi come Gulliver fra i giganti), ma soprattutto ha ragione quando comincia ad avvertire il disgusto. Perché, ed è bene dirlo subito, è sì vero che Swift, come tutti i grandi satirici, si indigna davanti alla follia, alla turpitudine, degli uomini e delle leggi che si son fatte, e che li regolano o li coprono; ma è ancor più vero che in Swift sull'indignazione prevale il disgusto: un disgusto che da morale si fa sempre più fisico, e non più per il vizio o per il vizioso ma per l'uomo in quanto uomo. Si rilegga l'ultima pagina dei *Viaggi di Gulliver*: gli Yahoo non sono più un simbolo satirico, sono tutta l'umanità:

sua moglie, i suoi figli, non son che Yahoo: « Appena entrai in casa, mia moglie mi abbracciò e mi baciò; al che, non essendo più abituato da tanti anni al contatto con quell'odioso animale, caddi svenuto per almeno un'ora. Al momento in cui scrivo sono già cinque anni che son tornato in Inghilterra: per tutto il primo anno non potevo tollerare la presenza né di mia moglie né dei miei figli, l'odore mi era insopportabile, né tantomeno potevo soffrire che mangiassero nella mia stessa stanza; e tutt'ora nessuno di loro osa toccare il mio pane o bere nel mio bicchiere; né posso permettergli di toccarmi la mano. Il primo denaro che sborsai fu per comprarmi due stalloni, che tengo in una buona stalla [...]. I miei cavalli mi capiscono abbastanza bene; parlo con loro almeno quattr'ore al giorno. Non conoscono né briglia né sella; vivon con me in grande amistà, e in grande amicizia fra loro ». Il libro si chiude così; e gli uomini non saran mai cavalli (esseri razionali perfetti) nonostante l'epilogo convenzionalmente esortativo.

Da Lilliput al paese dei cavalli, o meglio all'isola volante di Laputa (ché il terzo libro fu scritto per ultimo), il disgusto penetra sempre più in esteso e più a fondo, come un cancro, il tessuto morale della satira di Swift: i quattro viaggi sono infatti un viaggio solo, in crescendo, verso il disgusto assoluto, sì che a un certo momento divien questo il movente profondo di tutta l'opera sua. Di qui la legittimità della domanda sull'origine di quel disgusto, ed anche della risposta psicoanalitica moderna; risposta in verità suffragata dal *Giornale a Stella* e dalle *Lettere a Vanessa* (ovviamente pubblicati postumi). Ma l'indagine nell'inconscio dell'autore, per quanto legittima, necessaria, non è tutto; e quindi anche la necessità di una lettura di superficie: ieri *I viaggi di Gulliver* come satira politica inglese, poi come satira dei vizi e delle follie umane, oggi come satira totale della condizione umana.

A quest'ultimissimo filone appartiene il libro di Attilio Brilli, *Swift, o dell'anatomia*, pubblicato quest'anno da Sansoni a Firenze; un libro che non condivide affatto la mia tesi (e non mia soltanto) sul « disgusto » di Swift. Anzi, per Swift,

secondo il Brilli, il corpo umano « è oggetto di studio, di ammirazione, non di odio e di repulsione, come spesso è stato detto » (p. 39); e secondo lui le disgustose immagini anatomiche (da anatomia patologica) ed escrementizie, come quelle sartoriali (varianti del rapporto antico — qui « carnevalesco » — fra l'abito e il monaco) non sono che « metafore madri » del linguaggio swiftiano. Per il Brilli Swift è in tutto e soltanto il grande satirico della condizione « borghese »; ma là, osserviamo, la condizione borghese è di fatto la condizione umana: non ci sono antitesi sociali in Swift, semmai politiche: i fanciulli comestibili della *Modesta proposta* non sono anacronisticamente « proletari », sono soltanto irlandesi.

A me pare eccessivo rovesciare la situazione (dal disgusto all'amore); tuttavia è ben vero che si può ridurre quell'opera a grafomania scatologica; e qui *Swift, o dell'anatomia* può agire efficacemente da correttivo: e per la sua rivalutazione e descrizione del mondo morale di Swift (tra l'altro sfiducia nel progresso perché irrazionalmente, immoralmente condotto), e perché non si stanca di notar sempre le provenienze culturali delle sue immagini satiriche, troppo spesso ridotte invece a onirismi.

Il Brilli è un giovane studioso della satira inglese nel suo contesto culturale (si ricordino *Il gioco del Don Juan*, Ravenna, Longo, 1970, e *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino, 1973); è quindi quasi consequenziale che anche di Swift gli interessi soprattutto « lo schema intellettuale attraverso il quale l'autore rappresenta la società umana » (p. 120), uno schema non psicologico ma che « prende corpo nella fusione di stimoli culturali della propria e di epoche passate » (*ibidem*), anche se costantemente e brillantemente rinnovato. In tutta l'opera di Swift c'è sempre, per lui, « una provocazione globale del mondo attraverso la sua anatomia » (p. 124); e in ogni individuo, prosegue, « la motivazione istintuale e la copertura culturale di una medesima azione si scindono ed entrano in contrasto fra loro » (*ibidem*). Quindi, « l'operazione swiftiana consiste [...] nell'attivare le differenti dimensioni di uno stesso individuo

o di uno stesso fenomeno nella loro simultaneità, e di prospettarne l'interrelazione sotto l'angolazione di un unico istante» (*ibidem*).

«È lecito a questo punto chiedersi quale sia il ruolo della lingua nell'anatomia swiftiana» (p. 125). La domanda è ora, quasi alla fine, del Brilli stesso; ma tutto il libro è stato di fatto un'analisi del linguaggio di Swift, un linguaggio fra lo scientifico, lo scatologico e il sartoriale, solo apparentemente obbiettivo e «medio». Solo apparentemente in Swift la parola è ridotta a «cosa» (come volevano i linguisti di Lagado), in verità, invece, «la

lingua swiftiana tende a inglobare all'interno di ogni parola una pluralità e una conflittualità semantica che incrinano la parola fino a rovesciarne il significato» (pp. 135-136). D'accordo: nel particolare conflitto fra denotazione e connotazione sta certamente la chiave stilistica della satira di Swift; ed è merito fondamentale di questo libro d'insistere soprattutto sulle connotazioni culturali; queste, però, non escludono affatto le connotazioni nate dall'inconscio: un libro totale potrebbe tenerne conto.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

I Scrittori contemporanei

In Germania, come del resto in Italia, si fa molta attenzione alla letteratura moderna. Ciò è dimostrato non solo dalle molte pubblicazioni, dai settori che ogni casa editrice di qualche rilievo dedica ai contemporanei, ma anche da due opere recentemente uscite, in cui questi scrittori moderni, anzi modernissimi, vengono criticamente presentati ed esaminati. Per primo vogliamo ricordare Hermann Kunisch, già titolare della cattedra di germanistica all'Università di Monaco (ora come molti dei suoi migliori colleghi è andato volontariamente in pensione). Nel 1966 pubblicò il suo *Handbuch der modernen Literaturwissenschaft* (Manuale di letteratura moderna, Nymphenburger Verlagsbuchhandlung cioè Libreria editrice, N., Monaco) già in due versioni: una più ampia in un grosso volume, una più ristretta in cui trovavano posto solo i più noti scrittori. Il lavoro, a cui avevano contribuito moltissimi studiosi di valore, era prezioso perché oltre al profilo dello scrittore dava una indicazione precisa della pubblicazione di ogni singola opera, delle eventuali edizioni «complete» e a grandi tratti di tutta la bibliografia sull'autore, in cui era indicato un re-

pertorio ove si trovava già quello che era stato pubblicato fino a un certo anno. L'opera ha avuto evidentemente fortuna se oggi il primo volume si è allargato sino a comprenderne tre (si tratta di una «seconda edizione aumentata», sempre presso la Nymphenburger Verlagsbuchhandlung di Monaco). Nel primo volume trovano posto gli scrittori dall'A al K; nel secondo quelli dall'L alla Z; nel terzo volume, più sottile si trova invece la *Bibliographie der Personalbiographien* che sarebbe quanto dire la bibliografia di quel che riguarda la biografia personale di ogni autore e anche la critica che è stata scritta su di lui. Corrisponde quindi alla parte finale di ogni voce nel volume edito prima. La diffusione che questo *Manuale* ha avuto nella sua prima versione dimostrerebbe da sola l'utilità dell'impresa, a cui, coi tempi che corrono, neanche un editore tedesco di fama si sarebbe così facilmente messo. Kunisch che è un profondo conoscitore della letteratura tedesca dalla mistica a Stifter (su cui ha scritto un bellissimo libro) a Rilke, a Benn (conosciuto da lui personalmente), figura come critico naturalmente in primo piano e con lui hanno lavorato allievi, amici o studiosi comunque specializzati sopra un certo

autore, in maniera che i tre volumi, pur nella varietà acquistano una loro unità e non dico che sembrano scritti da una persona sola, ma raggiungono un tono comune che li distingue da altre imprese dello stesso genere, dovute ad un solo autore come il Lennartz. C'è insomma al di là delle prestazioni del singolo un *team* di critici che sembra gravitare intorno alla figura dominante di Kunisch. È un esempio insomma, affatto moderno, di come si possa e si debba lavorare insieme per giungere ad offrire al lettore, anche allo studente universitario che desidera conoscerlo a fondo, un panorama completo e ben articolato della letteratura tedesca contemporanea.

Non sembri un puro lavoro da *Manuale* (per riprendere il titolo, pieno di modestia, dell'opera). Fra qualche anno, diciamo tra qualche diecina di anni si vedrà con sicurezza quali di questi scrittori contemporanei sono ancora vivi (non nel senso materiale della parola) e se l'ideatore, cioè Kunisch e i suoi collaboratori hanno prestato troppa attenzione a chi non la meritava trascurando qualche altro più meritevole. Il lavoro del critico, dello studioso è sottoposto a questo tremendo rischio, di cui molti non si rendono conto. A distanza di qualche tempo si vede chiaramente se egli ha fissato la sua attenzione su autori che la meritavano oppure se, in parole povere, ha preso un grosso granchio. Si capisce che certi nomi come quello di Rilke, di George, di Hofmannsthal resteranno, ma tutta la schiera degli altri? E sarà invece gran merito per un critico, se a distanza di diecine di anni potrà dire: « io fin dal 1969 avevo previsto che questi sarà un grand'uomo, o per lo meno un letterato degno di passare nella storia della letteratura tedesca ». Senza contare che ogni autore che si trovi in questi tre volumi (purtroppo molti sono gli scomparsi) riceverà dalla citazione, dalla anche breve presentazione una specie di incoraggiamento, di premio. Nel leggere opere di questo tipo non si tiene spesso conto di queste considerazioni. Ed è perciò che noi le abbiamo fatte qui. Possiamo solo aggiungere che questa è un'opera meritoria e che il lavoro di Kunisch e dei suoi collaboratori non dovrebbe mancare in alcuna biblioteca universi-

taria non solo, ma anche nello studio di chi si occupa con cognizione di causa di letteratura contemporanea, particolarmente tedesca.

Questo andava detto prima di ricordare un'altra opera che si affianca a questa e precisamente il grosso volume *Deutsche Dichter der Gegenwart* (cioè *Poeti tedeschi del nostro tempo* edito dalla Casa Erich Schmidt di Berlino, 1973) a cura di quel formidabile lavoratore e studioso che è Benno von Wiese. A lui si deve un libro, diremmo, di capitale importanza su Schiller, antologie sulla poesia e la prosa tedesca corredata da saggi e anche una serie di lavori impostati come questo ma rivolti via via ad altre epoche: cioè *Deutsche Dichtung der Romantik* (*Poesia tedesca del Romanticismo*, 1971) *Deutsche Dichtung des 19.ten Jahrhunderts* (*Poesia tedesca del secolo XIX*, 1969) e *Deutsche Dichtung der Moderne* (*Poesia tedesca dei tempi moderni*, 1965 e 1971, tutti questi quattro volumi sono editi signorilmente dalla stessa Casa Editrice Erich Schmidt di Berlino); vi è da notare solo che il nome di *Dichtung* cioè *Poesia* ha in tedesco un significato più ampio che in italiano e comprende quindi anche la prosa, quindi tutti coloro che sono stati capaci di creare dei « valori » poetici nei vari — e qui successivi — periodi indicati dal titolo. Si tratta ogni volta di un volume di più di 400, spesso di 500 pagine: un'opera anche questa di preziosa consultazione per tutti gli studiosi. Ad ogni volume Benno van Wiese ha premesso una lunga ed esauriente *Presentazione e Introduzione* che in quest'ultimo volume si è particolarmente allungata. Ne è venuto fuori un rapido disegno della letteratura contemporanea; quanto allo svolgimento dei singoli capitoli il von Wiese si è limitato a scegliere i collaboratori, in gran parte ancora poco noti da noi (salvo Beda Allemann e Wolfdietrich Rasch), riservando alla sua penna solo il profilo di Thomas Bernhard, uno scrittore austriaco molto discusso, ma già tradotto in italiano.

In fondo le due grandiose opere hanno un tratto in comune, più forte nell'antologia critica di von Wiese e meno in quella di Kunisch. Si procede in ambedue i casi con profili di singoli scrittori evitando, non di proposito ma semplicemente perché questo avrebbe condotto fuori strada, una

delineazione delle cosiddette « tendenze ». Dicendo che uno scrittore è un espressionista o naturalista o neoromantico o quel che si voglia — così sembra che pensino i due ideatori di queste sillogi critiche — non si dice un bel nulla; occorre specificare quali opere di un autore appartengano decisamente a un movimento e quali no, ove è da osservare che i maggiori autori di solito travalicano sempre i limiti di un movimento, mentre i cosiddetti minori vi si trovano più a loro agio. Facciamo l'esempio di Kafka: ormai è generalmente riconosciuto che il racconto *Das Urteil* (*Il verdetto*) rientra perfettamente nello schema espressionista mentre il romanzo incompiuto *Das Schloss* (*Il castello*) ne è già completamente fuori e riguarda ormai solo l'arte e la personalità del suo autore; è anzi indipendente da qualsiasi modello del tempo. D'altra parte un critico accorto può « situare » un autore nel clima del suo tempo e così spiegare meglio anche certe particolarità della sua arte. A tutto questo deve aver pensato Benno von Wiese quando nella *Prefazione* alla sua bella *Introduzione* ha scritto: « Forse è necessario giustificare la via, che si è presa, di presentare la letteratura del nostro tempo in singoli ritratti. È una via accanto ad altre, e la sia può percorrere collo stesso diritto, anzi è già stata ripetutamente percorsa. Penso qui a pubblicazioni, che mettono in maggior rilievo le « tendenze », le « strutture » e gli « aspetti » della letteratura contemporanea o quelle che si occupano più profondamente delle premesse economiche e sociali della letteratura. Questo volume va per un'altra strada, poiché parte da una personalità viva e dal corso della sua vita, e insieme vuol precisare quel che questa personalità ha creato nell'ambito di un'epoca ancora in movimento e non conclusa e che in molti casi creerà ancora in futuro. Sono dell'opinione che anche da ora in poi si debba far valere un pluralismo delle vie di studio » (*Prefazione*, pag. 8). Parole queste che non possiamo far a meno di sottoscrivere e che potrebbero essere tenute presenti anche dalla nostra cosiddetta critica « strutturalistica » per esempio,

Von Wiese avverte inoltre che tutti gli autori presentati in questo volume sono ancora viventi,

ad eccezione di Nelly Sachs, Heimito von Doderer, Paul Celan e Johannes Bobrowski. Ma questi scrittori anche se nati nell'ultimo Ottocento — (non tutti) — giunsero a maturazione artistica, sempre, solo nel dopoguerra e sono proiettati più nel futuro che nel passato e meritano, come lo studioso illustre ha fatto, di figurare accanto ai contemporanei, anche se la loro opera è ormai definitivamente conclusa. Possiamo ripetere qui quel che si è detto dell'opera di Kunisch: che merita la massima attenzione e stima degli studiosi e degli appassionati (ci sono anche quelli, nonostante i tempi!).

II Su Carl Spitteler

La Casa Editrice A. Francke di Berna e Monaco ha pubblicato alla fine dello scorso anno un volume su Carl Spitteler, Premio Nobel 1919, che merita di essere considerato con attenzione. È dovuto alla penna di Justus Hermann Wetzel (*Carl Spitteler, ein Lebens- und Schaffensbericht*, cioè *C. S. una cronaca della vita e dell'opera*). Alla fine dell'opera c'è una breve nota dell'autore, tre pagine di osservazioni al testo e quindici pagine, in cui la vita e l'opera dello scrittore svizzero vengono fissate con precisione nella loro successione cronologica. Non c'è la marea delle citazioni, dei rimandi, delle note (a volte più lunghe del testo) che si incontra nei libri cosiddetti scientifici e in cui si vuol dimostrare soprattutto che lo studioso è al corrente di tutto quel che è stato detto sul suo autore. Questo dà una certa piacevolezza alla lettura e del resto il Wetzel dichiara esplicitamente di aver voluto e in parte dovuto rinunciare a una esatta documentazione filologica (p. 133), perché la sua abitazione e biblioteca venne distrutta dai bombardamenti ed egli non aveva più molto tempo per andare a cercare gli originali, molto spesso distrutti in Germania, se non in Svizzera. Ma la cosa più straordinaria è che questo Wetzel, pressoché ignoto nel mondo letterario, nato nel 1879, non era uno studioso di professione, bensì un compositore e un esperto di teoria musicale; ed anche questo suscita in me una certa simpatia per lui. Durante la sua vita ebbe solo uno *hobby*:

lo studio e la ricerca della vita e dell'opera di Spitteler, di cui vediamo finalmente raccolti in volume qui i frutti, anche se alcune parti furono già pubblicate in riviste che hanno poca, direi anzi, alcuna diffusione in Italia. Un'altra cosa, ugualmente eccezionale è che, pur avendo vissuto quasi cinquant'anni, quando il suo Autore era vivo (sino al 1924) egli non si sia mai arrischiato ad andarlo a trovare, a parlare con Lui, a frequentarlo insomma. Forse per eccesso di quella discrezione che è così rara a trovarsi negli studiosi di professione e ancor più in coloro che scrivono per le terze pagine dei giornali? Non si può dire, ma anche questo rende simpatico l'autore, almeno ai miei occhi. È vero che Spitteler non ignorava l'esistenza di questo suo particolare ammiratore, tanto che gli diresse alcune lettere, due delle quali vengono pubblicate qui per la prima volta; ma di una amicizia, di una frequentazione non si può parlare.

In compenso, la figlia dello scrittore, Anna Spitteler, avuto sentore del lavoro a cui Wetzel si dedicava, gli mostrò alcuni documenti e alcune lettere in suo possesso da cui l'opera dello studioso ha ricevuto certo una autorità maggiore. Alcune osservazioni sono molto interessanti: Spitteler è assolutamente lontano da qualsiasi forma di « elvetismo »; in questo senso — e solo in questo — può esser considerato un precursore di Max Frisch e anche di Dürrenmatt; solo che ai suoi tempi chi astraeva completamente dalla Svizzera per diventare uno scrittore « europeo », aveva addosso tutti — e così si spiega che sino a tarda età le sue opere non ebbero diffusione nella sua piccola patria ed egli dovette attendere che un editore tedesco (E. Diederichs di Jena) venisse a proporgli la pubblicazione delle sue opere. E le sua incipiente fortuna ebbe un colpo violento, quando Spitteler dinanzi all'immane conflitto europeo e per stroncare alcuni tentativi di coinvolgere la Svizzera nel conflitto, pronunciò un memorabile discorso *Unser Schweizer Standpunkt (Il nostro punto di vista svizzero)* che gli meritò l'ostracismo sin dopo la guerra e poi durante il nazismo e forse anche ai nostri giorni da parte di alcune correnti nazionaliste tedesche. È una imposta-

zione anche morale che anche i moderni governanti della piccola repubblica elvetica non devono avere dimenticato, neppure durante la seconda guerra mondiale e che si riassume in poche parole: neutralità assoluta, cioè non solo materiale ma anche spirituale, comprensione, aiuto a tutti coloro che soffrono. Una conferma di questo atteggiamento nobile ed eccezionale ai suoi tempi si trova nella notazione del Wetzel, che Spitteler, pur da padrone di tutti i dialetti tedeschi (a volte molto diversi tra di loro) parlati in Svizzera, in pratica non li usava mai. A casa, per riguardo alla moglie, di origine olandese, parlava « un alto-tedesco di colorito baltico » (p. 109), cioè la lingua letteraria come veniva usata in Russia e in Lettonia dove era stato alcuni anni come precettore in una nobile famiglia. Un'altra constatazione mi è sembrata interessante. I grandi scrittori del suo tempo, da Thomas Mann a Hermann Hesse non lo ignoravano — non era ormai, dopo il conferimento del Premio Nobel — possibile, ma lo sentivano lontano. Rilke invece quando lesse l'ultima elaborazione del Prometeo intitolata *Prometeo il paziente (Prometheus der Dulder)* ne rimase colpito. Questo mi conforta nell'ipotesi che ci possa essere qualche lontana parentesi o almeno una certa affinità tra l'Angelo di Dio, che si incontra nel primo e nel secondo Prometeo di Spitteler e la figura dell'Angelo che si ritrova nell'ultimo Rilke, quello per intenderci del *Sonetti a Orfeo* e delle *Elegie Duinesi*. Il lavoro di Wetzel vuol essere soprattutto una ricerca biografica e come tale non potrà venire più trascurata dagli studiosi di Spitteler. Chi si aspetta una valutazione critica profonda, rimane deluso; ma si sente molto bene che all'autore non interessava, se non per procedere a una specie di esaltazione, fatta del resto con misura, in maniera da non dare alcuna noia.

Ci sono poi alcuni punti che non sono stati toccati. Da tempo occupandomi dell'argomento, ho notato che gli studiosi tedeschi, la maggior parte dei quali conosce certo il greco, non hanno rilevato come Spitteler, che anche lui conosceva la lingua greca e il mondo antico, abbia mascolinizzato la figura di Αωρύκην, che come si sa è invece fem-

minile e si potrebbe tradurre in italiano « la Necessità ». Non pareva ammissibile, così pare di capire, a Spitteler che il reggitore dell'universo fosse di genere femminile. È una minuzia, d'accordo; ma pare strano che nessuno l'abbia sinora rilevata. Rientra un po' nella disinvoltura con cui lo scrittore tratta i personaggi mitici e no dell'antica Ellade e che lo dimostra non a caso un conterraneo di un pittore: Arnold Böcklin. Su questo argomento è stato scritto anche un libro in due volumi (F. Study, *Spitteler und Böcklin*, Berna, 1938): ma purtroppo si perde in disquisizioni teoriche e non arriva a nessuna conclusione. Eppure lo studio di questa corrente artistica di rilievo notevole nella storia dell'ultimo Ottocento merita forse più attenzione di quel che non le sia stato prestata sinora. Non si tratta soltanto di una forma particolare e ritardata di neoclassicismo, ma di un miscuglio di elementi vari, tratti non solo dal mondo greco, ma anche da quello romano e anche dall'Antico e Nuovo Testamento, fusi insieme da una forza poetica, che si può e non si può accettare, ma che resta, secondo me, indiscutibile. Per quel che riguarda la critica si rimane ancora al non superato libro di Robert Faesi (*Spitteler. Weg und Werk* cioè *S. il suo cammino e la sua opera*, Winterthur, 1934). Per la biografia sono invece necessarie, direi indispensabili le correzioni che ha modestamente, ma sicuramente esposte il Wetzels nel volume lussuosamente stampato l'anno scorso.

Carteggio Gorki-Zweig

Come mai un carteggio tra due scrittori di fama mondiale come Massimo Gorki e Stefan Zweig è uscito solo in questo anno (Maxim Gorki-Stefan Zweig, *Briefwechsel* con prefazione di Karl Böttcher, Casa Editrice Insel, Francoforte sul Meno, 1974)? A parte il fatto che l'epistolario di Stefan Zweig, sicuramente ricchissimo e interessantissimo, è ancora in gran parte sconosciuto — ed è un peccato perché egli aveva avuto rapporti con tutti gli scrittori europei del suo tempo — a mantenere difficilmente accessibile questo carteggio ha contribuito il fatto che Gorki conosceva solo il russo e Zweig, che pur era pratico

di molte lingue, proprio il russo non lo parlava, né lo scriveva. Così in questo volumetto le lettere di Gorki figurano tradotte in tedesco, quelle di Zweig naturalmente anche in tedesco, ma tradotte dal francese. Lo scrittore austriaco infatti sperava che almeno questa lingua, diffusa, specialmente nell'aristocrazia, quasi come la lingua ufficiale, fosse nota a Gorki. Non tenne presente, in un primo momento, che lo scrittore russo aveva avuto una infanzia tormentatissima, era sostanzialmente un autodidatta, e lo studio delle lingue gli era rimasto necessariamente lontano. Pare quasi impossibile che non abbia imparato un po' d'italiano nei suoi lunghi soggiorni a Capri e a Sorrento; ma è probabile che sapesse solo un po' di lingua parlata, quel tanto che occorre per intendersi con chi gli stava d'intorno.

Date queste premesse sembra perfino strano che i due scrittori avessero dei rapporti che non possiamo non riconoscere come amichevoli. Gorki aveva perduto il padre, colpito dal colera, in giovanissima età; a 12 anni il nonno gli aveva detto, come fosse uno scugnizzo napoletano: « Da ora in poi, arrangiatil ». E lui aveva fatto tutti i mestieri immaginabili: commesso in un negozio di scarpe, domestico da un disegnatore, lavapiatti sopra un battello del Volga, facchino, postino, ferroviere, guardiano di notte, aiuto-tipografo, operaio agricolo (come si direbbe oggi) e ancora molti altri. Aveva conosciuto a fondo la miseria, spesso la fame e così aveva anche raccolto nella sua memoria di artista una quantità di figure tipicamente russe, che egli aveva poi saputo mirabilmente disegnare con pochi tratti in quasi tutti i suoi libri. Era stato un nomade, senza mai la certezza del domani, e quindi spontaneamente pronto a raccogliere la parola di Lenin, di cui era amico e su cui doveva scrivere uno dei suoi più famosi libri. Zweig proveniva da una ricca famiglia ebrea viennese, aveva compiuto i suoi studi nella capitale austriaca e subito era entrato in contatto coi maggiori scrittori del suo tempo, sinché la fama non portò in primo piano anche lui coi suoi celebri e celebrati profili di grandi scrittori di ogni tempo. Quando Gorki gli scrisse per avere il consenso a pubblicare due suoi rac-

conti (tra cui naturalmente *Amok*) in una antologia di scrittori russi e stranieri che stava preparando in Russia, Zweig ne fu commosso perché già al liceo, come usava un tempo, aveva letto i grandi narratori russi ed egli cita Tolstoj, Dostoevskij e Turgenjev, e anche Gorki, a cui si rivolge, dopo la prima volta, coll'appellativo di: « Mio caro grande Massimo Gorki ». Zweig convinse anzi lo scrittore russo a partecipare a una iniziativa sua: quella di raccogliere tra gli scrittori di ogni nazionalità una specie di omaggio a Romain Rolland, pacifista convinto durante la guerra del 1914-18 e perciò invisato alle parti belligeranti. Non fu una impresa facile: Gorki dapprima rifiutò per non mettere in imbarazzo — diceva — gli scrittori russi in esilio, da Mereshkovski a Bunin, che non avevano aderito all'Unione Sovietica. Poi quando seppe che questi non partecipavano all'iniziativa aderì senz'altro. Zweig a sua volta collaborò a una rivista intitolata *Beseda* che Gorki fondò e diresse per qualche tempo a Berlino. Per lo scrittore austriaco era solo una dimostrazione della sua « apertura » mentale, ma in quegli anni si prese subito l'appellativo di « bolscevico da salotto », che non si meritava davvero in quanto, nonostante tutta la sua ammirazione per gli scrittori russi e per Gorki in particolare non accettò mai sino in fondo i principi socialisti.

Un altro segno di questa reciproca solidarietà per non dire intima amicizia fu il fatto che Gorki, di quasi venti anni più vecchio di Zweig, scrisse una succosa seppure breve Prefazione alla edizione russa delle opere di questi. Zweig lo ricambiò scrivendo per l'edizione tedesca delle opere di Gorki una lunga e bella Introduzione, in cui veniva colta una delle qualità più evidenti dello scrittore russo: la incisività del suo stile narrativo, la capacità di fissare in pochi tratti gli elementi che distinguono una figura umana dall'altra per quanto simile possa apparire. Questo sembrava a Zweig un segno dei tempi, in quanto, se nei grandi narratori ora ricordati, c'era sempre al centro la figura di un uomo o di una donna, insomma un individuo, sia pur con tutti i suoi problemi, ora con Gorki sarebbe venuta in scena la massa di tutto il popolo russo. Era un grosso errore di prospettiva, in quanto la massa è pur

sempre formata da singoli individui, e, come la storia ha dimostrato al culmine della piramide che si usa chiamare popolo, massa, proletariato sta sempre una persona sola, di cui ricordiamo bene la successione: Lenin, Stalin, Krusciov e ora Breznev. Ma la storia insegna qualcosa soltanto a coloro che ci vogliono imparare, non ai politici, né a molti intellettuali, che si credono sempre al di sopra di tutti i predecessori. In questo interessantissimo carteggio manca, specialmente da parte di Zweig un nome: quello di Anton Cecov, che Gorki pur conosceva e ammirava e che invece viene quasi ignorato da Zweig, nonostante che lo scrittore russo avesse un intuito psicologico profondo almeno come quello austriaco. Ma la cultura tedesca non recepì l'opera dell'autore di *Zio Vanja* che in ritardo, come dimostra uno degli ultimi saggi di Thomas Mann (*Versuch über Cecov*, 1955, S. Fischer editore, Francoforte sul Meno). Gli è che agli autori tedeschi (compreso dunque anche Stefan Zweig) piacevano i grandi romanzi di Tolstoj, Dostoevskij e Turghenev, ma i racconti brevi, umoristici e a volte tragici di Cecov riuscivano di difficile comprensione. È forse una delle ragioni per cui Cecov è o almeno dovrebbe esser più letto in Italia, dove, tutto sommato, è sempre stato abbastanza conosciuto e apprezzato.

C'era tra Gorki e Zweig una sottile affinità che si doveva scoprire solo durante l'ultima guerra. Gorki a trentotto anni, stanco della sua vita di nomade, di stare sempre in attesa di un domani sicuro, che non veniva mai, tentò di suicidarsi. Una pallottola di una rivoltella diretta al cuore si fermò nel polmone e gli procurò quella tubercolosi che lo costringeva a frequenti soggiorni nei climi più salubri (la pallottola non fu mai estratta). Zweig giunse a un simile stadio di disperazione nel 1942 quando *Il mondo di ieri* che era poi il suo mondo, descritto da lui in maniera ammirevole, era ormai definitivamente crollato e non c'era più speranza di una sua resurrezione. Non usò la rivoltella, ma il veleno, e non mancò il colpo. Strana affinità questa che soltanto i posteri possono cogliere tra due grandi scrittori in tutto così profondamente diversi.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Un giornalista felice e sconosciuto

Uno degli aspetti più interessanti e singolari della narrativa latino-americana di oggi sta nella sua genesi e nel modo in cui passò, nel giro di pochi anni, da uno stato abbastanza amorfo, limitato all'area ispano-americana, ad una fama mondiale. Proprio a questo sviluppo uno dei suoi più prestigiosi componenti, il cileno José Donoso, ha dedicato un libretto, la *Storia personale del « boom »* (Bompiani, 1974) esaminando anche la *bohème* sua e dei suoi colleghi negli anni in cui con molte difficoltà scrivevano le prime opere in un ambiente intellettuale indifferente se non addirittura ostile. La maggior parte di questi scrittori fece le sue prime esperienze come giornalista nelle diverse repubbliche latino-americane oppure in Europa, riuscendo così a stabilire rapporti sia con altri scrittori del continente sia con quei circoli letterari della Francia e della Spagna che, per l'America Latina, rappresentano, da sempre, miraggi di libertà intellettuale.

Il più famoso tra gli scrittori latino-americani di oggi, Gabriel García Márquez, autore di *Cent'anni di solitudine*, è il solo di cui in Europa si conoscano le prime prove giornalistiche. Ci sono offerte oggi (Gabriel García Márquez, *Un giornalista felice e sconosciuto*, Feltrinelli, Milano, 1974, pp. 195, lire 2.800) nell'intento di stabilire una linea tra gli scritti più o meno occasionali di quasi vent'anni fa e l'opera sua maggiore. Ma esiste poi questo nesso tra questi pezzi, abbastanza anodini, come si diceva, e la fantasia personalissima dei libri più maturi? I pezzi variano per interesse e per taglio: scritti per la rivista venezuelana *Momento*, tra la fine del 1957 e l'inizio del '59 da García Márquez, autodefinitosi poi «giovane, felice, sconosciuto», hanno in comune una cronaca latino-americana a noi sconosciuta, ma, direi tutt'altro che felice. Accanto al *collage* degli avvenimenti più importanti del 1957 troviamo la vicenda rocambolesca di Patricio Kelly, capo ri-

voluzionario, e della sua evasione dal penitenziario del Cile. Poi, l'intervento del clero cattolico nelle lotte sociali venezuelane, alcuni aspetti della vita sociale del Venezuela e della Colombia e uno scorcio su un Fidel Castro molto giovane e domestico: questi gli argomenti di alcuni altri articoli. E che, ancora? Ecco: la giornata di un bambino morsicato da un cane affetto da rabbia e il modo miracoloso in cui si riuscì a salvarlo attraverso interventi vari e provvidenziali tra l'America del Nord e Caracas: l'unico a non aver paura, anche perchè non sapeva niente, era il bambino, calmissimo in mezzo a tanto subbuglio. E poi quarant'otto ore altrettanto memorabili, sempre a Caracas, nel 1958, quando la città rimase senz'acqua per una siccità eccezionale, con il pericolo via via più incalzante di sete, carestia, malattie e morte.

Vi sono alcuni critici, qui da noi, che hanno visto in queste prove antiche di García Márquez segni di alto e originale giornalismo, o meglio una forma di giornalismo dignitoso, non occasionale, compreso della propria importanza e interesse. Confesso che a me sembra tutto il contrario e riscontro, invece, un *reportage* ponderoso, datato, vorrei dire quasi provinciale, ben diverso dalla scioltezza veloce a cui ci hanno abituato, ormai, le rivelazioni dei rotocalchi e delle riviste nord-americane ed europee. L'aspetto singolare di alcuni di questi pezzi, dei migliori, vale a dire l'evasione di Patricio Kelly, la giornata del bambino e *Caracas senz'acqua*, sta nel miracolismo che sottende agli avvenimenti. L'America Latina è presentata da García Márquez come un paese ove qualsiasi cosa può accadere, ma in generale accadono soltanto cose tremende e fatali, non tanto per volere divino quanto per incapacità, disonestà e idiozia degli uomini. In questo tragico contesto, a volte, ma soltanto a volte, può darsi la salvezza invece della perdizione e della morte: ma anche questo in modo imprevedibile e assurdo, per uno strano coincidere di risorse nuovissime e di antica insipienza. Il modo in cui la tecnologia e l'ignoranza

convivono per fondersi, poi, in certe occasioni, in miscela esplosiva diventa, in questi pezzi, una risorsa addirittura stilistica, una presenza dell'America Latina, così forte da creare nel lettore un senso di oppressione tragica.

Ecco la fine di *Caracas senz'acqua*: «Di tanto in tanto, molto lontana, la sirena di un'autoambulanza lacerava il sopore del coprifuoco. Bukart chiuse gli occhi e sognò che stava entrando nel porto di Amburgo, a bordo di una nave nera con una fascia bianca. Mentre la nave stava attraccando, udì, lontano, il vociare sui moli. Allora si svegliò

di soprassalto. Sentì, su tutti i piani dell'edificio, che tutta una folla stava precipitandosi in strada. Una ventata, carica di acqua tiepida e pura, penetrò dalla finestra. Gli ci vollero parecchi secondi prima di rendersi conto di ciò che succedeva: pioveva a catinelle».

La tecnica del *collage*, l'invenzione del sogno (e della nave), il senso del tempo possono già suggerire il «tempo ricurvo» e la fantasia inventiva di *Cent'anni*: cioè, più che un giornalista un narratore già chiuso tra le pareti della propria creazione.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

La trappola dell'«American Gothic»

Nel numero estivo della «Southern Review» (X,3,1974), Frank Baldanza ripropone, in un ampio saggio dal titolo *Northern Gothic*, un tema dibattuto a lungo dalla critica americana e che si pensava riservasse ormai scarso margine operativo, comportando invece grossi rischi di schematismo. Il titolo dello scritto di Baldanza acquista un senso preciso nel contesto della sede, vale a dire una rivista autorevole della cultura del Sud, la quale appare determinata a tenere il passo con una congiuntura assai difficile da catturare secondo le linee di forza di una definizione della letteratura e della società elaborate alcuni decenni or sono dai «reazionari» meridionali.

In effetti, di persistenza della dimensione «nera» di particolare spessore del Gotico Americano si è parlato anche troppo quasi esclusivamente in riferimento alla narrativa del Sud degli Stati Uniti, e in particolare a proposito di due scrittori di diversa generazione ma piuttosto distanti anche sotto il profilo per così dire motivazionale: William Faulkner e Flannery O'Connor. La O'Connor respinse sempre, con recisione (lo ricordiamo per averne discusso con lei nel '62) sostenuta da una

durezza assai prossima al fastidio, la classificazione, ritenendola ingannevole quanto artificiosa amplificazione sovrastrutturale. Altrettanto avrebbe potuto osservare Faulkner, anche se, a ben vedere, nell'inventario del materiale della sua narrativa sono localizzabili prestiti specificamente gotici. Ma, ancora, si tratta di dimostrare che una simile localizzazione si sostenga in quanto tale, ignorando l'ottica attraverso la quale vengono assunti e messi in circolo: diviene del tutto ozioso focalizzare il gotico faulkneriano se si trascurano l'esperienza estetizzante presente almeno in tutta la prima fase della sua opera e il legame diretto con l'apporto folklorico, per tacere, infine, dell'impatto della psicanalisi.

Dato per scontato un «Southern Gothic», Baldanza intende giungere a una definizione di «Northern Gothic» servendosi come punto d'appoggio della narrativa di James Purdy, raffrontata nel corso del suo saggio, con risultati abbastanza provvisori, all'antecedente di Sherwood Anderson. Il parallelo viene suggerito a Baldanza sia dall'area geografica (per entrambi un Middle West che si identifica spesso con l'Ohio), sia da una definizione di archetipi che rivela il prevedibile riporto junghiano sulla matrice della ricognizione tema-

tica. Sta di fatto che il gotico di Purdy, secondo Baldanza assai prossimo alla sua controparte nella narrativa del Sud, specie Carson McCullers, riceve una sanzione definitoria notevolmente generica. «Gothic» si qualifica per Baldanza, nell'opera di Purdy, il capovolgimento dei valori costituiti, il commercio con l'abnorme, il malsano, il grottesco, l'alienante, e soprattutto, l'eccentrico; va da sé che il processo della narrativa di Purdy comporta che un simile commercio si sviluppi in un modo isolato, nel segno di una angosciosa solitudine. Posto che il paesaggio consueto per Purdy è essenzialmente rurale, il livello urbano gli servirà soltanto per una sorta di incursione, per una verifica negativa.

Ma Baldanza sembra, a questo punto, sottrarsi a una chiarificazione del grottesco e dell'eccentrico, evitando di analizzare il punto di sutura tra orrore e umor nero, con il che la sua ipotesi di lavoro acquisterebbe maggiore consistenza. Stupisce che egli insista su analoghi contemporanei, i Faulkner, O' Connor, McCullers, lasciando cadere il richiamo a Poe e astraendo del tutto da Hawthorne, ossia due casi diversi ma esemplari di utilizzazione degli strumenti della narrativa gotica settecentesca in chiave ironica e grottesca. Si colloca proprio qui il punto centrale di un divorzio apparente tra realtà *tout court* e realtà dello scrittore, chiuso nel proprio isolamento o nell'isolamento dell'universo circoscritto dei suoi personaggi. In altre parole: l'immane lavoro di reificazione che contraddistingue tutta una serie di scrittori della generazione di Purdy sigilla, a ben vedere, la registrazione della perdita di una realtà che in definitiva si rifiuta. E la mancanza di un'alternativa apre la strada all'autodistruzione, spalanca le porte dell'inferno che, a proposito di Purdy, ha additato molto appropriatamente Tony Tanner nel suo ultimo volume (del '71) *City of Words*. Il diavolo di Purdy si apparenta quasi naturalmente alle sataniche incarnazioni evocate da Hawthorne.

«La paura di aver perso il controllo della propria vita è infatti lo stimolo principale della favola della "comicità nera" o dell'"allegro nichilismo", di scrittori diversi da Barth a Purdy, da Hawkes a Southern, da Burroughs a Vonnegut, dalla

disumana astrazione di Barth alla relazione calcolatamente spenta e straniata dei fatti più orribili da parte di Purdy», scrive del tutto a proposito Francesco Binni nel suo denso volume *Narrativa americana degli anni sessanta* (Eri, 1974), rammentando l'incidenza che nella prospettiva assume la narrativa di Nathanael West, di cui avremmo occasione di trattare in questa sede. I rilievi del Binni valgono dunque per tutto un gruppo di scrittori, e potrebbero costituire una ideale introduzione all'ultimo Purdy apparso in italiano, *Jeremy's Version* (La versione di Geremia, Einaudi) e *I Am Elijah Thrush* (Sono Elijah Thrush, Einaudi) o a John Hawkes con *The Blood Oranges* (Arazzo d'amore, ancora Einaudi). La categorizzazione del gotico perde così, com'è giusto, la sua schematica perentorietà.

Dobbiamo al Binni, qui a proposito di West, da un lato la sottile precisazione a proposito del difficile equilibrio tra realtà esterna e realtà dell'isolamento e della solitudine, dall'altro il chiarimento sui termini di un'operazione surreale ben premeditata, come del resto confermano certi esiti figurativi negli Stati Uniti (e la fortuna sgradevolmente *à la page* degli iperrealisti non la smentisce, ove si badi alla quasi ostentata intenzione allegorica che percorre una satira al fondo angosciata: l'iper-realtà quale esagerazione di una realtà opprimente e inaccettabile). A questo punto si delinea lo scollamento delle strutture interne del romanzo, chiaramente illustrato da Tenner e ripreso fugacemente da Baldanza. Il personaggio scrittore o cronista, che tiene gli annali di vicende sconvolgenti, spesso cessando di scrivere di fronte alla catastrofe dell'eroe o sprofondando, a prezzo della propria identità, nell'eroe stesso di cui assume la maschera (paradigmatico il caso di *I Am Elijah Thrush*), propizia la formula della cornice senza quadro adottata da Tanner parafrasando, del resto, un capoverso dello stesso Purdy. *I Am Elijah Thrush*, ripetendo con una nuova originale variazione il disegno di base peculiare di Purdy, spinge alle estreme conseguenze la poundiana smorfia accelerata, attraverso una grottesca deformazione della realtà che raggiunge il suo vertice nella selvaggia manipolazione, in un tragico crescendo ove la parodia viene totalmente bruciata

e consumata, del *kitsch*, in un rimescolamento di carte nel quale la struttura di classe a suo modo presente e distinta — lo sottolinea persuasivamente Baldanza — nei romanzi precedenti, si frantuma coinvolgendo la vecchia aristocratica corrotta e il giovane negro alla ricerca di un'identità negata.

La conclusione più coerente di Baldanza si trova, tutto sommato, nelle ultime pagine del saggio, quando egli commenta la funzione di un Dio esplicitato in termini paradossalmente immanentistici, e che per lettera rimprovera all'uomo di non accettare il suo destino, ovvero la sua schiavitù, la sua *hereness*, condanna a rimanere dove si trova ripetendo gli stessi gesti nell'illusione — scoiattolo in gabbia che muove la ruota — di scoprire una linea di fuga che non esiste. La ricerca d'amore, che sostanzia la catarsi di *Eustace Chisholm and the Works* (nella traduzione italiana, *Rose e Ceneri*, Einaudi) costituisce l'unica speranza di salvezza per l'individuo chiuso in gabbia, succube della violenza, demascolinizzato e quindi costretto, per riscattarsi, a recuperare il ruolo ancestrale di un Adamo prima della caduta, vittima predestinata di Satana e di Eva. Il senso della narrativa di Purdy collima con il senso della tragica frustrazione dell'uomo-scoiattolo.

Rimane da domandarsi la ragione dell'insistenza di molti critici americani su una embrionale e astratta tipizzazione, di cui la variante gotica fornisce un esempio. Una risposta esauriente viene dalla nota introduttiva di Beniamino Placido a *The American Novel and Its Tradition* di Richard Chase nella versione italiana pubblicata da Einaudi, *Il romanzo americano e la sua tradizione*. L'equazione «novel-romance» di Chase, e il tentativo del critico di fissare le coordinate di una precisa americanità del romanzo, appartengono in larga misura a un momento caratteristico della cultura degli Stati Uniti, per molti versi pateticamente datato. Con tutto ciò, riesce utile fare i conti con una nobile

illusione, versante letterario di un impegno espresso sul piano ideologico e politico spesso dagli stessi studiosi: per Chase resta la testimonianza di *The Democratic Vista*. Né a Chase né ora a Baldanza si prospettò compiutamente la misura interna dello sforzo dello scrittore, sia esso Purdy o siano stati Hawthorne e Melville, di esprimere la propria frustrazione nei confronti di un graduale strangolamento operato ai loro danni, che lasciava spazio soltanto per testimoniare la procedura: la splendida sconfitta, per usare un'espressione faulkneriana, del melvilliano Pierre. Il supposto gotico di Purdy, con l'invito del Dio beffardo all'uomo perchè si accontenti, si innerva ancora una volta su quel genere di testimonianza attiva, sullo sforzo di salvare in qualche modo l'anima, ciò che per lo scrittore vuol dire in primo luogo il linguaggio. Ma è un linguaggio sempre più eroso.

A conferma che la messa a punto critica più diretta proviene spesso dallo scrittore, converrebbe infine accennare all'ultimo libro di uno degli autori sicuramente più qualificati delle ultime generazioni, *The Hawkline Monster* di Richard Brautigan, che reca come sottotitolo *A Western Gothic*. Il romanzo di Brautigan è del '74, e contiene un gioco grottesco e parodistico di alto virtuosismo esattamente su due temi di base, il gotico «nero» e il *Western*. In Brautigan, l'inventario di materiali tipici di tali generi si avvale di una deliberata manipolazione esagerativa, nel cui quadro la satira coinvolge i pseudo miti della frontiera, la meccanica ormai usurata del gotico e una faustiana ricerca della verità tentata per mezzo dell'esperimento scientifico. Purdy nel segno di un orrore mimato contro se stesso e decomposto, Brautigan con il suo repertorio burlesco in cui l'orrore tradisce il posticcio, sua unica possibile sopravvivenza, frantumano vecchie categorie nel momento in cui se ne servono e i critici si attardano a catalogarle.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

La crisi di fine secolo e l'età giolittiana

Iniziata diciotto anni or sono con un volume che, dedicato alle *Origini del Risorgimento*, si concentrava sul secolo XVIII per giungere sino alla fine dell'avventura napoleonica ed alla Restaurazione, la *Storia dell'Italia moderna* di Giorgio Candeloro (Feltrinelli edit.) perviene adesso con questo, settimo della serie, a trattare il ventennio circa compreso fra la fine del XIX secolo ed il 1914.

Di fronte ad un lavoro di dimensioni siffatte, sul cui impegno e sul cui respiro non v'è chi possa discutere, appare perlomeno imbarazzante parlare di difficoltà e di rischi in sede di recensione. Candeloro ne ha già affrontati tali e tanti — ed essi aumenteranno man mano che egli procederà verso tempi a noi più vicini — che, in confronto, quelli di chi è chiamato ad esprimere un giudizio sulla sua fatica non possono non sembrare risibili e, quantitativamente, incommensurabili. Eppure occuparsi di un libro del genere — ma sarebbe corretto astenersene? — è, ad un tempo difficile e rischioso.

È difficile perché, in fondo, si tratta, come dire, di valutare un capitolo di un'opera avviata e non compiuta. Ed è rischioso perché eventuali obiezioni in sede metodica e di contenuti devono tenere pur conto di una esigenza alla quale uno studioso è, non può non essere, sensibile sino alle estreme conseguenze: l'esigenza dell'unità e dell'armonia — di architettura e di sviluppo — della narrazione e dell'opera nella sua interezza (in specie per una di tal mole e di tale dilatazione temporale).

Una prima questione potrebbe già essere sollevata riguardo al titolo. Ci limiteremo a formularla attraverso una domanda (convinta e reale, non retorica). Alla luce degli studi più aggiornati di storia contemporanea è tuttora opportuno definire i primi tre lustri del Novecento come «età giolittiana», o non sarebbe invece ben altrimenti chiarificatore, nella maturata convinzione di una solidarietà economica, politica e culturale della penisola con il «mercato mondiale», robusta

quanto infrangibile, riferire quegli anni e quella vicenda all'«epoca del protoimperialismo»?

Seconda questione, sempre di ordine generale. Balza evidente agli occhi del lettore non del tutto sprovveduto che Candeloro, da un lato ha puntato a conservare intatta l'impostazione così utilmente collaudata in precedenza, frutto di una sorvegliata mistura fra cronaca ragionata degli avvenimenti ed inserti di ordine strutturale (particolarmente per quanto attiene all'evoluzione dell'economia del paese). E che, dall'altro, non ha ritenuto giovevole raccogliere e valorizzare recenti acquisizioni del dibattito storiografico (e della ricerca) che avrebbero potuto indurlo ad innestare nella trattazione aspetti e momenti di quella che si chiama adesso, con espressione non del tutto precisata, «storia sociale» (condizioni di vita e di lavoro, cultura e istruzione delle masse popolari, idealità e comportamenti delle «categorie sociali» emergenti, pensiamo ad esempio alle figure di quelli che gli economisti già allora chiamavano «imprenditori» o agli intellettuali in quanto organizzatori del consenso): per non richiamare la complessa tematica riconducibile, latamente, al rapporto dirigenti-diretti.

Generiche come ben appaiono, osservazioni di questo tipo rasentano puranco la banalità. Sono, forse, persino ovvie. Ma anche ammesso che così non sia, entro quali limiti sarebbe plausibile sostenerne la validità? Avrebbe insomma giovato a Candeloro, ed ai suoi lettori, sconvolgere una costruzione già brillantemente e solidamente messa a punto? O non tornerà opportuno attendere, l'Autore e noi, che il lungo discorso giunga a conclusione, una conclusione nella quale potrebbero in ultimo non dimostrarsi proibitivi slargamento tematico e bilancio critico unitario della *Storia dell'Italia moderna* in quanto *res gestae* ed in quanto *historia rerum gestarum*?

Davvero molti, troppi interrogativi per un libro — e per un'impresa — che per consenso pressoché unanime, hanno meritato e meritano l'attenzione e l'apprezzamento di tutti come poche altre nel loro campo. Si può allora non dire che è difficile e rischioso parlarne?

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Il Piccio

Bergamo celebra il Piccio con una mostra commemorativa curata da Marco Valsecchi.

La mostra è molto bella, ben fatta, rigorosamente scelta e fornisce tutti gli elementi utili a una buona comprensione dell'artista lombardo. Vien subito da dire che visto così in totale, il Piccio, mostra meglio i suoi limiti: ci si attende di continuo un esito grandioso, che non arriva mai, uno sprofondamento drammatico, che viene solo sfiorato, poi infine ci si accorge che la sua poesia il suo esito e il suo dramma stanno proprio in questa sospensione, in questa misura ridotta e in quel senso di provvisorio, che danno alla sua opera lo struggimento e la malinconia delle atmosfere ambigue, angosciose, vicine al loro corrompimento e alla loro distruzione prima ancora di essere pienamente vissute.

Per questo Alberto Savinio ha scritto che « il suo occhio era autunnale ». Infatti all'interno di un'area così delimitata, il suo mondo ha la poesia fuggitiva e straziante, il senso di fine e la dolcezza mortuaria che ha l'autunno. Il suo occhio era annebbiato, pavido, malinconico, vedeva la luce scorrere sui boschi, sulle fronde, sulle acque, assimilando e confondendo tutto, e riducendo a un'unica pasta luminosa e brulicante le sostanze diverse con un'intensità, a volte, da anticipare quasi un Renoir; vedeva anche i corpi nudi sfatti dal desiderio, allacciati in amplessi di danza e d'amore; aveva, quell'occhio, il senso della terra e la febrilità di un eros, anch'esso non risolto, che formava un nodo crudele e doloroso dentro la sua vita.

Il Piccio era un uomo solitario, vagabondo e amoroso, e così è la sua pittura, instabile, dolcissima, nevrotica. Infatti la stupenda serie dei sei autoritratti, presenti alla mostra, scalati nel volgere di venticinque anni dal 1845 al 1870, dove è operata la congiunzione tra le due cose, ha un fascino sconvolgente; segna un punto in cui gli occhi spiritati e tristi, le tensioni interne e quel

senso, autunnale, del provvisorio, dell'instabile, passano senza arresti dalla pittura all'uomo, dal colore all'esistenza, dai tratti guizzanti e fusi ai guizzanti e accesi pensieri.

Ce n'è d'avanzo, a questo punto, per dire che il Piccio è un romantico, ma non conviene spingerlo a confronti europei, fargli valicare quei limiti, dentro i quali egli sa spremere dalle luci naturalistiche dei suoi cieli e dall'incarnato delle sue donne lussuose, una tremula e intensa poesia; il romanticismo europeo ha un diverso respiro, una diversa tragicità, non solo il tedesco e l'inglese, ma anche il francese, che è quello a lui più vicino.

Tanto più che nel Piccio non tutto è risolto in forma romantica; c'è in lui un'attenzione al reale, che lo richiama spesso a una più decisa concretezza; è come se le ansie romantiche si dissolvessero all'improvviso di fronte a un impegno sul vero quando il pittore si accingeva a dipingere ritratti: siano nobili, anzi tanto più quando sono nobili, o lavandaie, la contessa Anastasia Spini o il dottor Carlo Carminati, hanno tutti quella solida consistenza, quell'aria un po' ottusa, quell'aspetto quotidiano che ne fa quasi sempre degli esemplari di pittura realista, sulla strada, del resto, della grande ritrattistica lombarda della realtà. Ne restan fuori, abbiam detto, tutti i numerosi autoritratti, dove una diversa mobilità, quella dei pensieri arrovellati e faticanti dell'arte, quelli della solitudine grave e agitata, si deposita nella nobiltà stupenda della pittura.

Il disegno ebbe un ruolo molto importante nell'opera del Piccio; la cosa appare sempre più chiara di mano in mano che gli studi avanzano. Allo stesso modo che lo ebbe nell'opera di Delacroix. Nell'uno e nell'altro non fu un accessorio della pittura, un modo di prepararsi la strada all'opera, ma un modo di prendere possesso del proprio genio. Se tra i due artisti si può riconoscere un rapporto, o anche solo una vicinanza, un parallelismo di sensibilità e di linguaggio, più che sulla pittura, lo baserei sul disegno.

I disegni esposti a Bergamo sono straordinari: la linea vi guizza, si anima, si attorciglia, ricade, risale, segna l'ombra, apre la luce, si infittisce o si isola, si fa tenue, leggera, unica, diventa un sospiro sul foglio, una palpazione delicata come ala di farfalla. In certi fogli poi, che son tutti di passaggio, il Piccio fa prova della capacità di creare con brevi, solitari tratti, un grande spazio, una grande aria e luce, una distesa di pianura interminata, da ricordare certi olandesi e anche Rembrandt.

L'impressionismo e gli impressionisti al Gran Palais di Parigi

Il successo popolare dell'Impressionismo ha raggiunto ormai il suo culmine e trova ora consacrazione nella folla che ogni giorno passa attraverso le sale del Grand Palais di Parigi, dove si commemora il centenario con un gruppo di quarantadue opere, quasi tutti capolavori. Così comincia a diffondersi in Francia, e già se ne ha qualche accenno anche in Italia, una reazione che si basa su posizioni critiche, ma si colora quasi sempre di snobismo. Giovani e intrepidi studiosi lanciano accuse che sono simili, ma di segno opposto, a quelle di cento anni fa; allora gli impressionisti erano gli «intransigenti», ora si pensa che abbiano troppo accondisceso al gusto comune; allora i borghesi schiamazzavano di indignazione, ora sembra chiaro che Monet e compagni abbiano rappresentato solo il gusto della borghesia; eversori allora, conservatori adesso. Quanto poi alla scoperta di un nuovo spazio, nuovo rispetto a quello rinascimentale, non è neanche da parlarne; la vera modernità comincerebbe dal *Talismano* di Serusier, una modesta tavoletta dipinta da un pittore mediocre sotto dettatura di un pittore non grandissimo.

L'accusa più sicura agli impressionisti, quella su cui tutti tendono a convergere, è di essersi tenuti alle apparenze delle cose, di aver vagato, splendidamente, lo si ammette, sulle superfici, di aver dipinto la pelle iridata del mondo. E in questo si son trovati poi, stranamente, d'accordo anche molto dei sostenitori, e degli entusiasti, che hanno

spesso capito e spiegato l'Impressionismo su questa bellezza e facilità ottica. Si giustifica in tal modo il grande successo e la continua citazione di una delle battute più sbagliate, e forse malevole, di Cézanne, quella che diceva di Monet «non è che un occhio, ma che occhio». Che Cézanne sottintendesse, senza darlo del tutto a vedere, un giudizio quasi negativo, risulta subito se a quella facciamo seguire un'altra frase di Cézanne, sia pure detta in occasione e in tempo diversi, «la natura è più in profondità che in superficie». E si sa che pressoché tutto l'Impressionismo sta nel rapporto con la natura, nel nuovo modo di porlo e nelle complicazioni di poetica che ne derivano.

Gli impressionisti erano certamente dei «visivi»; i loro occhi scorrevano avidi e acuti sugli oggetti, sulle luci, sui colori e certo «vedevano» più di ogni altro, isolavano motivi, accordi, movimenti e armonie; il loro tempo di posa era veloce. Una delle prime novità dell'Impressionismo era stata di insegnare a distinguere «ciò che si vede da ciò che si sa», di eliminare cioè nella formazione dell'immagine l'integrazione intellettuale; nella precedente pittura era questo intervento della ragione a permettere di completare una immagine che gli occhi, sotto l'effetto della luce o d'altro, vedevano deformata, gli impressionisti trattengono invece questa apparente deformazione. Solo in questo senso, se si vuole, la frase di Cézanne può essere accettata.

Ma bisogna poi intendere cosa c'è sotto questa preminenza della visione, e della sensazione, sotto questo occhio dilatato e sensibile; e come dal solo vedere e solo sentire nasca un nuovo conoscere. Gli impressionisti hanno gettato una sonda dentro il flusso profondissimo del reale; così, spesso, nelle loro opere hanno fissato il senso terrestre e cosmico di quel flusso; e non sempre è gioia quella che scorre nelle loro luci, ma sottile malinconia, dolore della fugacità e, a volta, angoscia.

Gli impressionisti, aiutati agli inizi da quel grande liberatore che era Courbet, non tengono più nessun conto dei modi di visione che avevano diretto e costruito le immagini pittoriche fino al-

lora, abbandonano ogni aggiustamento, ogni regola di poetica, sono proprio, ma tutti, non solo Cézanne, i « primitivi di una nuova sensibilità »; riprodurre la natura come si vede, con le deformazioni che la luce, l'ora e le stagioni provocano ininterrottamente, è l'opposto che riprodurla come si sa che è, con la completezza plastica delle forme, la precisione dei loro margini, con la giusta distanza di spazio tra una cosa e l'altra, tra il vicino e il lontano; ma gli impressionisti mescolano tutto secondo i dettami della sensazione, le invenzioni create dalla luce, e l'incapacità dell'occhio di percepire lo spazio reale. Giustapponendo le forme, abolendo lo spazio che le divide, sfruttando la grande capacità di deformazione poetica dell'impressione, non creano un nuovo spazio; non sta qui la loro novità, ma creano una nuova verità, riescono a gettare nuova luce sulla sostanza delle cose naturali, a trapassare la superficie e a giungere al centro della materia, al cuore della natura, al mistero che fluttua dietro le apparenze.

Ma questa sostanza è appunto un flusso, è fugace, dura un attimo e già corre verso la sua corruzione, la sua morte. Gli impressionisti non sono i pittori della durata, ma dell'istante e Monet è il grande poeta della fugacità delle cose; per questo lato vicino a Proust, la cui opera è tutta percorsa dal sentimento del fuggitivo, del fugace e della bellezza suprema e subito spenta che da questo deriva agli esseri, alle cose e ai piaceri. E in accordo, a distanza, con Freud che un giorno, inaspettatamente, contesta a un suo interlocutore poeta, che lo affermava, « che la caducità del bello comporti un suo svilimento. Al contrario un aumento di valore ». Uno dei significati delle famose serie di Monet, delle « cattedrali », dei « pioppi », dei « covoni », che danno immagini varie di sostanze, di significato e di intensità a seconda dell'incidenza della luce e del movimento dell'aria, è propria in questo senso della fugacità, del trascorrere, e variare e corrompersi delle cose, della bellezza che brilla per un attimo nella « intuizione dell'istante ». Ne nasce una profonda malinconia, lo strazio di sentire che la morte abita già gli esseri nel momento del loro splendore, della loro pienezza; ed ecco l'accompagnamento dell'angoscia. Altro che « solo un occhio »!

ROBERTO TASSI

Vasari e il suo Libro de' disegni

Nel quadricentenario della morte di Giorgio Vasari la Vallecchi di Firenze pubblica due grossi volumi nei quali è ricostruito *Il Libro de' disegni del Vasari*.

La lunga fatica dell'Autrice, Licia Ragghianti Collobi, se è, pensiamo, una complessa lettura per gli specialisti, è anche una lettura stimolante e intrigante per la categoria dei lettori comuni, alla quale ci accade di appartenere.

Racconta il Vasari parlando di Lorenzo Ghiberti e dei suoi disegni « eccellentissimi », « fatti con gran rilievo », che alcuni di questi fogli dell'artista, insieme ad « alcuni di Giotto e d'altri », li aveva avuti in dono da un suo discendente, Vettorino Ghiberti, nell'anno 1528. Cioè quando il Vasari, nato nel 1511, aveva 17 anni.

È questo il primo nucleo e insieme l'idea di quel « libro de' disegni » — « il nostro libro » — che il Vasari ordinerà e arricchirà per il resto dei suoi anni; e chiamerà continuamente in causa, nelle *Vite*, per documentare e chiarire quanto scrive.

Alla sua morte il *Libro* era composto di almeno otto « tomi », ma forse erano dodici, contenenti ciascuno non meno di cento disegni. Restarono in balia degli eredi, che ne fecero un uso più privato che politico.

Ricostruire la vicenda dell'esplosione per l'Europa di quei volumi, e del riaffiorare qua e là dei loro frammenti, è una specie di *detective-story*, che non ci sogniamo di riassumere.

La Ragghianti Collobi ha rintracciato 526 disegni, circa un terzo di quelli che suppone formassero il *Libro* del Vasari; e di questi ogni disegno, o quasi, è un problema, oltre che di attribuzione, di *ascrizione*, alla raccolta vasariana, che non mancherà di appassionare gli addetti ai lavori.

Com'era il Vasari « collezionista di grafica »? Davanti alla mole del materiale rintracciato, e integralmente riprodotto, il lettore non sfugge a qualche perplessità, del resto già prevista dall'Autrice, dato che nel ricupero « accanto a pezzi eccezionali », c'è una vastissima documentazione di cose secondarie », Vasari, in altre parole, già

lo aveva visto, nel Settecento, il Mariette, come collezionista non era poi gran che.

Dipendeva intanto dal fatto che i disegni in genere gli arrivavano per dono: e gli arrivavano pezzi bellissimi e no. Ma c'è anche, forse, un'altra ragione: che Vasari, artista instancabile e « uomo d'azione », come accade ai nostri giorni a quasi tutte le donne, non aveva l'*animus* introverso, avido e selettivo, sottilmente maniacale, che è proprio dei collezionisti, se non addirittura dei geni del collezionismo, pensiamo proprio al Mariette.

Il *Libro* dei disegni pertanto, straordinario ritrovamento da accostare alle *Vite*, preso come collezione in sé non ci direbbe molto. E questo, paradossalmente, è un altro merito che ci tocca ascrivere ai molti del Vasari.

Arte, fare e vedere

Per chi, timido e specialista di niente, percorreva finora le sale dei musei, riverente e un po' annichilito, felice se poteva, solitario o mischiato alla folla, guardare qualcosa senza essere visto, questo libro di Carlo L. Ragghianti, *Arte, fare e vedere* (Vallecchi), è quanto meno sconvolgente.

Il libro, gremito, con argomentazioni che abbracciano l'arte di tutti i tempi e di tutti i Paesi, ci assicura intanto che i musei, tutti i musei, sia quelli celebrativi (tipo Louvre o gli Uffizi) sia quelli positivisti (genere Victoria and Albert) sia quelli intimisti (pensiamo al Poldi Pezzoli) sono tutti sbagliati.

Sbagliati oltre che nel presentarsi, nel presentare le opere, nel dividerle e nell'accostarle, nella scelta, sembra, del tutto casuale delle luci e delle altezze degli oggetti da terra, dei punti di vista. Sbagliati ma impossibili da ignorare, per quel principio che il tramite (in questo caso il museo) di un messaggio (l'opera d'arte) è a sua volta messaggio, che interferisce, vuol dire la sua: e indubbiamente la dice.

E se queste sono le tare del museo, quelle del

pubblico, cioè le nostre, non sembrano minori o men gravi.

In *Arte, fare e vedere*, con un tiro incrociato di motivazioni, si spiega che la pretesa dei musei di farci « percepire un'opera d'arte nella sua totalità simultaneamente e fulmineamente » è una vuotaggine: quello che conta è capire « attraverso un percorso che coincida il più possibile con il fare, cioè con la storia dell'opera ». (Riecheggia, è chiaro, nel libro l'eco dell'insegnamento di Matteo Marangoni — *Saper vedere* — che il Ragghianti ricorda Maestro con parole commosse).

Per compiere tale passaggio, da una iniziale « pura visibilità » a questa specie di strutturalismo o (ergonomia) dell'arte, il museo deve trasformarsi radicalmente, cambiare da così a così, auspice e guida, forse, la *museologia*, dottrina della quale questo *Arte, fare e vedere*, si pone come primo trattato, folto e animato da una sua implicata, ansiosa speranza.

Intanto, per noi, per quei semplici che si diceva in principio, se già era difficile capire qualcosa dell'arte; ora, nei musei che dovrebbero esserci e ancora non ci sono, sarà anche più difficile.

Sempre in tema di musei segnaliamo la traduzione appena stampata da Sansoni di quel *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, di Julius von Schlosser, che della problematica museologica è un delizioso incunabolo.

E naturalmente segnaliamo la rivista specializzata « Moseologia » che esce con ritmo annuale a partire dal 1972, promossa, com'è noto, dallo stesso Ragghianti. In questa ricorderemo almeno le due puntate già uscite del saggio di Luciano Berti, *Il Museo tra Thanatos ed Eros*, dove, con piglio più marcusiano che freudiano, si ripercorre una fenomenologia del Museo a partire dagli arredi tombali preistorici — convincentemente letti come primi coaguli museali — ai musei dei nostri giorni esclusi, di questi si leggerà nella prossima puntata.

FERNANDO TEMPESTI

TEATRO

Schweik alla seconda guerra mondiale al Quirino di Roma

Il nuovo anno comico romano è cominciato al Quirino col brechtiano *Schweik alla seconda guerra mondiale*, rappresentato dal gruppo della Rocca. Regia di Martucci, scene di Luzzati, costumi di Santuzza Cali, realizzazione musicale (con le bellissime musiche di Hans Eisler) di Ghiglia. Gli attori non li nomino neppure, perché tutti ottimi. Uno spettacolo, insomma, di prim'ordine: uno dei migliori Brecht visti sulle nostre scene: dotato d'una straordinaria *vis comica* (assai rara, in verità, nei Brecht nostrani) e d'un impeccabile ritmo (dovuto anche al fatto che questi attori sanno fare tutto: parlano con chiara pronuncia, cantano, ballano, e saltano come acrobati).

Quest'opera di Brecht è una sorta di *pamphlet* teatrale contro la Germania di Hitler. Si tratta di un genere difficilmente definibile e peculiarmente brechtiano che, giocando sui contrasti — ad esempio, tra lo stile perentorio delle inaccessibili « alte sfere » e quello docile delle piccolissime — rinnova sulla scena la pungente freschezza dei *Sermoni domestici*: componimenti lirici caratterizzati da una crudità quasi prosaica, che Brecht scrisse nel '27 parodiando i canti luterani e piegandoli alla satira dei suoi tempi.

Ci troviamo a Praga, occupata dai tedeschi, durante il corso della guerra. La scena muta di continuo, dall'Osteria del Calice al quartier generale della Ghestapo, sul lungo-fiume della Moldava... Sotto la dura coltre dell'occupazione stagna un umore blasfemo di rivolta passiva. Visto a distanza (l'Autore scrive questo lavoro nel '43, trovandosi esiliato in America), il nazismo cede i suoi plumbei bagliori ai raggi accecanti del paradosso; e tutta quella realtà pesante e sinistra, cadendo sotto il bisturi della logica, si sgonfia e diventa comicissima. La tragica fame, concentrata simbolicamente in un personaggio che si chiama Baloun (al quale l'attore Bob Marchese ha argutamente prestato il suo barbuto faccione richia-

mente quello dell'affamato amico di Charlot nella *Febbre dell'oro*), si offre a considerazioni tanto più taglienti quanto più amene; il feroce Bullinger (attore Spadaro), capo delle SS, diventa una caricatura innocua; la stessa Anna Kopela (Paila Pavese), proprietaria dell'osteria, scarica l'odio per i tedeschi nelle sue canzoni. Per non parlare del protagonista — dell'accalappiacani Schweik — che fa sfoggio di doppi-sensi, scoprendo talora eccessivamente il giuoco spericolato della sua astuzia. (Il tempo non mi consente di soffermarmi sulla figura di Schweik: dirò solo che m'è parsa appropriatissima la somiglianza del magnifico attore Marcello Bartoli con Buster Keaton). A un palmo dal *vaudeville* il *pamphlet* va sperperando il suo veleno in un intelligente seguito di scenette, tra le quali non mancano intermezzi a sorpresa dove compaiono in carne e ossa, come da una *boîte*, Hitler, Himmler, Goering e Goebbels: i primi tre lunghissimi, quasi visti in uno specchio concavo, l'ultimo cortissimo, una sorta di nanerottolo alla Velasquez.

Pure, fra tanta comicità, ove la logica sembra avere il sopravvento sulla realtà, si va a finire nella steppa russa; e ci si va seguendo le orme di Schweik che a furia di fare il finto-tonto, pur guadagnandone il vantaggio notevole della sopravvivenza, finisce per farsi spedire alla difesa di Stalingrado. Nel secondo tempo, i personaggi del primo (salvo a ricomparirne qualcuno nella fantasia a fumetti di Schweik) sono spariti. Incontriamo solo Schweik in uniforme tedesca, camminare spedito verso Stalingrado. Cammina, cammina, frontalmente, diagonalmente, di profilo, di spalle, il nostro uomo è sempre al cinquantesimo chilometro da Stalingrado: l'immensità del luogo lo impiccolisce e staticizza. Non c'è nulla, niente accade in questa marcia interminabile, eccetto alcune scenette di secondaria importanza. Ed ecco che Schweik incontra Hitler. Disceso dalle alte sfere, il dittatore s'imbatte nel soldato più anonimo della sua armata e, come lui smarrito, ri-

prende con lui l'interminabile marcia verso Stalingrado.

A questo punto la parola esce dall'ellittico e ridiventa diretta: i due personaggi riacquistano la loro misura umana, fin quasi a identificarsi. Ormai la simbolica marcia su Stalingrado, conclamata con voce stentorea dagli altoparlanti, non è, per Hitler come per Schweik, che un accasciante cammino nel vuoto. Il dittatore che aveva creduto di soffocare la voce del suo popolo, se la ritrova ora vicinissima, e tale da ridargli persino coraggio. Il sovrano è riassorbito dal suddito, l'eroe è vinto dall'antieroe, il leggendario Hitler nullificato dallo storicissimo Schweik. E lo spettacolo del Gruppo della Rocca puntualizza acutamente questo caricaturale ridimensionamento. Solo che — unica mia, ma soggettivissima riserva — invece che mostrarcelo in atto, facendo comparire Hitler sui trampoli e poi subitaneamente sbassandolo, io avrei fatto apparire il dittatore già piccolo, ma slargandone di riflesso la scena e svuotandola, per farla sembrare più immensa e inaccessibile.

Giorni felici

di Beckett al Centrale di Roma

Un solo personaggio, in *Giorni felici* di Samuel Beckett rappresentato al Centrale di Roma: Lei. L'altro — un certo Willy — è appena un nome evocato da lei, come le cose, le poche cose che la circondano: lo spazzolino da denti, il pettine, lo scioppo da prendere prima dei pasti... una rivoltella... una inutile rivoltella che non sarà mai usata, ma che resterà lì — tra gli oggetti che lei rovista nella sua borsa — come un agguato, o come il simbolo di una iniziativa che ella non prenderà mai.

La scena è un deserto o, forse, nemmeno questo, perché un deserto è pure qualcosa che fa pensare al suo contrario: è nulla: della terra nella quale la donna è affondata ora fino alla cintola e, in seguito, fino al collo.

Da questi elementi sembrerebbe lecito supporre che questo lavoro di Beckett sia una lirica monodia. E invece esso è proprio un lavoro dram-

matico; e quel Willy che non parla mai è un personaggio come lei, e come altri dall'incerto nome che affiorano dal disordinato scorrere di lei. Tutta questa gente, o cose (nulla importa che Willy o il signor Piper abbiano lo stesso ruolo degli oggetti che escono alla rinfusa dalla logora borsa di ricordi della protagonista), tutte queste cose non hanno una ragion d'essere per le reazioni che provocano nella donna, ma reclamano d'essere — ciascuna per se stessa — qualcosa. Non solo. Ma sulla scena spazia un vuoto atroce, che è l'assenza di risposta alla incombente domanda sulle relazioni che legano insieme queste cose. Ed è stato merito esclusivo di Gianna Piaz, non agevolata affatto dalla regia di Nino Mangano, anzi contrariata da una messinscena di plastica che, sollevandola alquanto dall'impiantito reale della scena, la portava a parlare come *ex cathedra*, è stato merito esclusivo della bravissima Piaz, se quest'assenza di risposta gravasse sull'uditorio come il vero nocciolo del dramma.

Siamo arrivati, dunque, al cuore di una dittatura spietata: la dittatura dell'oggetto inanimato. Uomini e cose, è lo stesso. Ma il guaio maggiore è che, quand'anche ci sembri di muoverci, si sta fermi, e non accade nulla: « Niente può accadere senza che non sia già successo » esclama la donna.

Ma perché « giorni felici »? Tra le invisibili maglie di una stasi così agghiacciante c'è da chiedersi dov'è mai la felicità. Eppure, questa parola è sulla bocca di tutti, e siamo talmente abituati a pronunciarla che, malgrado tutto... « Pensa che giorno felice sarà stato questo, *malgrado tutto*... » dice la protagonista. A furia di « malgrado », « nonostante », « tuttavia », giustifichiamo tutto. Cioè nulla. Perché s'è ormai capito che, qui, *tutto* vale *nulla*. Ci si abitua alle parole: ma « quando le parole saranno finite? » — si domanda la donna.

Giorni felici è l'ultimo dramma di una società individualistica che ha raccolto le briciole d'un cristianesimo deformato, per illudersi e sopravvivere. Un cristianesimo aporetico della rassegnazione, predicato in fin dei conti dai potenti per asservire gli umili, e che oggi va divorando tutti, potenti compresi: tutti « abituati », tutti assorbiti dal tedio della *routine* e d'una tradizione

che ha la stessa faccia inebetita di quella vita quotidiana che altri (vedi Ionesco) si limita a copiare, e che Beckett, invece, scava fino alle ossa, riuscendo con incredibile maestria a dispiegarcene per due ore, nonché la grigia immobilità, la stessa impossibilità di muoversi. « Allora... Adesso... » esclama perplessa la donna: « Com'è difficile essere sempre stata quella che sono ed esser diversa da quella che ero... ». Ecco la vecchiaia che giunge di soppiatto, che arriva dalla continuità del tempo con la sua mostruosa diversità. Ed è, infine, proprio la mostruosità della vecchiaia che ci fa apparire felice il passato, lo stupido, l'inesistente passato che sfugge persino al ricordo.

La compagnia del Malinteso ha dimostrato un acuto senso di attualità nel rappresentare *Giorni felici* di Beckett. Continuando ancora per un po' l'arida traccia, ci avvediamo che è sempre a causa di una deformante rassegnazione se abbiamo asserito talvolta di sentirci sollevati da terra e librati nell'infinito. La morte stessa, così assidua nei nostri discorsi, ce la siamo rappresentata come una liberazione dalla pesantezza del corpo. In realtà, era la terra stessa che ci stringeva e impastava a tal punto con le cose, da perdere, insieme con la capacità di movimento, il senso e la misura del nostro peso. « La gravità è cessata » dice la donna, a quel modo che in altro dramma del medesimo autore (*Fin de partie*) si dice che è finita la natura.

Una nuova commedia di Brusati all'Eliseo di Roma

Le rose del lago — titolo della nuova commedia di Brusati andata in scena con gran successo all'Eliseo di Roma — è la denominazione di un *residence* dove abitano un industriale separato dalla famiglia, una certa Irene, donna autonoma dall'apparenza spregiudicata, e la signora Caruso con la figlia Cecilia: una infantile ragazzina quest'ultima, tutta ancorata alla madre. *Vis-à-vis*, in altra palazzina, abita il signor Panizza, uomo anziano, tornato dall'America con una moglie giovanissima, di cui è estremamente geloso. Non c'è altri: o meglio, ce n'è due che formano un'equivalenza,

tant'è che lo stesso attore (Carlo Simoni) interpreta entrambe le parti. Uno dei due è un certo Gianni, ex seminarista, che lavora da quando era ragazzo nell'impresa dell'industriale, al quale è profondamente grato e affezionato perché un giorno ne ebbe in regalo un orsacchiotto che suona i piatti, vinto ad una lotteria. (Il giovane ha conservato quell'orsacchiotto come una reliquia). L'altro è il figlio dell'industriale: ha sposato senza neppure invitare il padre al matrimonio, e s'accinge a partire per l'America.

Tutto qui. Fatti non ce ne sono, e nemmeno persone di rilievo, tranne gli interpreti, che sono tutti di fama: Mario Salerno è Ricky (l'industriale); Ilaria Occhini è Irene; Rina Morelli, la signora Caruso; Paolo Stoppa, Panizza. I soli interpreti ancora sconosciuti, e che si sono fatti onore, sono il già nominato Simoni nelle due parti di Gianni e del figlio, e Maria Teresa Martino che fa la parte di Cecilia. Regista, lo stesso autore.

Ne manca uno: la moglie di Panizza, la quale non apparirà mai. Ma sarà bene dire che, se la moglie di Panizza non c'è mai, anche gli altri dopotutto ci sono e non ci sono, e che questo è il dramma delle assenze, anzi dell'Assenza. Infatti, Gianni, deluso dalla leggerezza di Ricky, scompare forse per uccidersi; il figlio, dal quale invano il padre aspetta notizie, compare alla fine ma per sparire per sempre; lo stesso Ricky s'allontana in automobile con Panizza, ma si sa (lo sa Irene) che Panizza lo porterà a precipitare nel lago perché ne è geloso, convinto che la moglie l'abbia tradito con lui... Giusto, il lago. Il lago, che dà luogo alla denominazione del *residence* e al titolo della commedia, se dal *residence* non si vede neppure, con ogni evidenza spiega l'origine del titolo, perché rappresenta la morte (l'acqua, simbolo certo della morte).

E le rose, di cui non si scorge nemmeno un petalo? Lo loro assoluta mancanza è, attendibilmente, il simbolo dell'assenza di cui stavamo parlando. Assenza di rapporti, assenza di credito, di speranza, assenza infine di realtà. Pensate che l'occasione a questa giornata funerea è uno sciopero. Ossia un vuoto di lavoro, pronto a cangiarsi — a seconda della visuale — in una fatua vacanza,

nella quale Ricky si darà da fare con Irene ma sarà importunato dall'improvvisa apparizione di Gianni, per cui scaccerà questo crudelmente.

Scacciato, deluso, Gianni rievocherà l'orsacchiotto ricevuto da bambino come una grazia e, preso nel ricordo, reciterà alcune frasi liturgiche imparate in seminario, cogliendone forse ora per la prima volta il significato nascosto, quindi fuggirà. Andrà a uccidersi?

Tra poco, nel secondo tempo della commedia, vedremo arrivare un pacco. Tutti credono che sia la torta che Ricky ha ordinato per banchettare e riempire la vacanza. E invece è l'orsacchiotto che batte i piatti, che Gianni ha rimandato al suo perduto « padre ». Ebbene, questo particolare iconico dell'orsacchiotto, che può sembrare incalcolabile fra tante incalcolabili cose che qui accadono, a me sembra la chiave interpretativa della commedia. Un giocattolo, un oggetto... Eppure esso mi sembra la metafora d'una trascendenza, dite pure il *valore*, il « significato », il *senso*, che si può dare ad una cosa qualsiasi, purché se ne sia convinti e ci si creda. « Pensa un po' se fosse vero! » dice Irene udendo le frasi che Gianni viene recitando. « Vero cosa? » domanda Ricky. « Tutto » risponde lei. « Sei impazzita? » conclude lui.

Anche nell'ultimo film di Buñuel (*Il fantasma della libertà*) c'è un particolare iconico che mi pare la chiave interpretativa di tutto: è un altarinio

dedicato a San Giuseppe. Perché questo santo e non un altro? Si rifletta a Giuseppe, che è non già il testimone ma la chiave della purezza di Maria: Maria è pura perché Giuseppe ci crede. Se non la credesse tale, dovrebbe ripudiarla come infedele. Dunque, l'oggettività, il vero, risiede in una convinzione del soggetto? L'oggetto (vedi, nel film di Buñuel, le leggi) può ben essere una convenzione, ma importante è che questa convenzione diventi una convinzione, che sia creduta: è questo credito che le si dà, che l'avvalora e avvalorandola la fa esistere. Se manca questo credito, questa *fede*, tutto (quel « tutto » della risposta di Irene a Ricky) è *nulla*, e così le azioni saranno né più né meno che inazioni, i corpi né più né meno che vuoti, le presenze né più né meno che assenze, la vita né più né meno che morte; i pranzi, secondo Buñuel, ma anche secondo Brusati, né più né meno che digiuni (Ricky compra torte, cibarie, vini, ma poi nessuno ne assaggia).

Sul finire della commedia, Ricky va alla finestra per chiamare Panizza — l'unico che gli dia l'illusione di ammazzare la noia —, ma in quell'istante bussano alla porta e Panizza è là, dritto, sull'uscio aperto. Come la statua del Commendatore nel finale del *Don Giovanni*. Come la morte, alle spalle di questa insipida caricatura del Seduttore di Siviglia che è Ricky Gagliardo.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

L'amor paterno

Per puro caso, due films attualmente in visione in Italia (uno francese, l'altro italiano), probabilmente prodotti in tempi diversi si apparentano per la somiglianza del tema principale: che è — desueto, lo ammettiamo — l'amor paterno.

Il film francese è opera di Lelouch, un artista discontinuo, la cui fama ancora si affida a *Un*

uomo, una donna, ormai anziana pellicola che se oggi la rivedessimo chissà se la gradiremmo: mentre il regista ha altri altrettanto felici lavori nel suo curriculum. Possiamo sbagliarci, ma il suo recente *Tutta una vita* dimostra quello che da imparziali spettatori avevamo già intuito: Lelouch è un ansioso a cui le idee e le immagini si presentano in folla un po' disordinata e a cui non sempre saviamente sa rinunciare. Affannato e un po'

faticoso nei suoi inizi, spesso sacrificati a un montaggio omnivoro, il film di Lelouch prende poi il ritmo di un racconto fluido e persino contemplativo. Così quest'ultimo (di cui ignoriamo il titolo francese) pecca per voler dir tutto in sintesi, prima di far centro. Si parte da qualche documentario della guerra '16-'18 per passare di scatto al fascismo, al nazismo con tanto di Mussolini e di Hitler: il tutto per farci assistere all'incontro di due giovani ebrei in un vagone di deportati. Colpo di fulmine a lieto fine giacché i due si sposano e mettono al mondo una creatura. Senonché la sposina muore e al neo padre non resta che una tenera neonata da far crescere nel miglior modo possibile, cioè felice. Contemporaneamente o quasi, in un altro punto della nostra sciagurata Europa, da una coppia male assortita (un vecchio generale e una soubrette di pochi scrupoli) nasce un maschietto di cui il vecchio generale è del tutto innocente. Tardi avvertito, egli spara alla consorte. Ecco due bambini senza mamma, ma il padre della piccola Sara vale per due.

Ecco il dramma. Privo della moglie adorata costui riversa sulla fanciullina tutta la carica affettiva di cui è capace. Poiché nel frattempo è diventato ricco, la bambina viene allevata a mollichelle, viziatissima. Tanto viziata che quando a diciassette anni essa s'innamora di un cantante alla moda — Gilbert Bécaud — il padre glielo concede per « fidanzato ». Naturalmente Bécaud la pianta in asso e il padre, per lenire il suo dolore, la porta in giro per il globo: Europa, Asia, Africa, America, Oceania. Le discussioni fra padre e figlia, durante questi viaggi, riflettono le pose romantiche della ragazza, sdegnosa di conforto, ma anche la vigorosa pazienza dell'uomo nel farla ragionare senza contraddirne la fanciullesca suscettibilità. Non la coccola come una madre, si limita ad offrirle i frutti della propria esperienza, nascondendole persino gli eccessi della sua tenerezza: in un paese come l'Italia, impestato di mammismo viscerale, queste sequenze perfettamente condotte possono costituire una lezione eloquente, tanto eloquente che quando il padre viene improvvisamente a morire, Sara si accorge di non avere amato che lui e lo piange disperatamente. Il resto del film, col tardo

e auspicato incontro della capricciosa fanciulla col figlio spurio del generale rientra nelle norme della comune consumazione, guasta, purtroppo, da un finale caramellosso.

Il coraggioso e razionale amor paterno descritto da Lelouch è probabilmente *fiction*. Quello invece rievocato da Bolognini si appoggia sulla cronaca di un delitto avvenuto settant'anni fa. Non solo a Bologna, ma per l'intera penisola tutti s'interessarono di questo tetro episodio che trasformò il nome di una famiglia dell'alta borghesia intellettuale in sinonimo di corruzione e di torbidi amori. Due giovani, un brillante avvocato e sua sorella, una elegante signora sposata a un rozzo conte padovano ne furono i protagonisti, e anche il padre loro, illustre clinico dalla fama internazionale, non si salvò dalle più ignobili insinuazioni. Parliamo, come è noto, di *Fatti di gente perbene*, elaborato da Bolognini sui complessi motivi che portarono all'uccisione del conte Bonmartini per mano del cognato Tullio e con la vaga connivenza di altri personaggi dell'ambiente della bella Linda, moglie infelice e sospetta ispiratrice del delitto.

Tutti ammiravano e amavano Linda, magari torbidamente, ma più di tutti l'amava il padre che come capita a molti uomini di studio, tutti chiusi nei loro interessi speculativi, non vedeva in lei che una bambina, modello di grazia, d'intelligenza e di sensibilità: talché il suo affetto, turbato da nozze che deplorava di aver permesso, aveva un carattere protettivo e quasi di postumo risarcimento. Ne aveva curate e restituite alla vita serena tante, di ragazze, e per la sua figliola, anche lei malaticcia, non poteva che assicurarle un appoggio autorevole, una fiducia integrale. Professionalmente altero, tetragono alla maldicenza, ad essa attribuiva le chiacchiere che correvano sul conto di Linda: un amante, gusti perversi. Malignità miserabili, diceva, armi del clericalume baciapile, contro il nascente socialismo che in lui e nel figlio Tullio contava i suoi maggiori esponenti cittadini.

Già, perché in questo « fattaccio » Bolognini ha ravvisato il germe di una lotta politica, di cui, in fondo, ancora soffriamo le conseguenze. Clericale

il Bonmartini, noto donnaiolo da strapazzo, clericale il giudice istruttore, una specie di Grande Inquisitore a formato ridotto: clericale — stavam per dire, democristiano — il pubblico, i giurati, i magistrati. Alla grassa Bologna, già dominio papalino, ben si addicevano certi tipi di Tartufi. E poi erano imminenti le elezioni, gli operai manifestavano. Sembra di essere nel nostro '74: solo che oggi Linda avrebbe liquidato la sua situazione con una risata alla faccia del coniuge, organizzando magari con Secchi una crociera alle Bahamas. E il professor Murri invece di combinare quel pasticcio di separazione condizionata che garantisce i capricci della figlia, le avrebbe pagato la «vacanza» con un cospicuo assegno.

Inutile dire che un Bolognini 1902 sarebbe stato innocentista e avrebbe preteso una assoluzione per insufficienza di prove per tutti, tranne l'avvocato Tullio, omicida per legittima difesa: come del resto si augurava il professore, incredulo dell'adulterio di Linda e di tante altre cose. La scena in cui egli raggiunge la enigmatica figliola in Svizzera ed ha da lei la conferma della relazione con Secchi è tipica della sua psicologia: la sua amarezza è quieta, scoraggiata. «Lui, che ti faceva la corte da quando eri bambina! Così vecchio!». «Non rivedrò per nessuna ragione i miei figli» dichiara alla moglie inebetita: ma ci sarà una carrozza per Linda alla porta del carcere, quando sarà giunta la grazia.

Nel suo film, specie nelle sequenze del processo, Bolognini inferocisce contro il perbenismo borghese e la faziosità del pubblico, ma la sua è una violenza nevrotica, *à corps défendant*, contraria alle sue doti naturali di squisito calligrafo, attento al particolare, al taglio di una gonna, al pizzo d'Irlanda di una camicetta. È il difetto — se di difetto si tratta — comune all'opera di Visconti che tuttavia non vi soggiace senza spiegare un fasto

crudele. Nulla di crudele, invece, in Bolognini: il suo colore, specie negli interni è crepuscolare e, diremmo, foggazzariano: i suoi paesaggi — campagna, giardini, acque — sono velati di una nebbia autunnale: a fra i veli delle sue vestaglie la figura di Linda si scioglie, incorporea, sormontata da un visino intenso, patito, il viso che straziava il cuore del padre. L'attore che ne assume il ruolo non poteva esprimere questo mortificato amor paterno meglio di quel che ha fatto.

In sostanza un film gradevole, non tragico, ma rattristato dai ricordi di una Italetta otto-novecentesca alquanto deprimente. Da questo clima si salvano soltanto gli squarci architettonici della città che fu la più colta del Paese: i palazzi, gli ombrosi portici, testimoni di una civiltà intensa, da metropoli segreta.

E poiché s'è parlato di «amor paterno», tanto dissimile dal viscerale amor di madre, perché non indicare al lettore il film *E vissero felici e contenti*, titolo sguaiato di un bellissimo racconto sulla fauna della giungla e del deserto? Lì vediamo che padre e madre possono amare, d'istinto — che è la loro ragione — i figlioletti, alternandosi nella cura del nido, delle uova, della prima educazione e alla fine, quando la prole è adulta, disinteressandosi di loro. Amore-protezione, dunque, finché ce n'è bisogno e questo tipo di amore è a largo raggio, diventando spesso solidarietà fra le specie. Descrivere i minuti fatti di questo popolo innocente, il suo coraggio, la sua rassegnazione davanti all'inevitabile, sarebbe togliere un puro piacere al futuro spettatore che vedrà anche cieli mai contemplati, nuvole strepitose: e colori, colori...

Basterà concludere che per ricordarsi della pietà e dei doveri della convivenza che è anche e soprattutto protezione del debole e diffusa paternità del forte, non ci resta che osservare le leggi delle nostre care bestiole.

ANNA BANTI

SCHEDE

Patria e letteratura

Due libri, in questo scorcio di stagione, più o meno direttamente richiamano a un'idea di patria connessa ai fatti della letteratura: *Patrie lettere* di Cesare Cases e *Libretti d'opera e altri saggi* di Luigi Baldacci. Editore del primo la Liviana di Padova, dell'altro, Vallecchi.

Baldacci ha raccolto in volume scritti usciti in rivista dal '68 a oggi: quattro saggi, circa la metà del libro, trattano del tema, unitario, dei libretti d'opera — da prima a dopo Verdi, non incluso, purtroppo, Giacomo Puccini — e danno il titolo alla raccolta, che nell'intenzione dell'autore doveva chiamarsi, più geometricamente, *I piani della critica*.

In *Patrie lettere*, Cesare Cases, il cui dominio professionale è la letteratura tedesca, ha raccolto « le sue incursioni nel campo della letteratura italiana », come dice la « bandella » del volume: in tutto dieci scritti scalati, come date, fra il 1955 e il 1973; e come temi dall'abate Galiani all'ultimo romanzo di Mario Soldati.

È lecito domandarsi che cosa abbiano in comune questi due libri, di autori che nessun « panorama » della critica si sognerebbe di mettere accanto, al di là dell'esterna occasione di essere usciti negli stessi mesi e del quasi altrettanto generico, se non pretestuoso, richiamo alla patria annidato nei rispettivi titoli.

Con sincero, divertito furore, Cesare Cases attacca il *Metello* e difende *Un eroe del nostro tempo* di Pratolini; fruga con irriverente simpatia nelle pieghe riposte di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*; difende Manzoni « progressista »; pone dilemmi precisi in merito alla letteratura sull'Italia meridionale; e accenniamo solo ad alcune delle sue « questioni », dei suoi saggi miracolosamente in equilibrio fra l'invettiva e il pezzo di bravura — perché Cases non ritiene indispensabile scrivere sciatto e fumoso.

Il suo metodo consiste nel non privilegiarne nessuno; stilistica e sociologia, comparatistica,

politica, filosofia gli servono volta a volta o tutte insieme alla bisogna: quello che conta è la realtà e la virulenza dei problemi che toccano le patrie lettere. La sua forza, la sua grazia, è l'ironia.

Ora, a dispetto delle classificazioni per scuole e sottoscuole della critica moderna, quando Baldacci, ottimo conoscitore della poesia del nostro Ottocento, affronta la letteratura dei libretti d'opera, il suo metodo ha la stessa apertura, lo stesso felice antidogmatismo di quello del Cases: si vedano le sue osservazioni sulla metrica, sulla lingua, insieme a quelle sulle idee politiche che determinano la struttura delle opere di Verdi e dei suoi successori, che a volte sono ancora suoi contemporanei.

E anche in Baldacci, ciò che qui tiene la materia — il dramma critico, verrebbe voglia di dire — alla costante temperatura di fusione è l'ironia. Né si pensi che trattandosi di libretti d'opera l'ironia sia più facile: l'ironia è una manifestazione dell'amore, la più difficile da surrogare, da fare finta, e difatti, se ci si guarda in giro, non abbonda. In questo caso amore di che? Ma di quelle patrie lettere chiamate direttamente in causa da Cases e più discretamente dal Baldacci.

La differenza, fra i due, è semmai che l'ironia di Cases investe con più allegria gli autori recentissimi, mentre Baldacci quando tratta di contemporanei — si vedano i saggi che dedica loro anche in questo libro — se li sente troppo vicini per amarli veramente e riserva loro, con tesori di acume, una sofferente pazienza che non ha niente di allegro.

Pinocchio e Collodi al congresso internazionale di Pescia

Inapparente e perfetta, come la prosa di *Pinocchio*, è apparsa ai fortunati partecipanti l'organizzazione del Primo Convegno Internazionale di Studi Collodiani, svoltosi a Pescia e nella vicina Collodi il 5, il 6 e il 7 ottobre scorsi. Merito della

umorosa Valdinievole, ferace di fiori e di letterati; merito degli enti locali, cordiali e discrete presenze; merito di tutta la Fondazione « Carlo Collodi », della quale ricordiamo l'infaticabile presidente, Rolando Anzilotti, e Felice Del Beccaro.

Della vasta partecipazione internazionale a questo Convegno, e della ricchissima tematica svolta, con interventi che andavano dalla storia politica alla stilistica, dalla psicoanalisi alla sociologia della letteratura, dallo strutturalismo all'autobiografia, non ci è possibile qui e ora render conto, né, per ragioni di spazio, riferire nomi: vedrà chi leggerà gli *Atti* del Convegno.

A mo' di assaggio e anticipazione ci limitiamo a riferire di uno fra gli infiniti spunti che hanno innescato la discussione fra i partecipanti al Convegno: qual'era la cultura di Carlo Lorenzini detto il Collodi, quella che è possibile riconoscere dal suo capolavoro?

Chi confronti, per esempio, il *Cuore* di De Amicis, che è del 1886, con *Pinocchio* che è del 1883 (data dell'uscita in volume) si accorge che, vicini nel tempo, la distanza fra i due libri è sterminata. In *Cuore* tutti scrivono, diario, lettere, racconti mensili, sono « roba scritta », dichiaratamente, ostentatamente scritta; e tutto, lo stile, il lessico — di vocabolario — sanno di carta stampata.

Pinocchio con la sua coerenza linguistica — a molti apparsa miracolosa — è al contrario un'opera detta, parlata, si aggira tutta in un universo prealfabetico, « come se la scrittura non ci fosse ». La sua precisione linguistica è la precisione del parlante esclusivo, non contaminato e senza « complessi » verso la scrittura, prealfabeta, appunto.

Da qui si ricava, a nostro sommo avviso, un dato non trascurabile per identificare il nerbo della cultura del Collodi, che è anche il nucleo vitale del suo *Pinocchio*: e sarebbe questa cultura « parlata », questo sapere prealfabetico, non libresco, che ha dato vita al suo, se vogliamo, piccolo, ma inattaccabile capolavoro.

Disegno e ragione

In *Avanguardia e razionalità* Tomàs Maldonado, argentino di nascita, pittore, disegnatore industriale, professore europeo, ha raccolto per Einaudi i suoi saggi dal 1956 a questi giorni.

Il libro, scritto in quasi trent'anni e in varie parti del mondo, ha una sua coerenza, data da una riflessione, non trionfalistica, sul proprio lavoro e sulle proprie affermazioni scritte. Pertanto un interesse almeno pari ai saggi raccolti nel volume, lo hanno le note che a molti saggi Maldonado ha fatto precedere in questa raccolta einaudiana.

Maldonado è, o è stato, pittore in proprio e ottimo pittore, di quel filone che comunemente si chiama « arte astratta », ma che l'Autore e i suoi amici civilmente ci chiedono di chiamare arte concreta: si vedano i suoi quadri riprodotti nel volume, a partire da quello, bellissimo, in copertina.

Molto concrete sono anche certe riflessioni sulla condizione dell'artista e sul divario, dice Maldonado, « esistente fra la nostra rivolta soggettiva — che è soprattutto formale — e la nostra sottomissione oggettiva — che è soprattutto funzionale »: a questa tematica esistenziale e allo sforzo di fondare un'arte d'avanguardia, e una critica delle avanguardie storiche, su basi razionali — o, quanto meno, non programmaticamente irrazionali — sono dedicate molte pagine importanti del libro, oltre, naturalmente al titolo, *Avanguardia e razionalità*.

Quanto al disegno industriale, o *industrial design* o *esthétique industrielle*, che Maldonado ha praticato in proprio e insegnato in Germania, la sua proposta di fondo è quella di una drastica bonifica dell'attività disegnativa da quei fattori estetici che la traduzione francese rivela anche nei termini: « Non è possibile », argomenta, « essere seriamente convinti, ad esempio, che in un apparecchio diatermico o chirurgico il fattore estetico sia decisivo: parlare in questo caso di « esthétique industrielle » è una frivolezza o un'impostura. Tuttavia, la creazione di un apparecchio di questo tipo è uno dei compiti più tipici dell'industrial design ». Si tratta insomma, e ancora, di una ragionevole insofferenza verso quello che altra volta ci è venuto di chiamare, all'italiana, il petrachismo dell'oggetto. FERNANDO TEMPESTI

© 1974 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 41 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1978
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante, 20 - Torino

NOVITÀ DELLA ERI

Ferruccio Ulivi
LA LETTERATURA VERISTA L. 1.100

Francesco Binni
NARRATIVA AMERICANA
DEGLI ANNI SESSANTA L. 2.600

Angela Bianchini
CENT'ANNI
DI ROMANZO SPAGNOLO
1868-1968 L. 4.300

Francesco Tentori Montalto
POETI
ISPANO AMERICANI DEL '900 L. 5.300

Mario Vitti
STORIA DELLA LETTERATURA
NEOGRECA L. 6.400

ERI

EDIZIONI EAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV
n. 1 primo semestre 1975

Prezzo lire 1500