

L'APPRODO LETTERARIO

71-72

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 71-72 (nuova serie) - Anno XXI - Dicembre 1975

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 71-72 (nuova serie) - Anno XXI - Dicembre 1975

ALESSANDRO PARRONCHI		pag.	
	<i>Michelangelo e Leopardi</i>		3
ELENA CROCE		»	
	<i>Ricordo di Gino Doria</i>		26
GINO DORIA		»	
	<i>Il conto di Giovanni lo scemo</i>		80
PIERO CHIARA		»	
	<i>Sul "Decameron"</i>		37
LUIGI BALDACCI		»	
	<i>Nuove poesie di Margherita Guidacci</i>		43
MARGHERITA GUIDACCI		»	
	<i>Nuove poesie</i>		47
FERRUCCIO ULIVI		»	
	<i>Da Manzoni a Serra - Nuovi Dialoghi</i>		53
MIKLÓS RADNÓTI		»	
	<i>Poesie tradotte e presentate da U. Albini</i>		70
ALDO BOLENGHI		»	
	<i>Il successo contrastato dei Promessi Sposi e le premesse di una narrativa nuova in Italia</i>		84
LUCA CANALI		»	
	<i>Due poesie</i>		119
PIERO BIGONGIARI		»	
	<i>"Nell'inganno della soglia" ovvero l'Altro nello Specchio di Narciso (saggio su Yves Bonnefoy)</i>		122
RAFFAELE MONTI		»	
	<i>Disegni dal modello (sul libro di Ragghianti)</i>		143
ANGELA GUIDOTTI		»	
	<i>Sulle strutture tematiche di "Lavorare stanca"</i>		152
DOCUMENTI		»	
	<i>Nel rimpianto di Guido Piovene</i>		167
RASSEGNE			
	<i>Letteratura italiana: Poesia, Narrativa, Filologia classica, Critica e filologia, Filosofia - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura spagnola - Letteratura americana - Storia e cultura - Arti figurative - Teatro - Cinema - Schede</i>		

Illustrazioni: Federico Barocci

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

P. ifal

60

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. 1500 - Estero: L. 1900 - NUMERO DOPPIO: L. 2500 - Estero: L. 2900

ABBONAMENTO ANNUO: L. 4800 - Estero: L. 6400

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

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

n. 71-72 (nuova serie) - Anno XXI - Dicembre 1975

ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Michelangelo e Leopardi</i>	pag.	3
ELENA CROCE	<i>Ricordo di Gino Doria</i>	»	26
GINO DORIA	<i>Il conto di Giovanni lo Scemo</i>	»	30
PIERO CHIARA	<i>Sul "Decameron"</i>	»	37
LUIGI BALDACCİ	<i>Nuove poesie di Margherita Guidacci</i>	»	43
MARGHERITA GUIDACCI	<i>Nuove poesie</i>	»	47
FERRUCCIO ULIVI	<i>Da Manzoni a Serra - Nuovi Dialoghi</i>	»	53
MIKLÓS RADNÓTI	<i>Poesie tradotte e presentate da U. Albini</i>	»	70
ALDO BORLENGHI	<i>Il successo contrastato dei Promessi Sposi e le premesse di una narrativa nuova in Italia</i>	»	84
LUCA CANALI	<i>Due poesie</i>	»	119
PIERO BIGONGIARI	<i>"Nell'inganno della soglia" ovvero l'Altro nello Specchio di Narciso (saggio su Yves Bonnefoy)</i>	»	122
RAFFAELE MONTI	<i>Disegni dal modello (sul libro di Ragghianti)</i>	»	143
ANGELA GUIDOTTI	<i>Sulle strutture tematiche di "Lavorare stanca"</i>	»	152

DOCUMENTI

<i>Nel rimpianto di Guido Piovene: Intervengono Luigi Baldacci e Geno Pampaloni (da «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», anno XXXI, n. 1330 del 24 novembre 1975)</i>	»	167
--	---	-----

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	171
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	172
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	176
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	178
LIVIO SICHIROLLO	» » <i>Filosofia</i>	»	181
PIERO BIGONGIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	183
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	190
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	191
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura spagnola</i>	»	194
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	195
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	197
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	200
ALFREDO RIGHI	» »	»	203
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	204
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	208
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	210

Illustrazioni: Federico Barocci

MICHELANGELO E LEOPARDI

di

Alessandro Parronchi

1. Il 15 agosto 1820, Giacomo Leopardi, nel suo « sepolcro » di Recanati, ripiombato dopo il tentativo di fuga del '19 in una « vita, che in queste condizioni è piuttosto una morte »⁽¹⁾, e riaffondando in quegli studi nei quali trattenendosi egli solo poteva, secondo un'espressione dell'amico Pietro Giordani, non sentire « tutta la nullità umana », annotava nelle pagine del suo *Zibaldone* questa osservazione su Michelangelo. « È curioso che si riprenda (dagli stranieri particolarmente) Michelangelo per aver troppo voluto dimostrare la sua scienza anatomica nelle sculture, e si dia per regola di nascondere sempre questa scienza nell'arte dello scolpire o del dipingere, ed esser meglio ignorarla affatto (come si dice, mi pare, di Raffaello, che non si curò di studiarla); e che frattanto gli stranieri massimamente non sieno mai così contenti come quando hanno inzeppato le loro poesie di tecnicismi, di formole, di nozioni astratte e metafisiche, di psicologia, d'ideologia, di storia naturale, di scienza di viaggi, di geografia, di politica, e d'erudizione, scienza, arte, mestiero d'ogni sorta. E mentre non vogliono l'erudizione antica, lodano e abusano vituperosamente della moderna »⁽²⁾. L'osservazione implica un giudizio positivo su Michelangelo, ma non necessita una conoscenza di immagini michelangeloesche: di Michelangelo Leopardi a quell'ora poteva forse conoscere solo qualche riproduzione a stampa della Volta, o del Giudizio.

⁽¹⁾ *Epistolario* di Giacomo Leopardi, a cura di F. Moroncini, II, Firenze, 1935, 69.

⁽²⁾ G. LEOPARDI: *Zibaldone*, Milano, 1937, I, 219.

Essa è mossa contro quegli stranieri, come il Mengs e il Ramdohr, che a seguito del Milizia avevano rimproverato di eccesso l'anatomia michelangelolesca, ma entra per traslato: in realtà l'obbiettivo da colpire sono i poeti stranieri, Milton, Burger, Klopstock, e principalmente il Byron dell'*Aroldo*, che in quel mentre stava leggendo. Ma insomma il contatto tra i due, Leopardi e Michelangelo, si dovrà ridurre alla giovanile nota dello *Zibaldone*?

2. La considerazione del rapporto di Leopardi con le arti figurative, dopo essere stata per lungo tempo disattesa, ha incominciato a sollecitare qualche giovane studioso che ha indagato le frequentazioni di Leopardi presso artisti a lui contemporanei, considerando come all'arte figurativa richiamino i titoli di alcune poesie, che parlano di « un bassorilievo antico sepolcrale » e di un « ritratto di bella donna »⁽³⁾. E certo l'inclinazione all'apprezzamento della bellezza figurata non poteva mancare in un letterato di formazione classica della levatura di un Leopardi, né va dimenticato l'esempio del Foscolo, presente a lui fin dai primissimi anni, col suo gusto visivamente acceso e i suoi richiami ai grandi artisti passati e presenti. Certo in Leopardi il contatto con l'arte figurativa rimane segreto, più che al patrimonio di cultura e alla memoria — come è nel Foscolo e in forma professorale sarà poi nel Carducci —, appartiene alla vita di ogni momento, che coi suoi vivi colori traspare nella poesia, per cui non è bisogno della citazione, non se ne annuncia il richiamo. Ma nei luoghi dove si recò, specialmente a Roma, a Bologna, a Firenze, a Pisa, dove in fondo era un « turista » straniero, difficilmente il Leopardi avrà evitato sollecitazioni a fare le visite d'obbligo alle testimonianze dell'arte antica, e il nostro vederlo legato al tavolo di lavoro, e le sue proteste nelle lettere di impedimenti a muoversi derivanti dalla malferma salute, non devono trarci in inganno: il Leopardi fu più mondano, e girovago, di quanto saremmo indotti a pensare.

Da qui si potrebbe spingersi a fantasticare che quando, nel giugno del '30, andò « a dozzina » in casa di Emanuele Repetti, una casa allietata da ben sette figlioli, che per essere « intorno alla Cappella » di San Lorenzo era anche afflitta dal disturbo delle campane⁽⁴⁾, siccome erano quelli i tempi del

⁽³⁾ A. GIULIANO: *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzi, Pietro Tenerani*, « Paragone », XVII (1966), 87-94.

⁽⁴⁾ *Epistolario*, cit., VI, Firenze, 1940, 9 ss.

coup de foudre per la Fanny Targioni Tozzetti, egli si sia spinto a vedere le Cappelle Medicee, magari tentando di fare di quella visita un pretesto per accompagnarci la Fanny, oppure con uno dei figli del Repetti, o da solo. Se varcò la porta della Sagrestia Nuova, che linguaggio parlarono a lui quelle Tombe, quelle figure che non poterono non commuoverlo, che parole riuscì ad ascoltare sollevando i suoi occhi di miope verso quei volti immortali?

Non era passato un mese, che per evitare il disturbo delle campane, Leopardi abbandonava la rumorosa casa del Repetti e tornava in via del Fosso, presso le buone sorelle Busdraghi ⁽⁵⁾, e lì si sentì certo più a suo agio, ma insieme con la calma riconquistata dovevano allora cominciare a serpeggiare i primi sintomi di tormento e di disperazione, e il delirio e la grande illusione che era nata dall'incontro con la bella donna vacillavano, tornando a precipitarlo nel mare dell'incerto. La breve stagione del *Pensiero dominante* era finita. In quella stagione, un'attenzione di Leopardi alle *Rime* di Michelangelo non disdice. O forse si era svegliata in anni precedenti?

È una domanda a cui non avrei timore di dare risposta affermativa, anche se la mancanza di una copia delle *Rime* michelangeloesche nella sua biblioteca — dove pure si trova un apografo del *Trattato della pittura* di Leonardo —, e la mancanza del Buonarroti nella sua *Crestomazia poetica*, del 1827, sembrerebbero provare il contrario ⁽⁶⁾. Va tenuto presente infatti che alle lacune della sua biblioteca potevano supplire quelle dello zio Antici e dell'abate Sebastiano Sanchini, suo istitutore dai nove ai quattordici anni. Nell'una o nell'altra, la presenza delle *Rime* michelangeloesche non può essere sfuggita al Leopardi.

3. Qui bisogna fare mente locale, e tener presente che, prima dell'edizione del Guasti — 1863 — tutti quelli che avvicinarono le *Rime* michelangeloesche non poterono farlo che nell'edizione datane dal pronipote, Michelangelo il Giovane, nel 1623, e quell'edizione è quello che è, e la filologia moderna ha giustamente messo allo scoperto: nel suo adempiere al compito di render note e apprezzate le *Rime* di Michelangelo, una delle più sfrontate contraf-

⁽⁵⁾ *Ibid.*, 12, n. 1.

⁽⁶⁾ Si veda: E. PASQUINI: *Il Leopardi e i poeti antichi italiani*, in « Atti del Convegno internazionale leopardiano », 1-4 ottobre 1967.

fazioni che mai siano state perpetrate dell'opera di un poeta. Pensando a rapporti con la poesia di Michelangelo prima del 1863, bisogna pur tuttavia adattarsi a considerare quella edizione, o una delle tante ristampe che se ne fecero, accettandone tutte le deformazioni e gli errori, e contentandosi di intravedere quel che è possibile, e che, al confronto con la recente edizione di Enzo Noè Girardi, potrà apparire meno contraffatto e alterato.

Trattando dell'attenzione portata alle *Rime* di Michelangelo da un poeta dei primi dell'Ottocento, non sarà male dare uno sguardo a qualcuna di queste edizioni.

La stampa di Michelangelo il Giovane vien ripubblicata nel 1726 da Domenico Maria Manni per l'Accademia della Crusca, ed è tutto, per il Settecento. Dopo di che ai primi del XIX secolo un forte risveglio d'interesse è testimoniato da sei ristampe consecutive, precedenti l'edizione critica del Guasti. La prima compare a Roma, presso il Desideri, nel 1808, con l'aggiunta di alcune lettere e note di un, altrove detto, « conoscitore delle arti del disegno ». Questa edizione, rarissima, tanto che il Guasti non la vide ⁽⁷⁾, ebbe un parere limitativo sul « Mese letterario di Roma, o Estratto di Opere e di Giornali ». Dopo aver premesso che l'edizione avrebbe mandato in bestia il Milizia — e tanto basta per chiarirci il suo orientamento — il recensore aggiunge, che queste *Rime*, « riguardate qual canzoniere amoroso per dilettere, le riputammo sovente prive di quella leggiadria, eleganza, invenzione, calore (!), che si ammirano nei buoni modelli di questa foggia di poetare, nel Molza, nel Bembo, nel Casa, nel Costanzo, per tacere del primo maestro, e cantore inimitabile di Laura. E quei sentimenti ricercati? E quelle sottigliezze metafisiche? E quella oscurità di pensieri, e di espressioni? ». E conclude « che non tutte le cose sono soggetto acconcio alle grazie della poesia; che qualsiasi cosa, a destar meraviglia, e diletto in chi legge, od ascolta, dee essere sciolta di ambiguità, e adornata di vaghezza » ⁽⁸⁾.

⁽⁷⁾ L'unica copia a me nota è quella che si conserva alla Biblioteca Vaticana, segnata: Steinmann 743. Essa è quasi in ogni pagina ricoperta di fitte note manoscritte, che sembrano il preparativo per una nuova edizione commentata.

⁽⁸⁾ Il commento è riportato dal Guasti a p. LXXIV ss. della sua edizione delle *Rime*, Firenze, 1863.

Tale apprezzamento suscitava una reazione, in un'altra recensione, apparsa su un'altra rivistina romana, di cui Giuseppe Pacella mi segnala la presenza nella biblioteca Leopardi a Recanati. Si tratta de « Il Capriccio » — un titolo che oggi farebbe supporre argomenti fumettistici o pornografici, e allora serviva soltanto a mitigare il tono, altrimenti severo, di argomenti culturali e eruditi —. La recensione sul « Capriccio » ribatte l'accusa apparsa sul « Mese letterario », sostenendo che il Casa, il Bembo, il Molza, il Costanzo, sono solo « imitatori dell'esteriore forma de' pensieri amorosi del Petrarca », e contiene un giudizio profondo e sensato delle *Rime* di Michelangelo, di cui consiglia la lettura soprattutto agli artisti, riconoscendo al poeta non meno che all'artista il dono dell'invenzione. L'arte, Michelangelo, « di se medesimo cavolla... con infinito, e incredibile studio interiore, e diligenza, e investigazione; che sendogli per questa via cresciuta la virtù del concepire, e fatto un giudizio più alto, che le opere ch'egli potesse o far per se, o veder fatte, andava con quello se stesso emendando; tantoché l'opera sua non restasse troppo a quell'eccellente giudizio inferiore ». È in queste parole cresciuto e convalidato il giudizio espresso nei versi, troppo citati perché troppo veri, del capitolo del Berni: « ei dice cose, e voi dite parole ». Il Buonarroto delle *Rime*, detto singolarissimo nella parte, che « è sobrietà, è sapere, è dottrina, è leggiadria », qualità « rarissima negli scritti nostri », quale vien presentato nel « Capriccio », poteva incendiare l'anima di un giovane disposto alla poesia.

A quella del 1808 segue un'altra edizione romana ⁽⁹⁾. L'editore, Alessandro Maggiori s'era accorto della difformità del testo offerto da Michelangelo il Giovane da quello del Codice Vaticano di *Rime* michelangiolesche, e le ristampò a Roma nel 1817, dando in nota il testo originale considerato precedente all'altro.

Esce poi nel 1821, a Parigi, l'edizione curata dall'esule Niccolò Giosafatte Biagioli. Tra i sottoscrittori di questa edizione, fa un certo effetto trovare associati i nomi di Charles Nodier, Théodore Géricault e Ugo Foscolo ⁽¹⁰⁾. Il commento del Biagioli mi pare ingiusto definirlo soltanto « mediocre ma

⁽⁹⁾ *Ibid.*, LXXV.

⁽¹⁰⁾ *Rime* di M. Buonarroto il Vecchio, col commento di G. Biagioli, Parigi, 1821.

onesto », come fa il Torcellan nella voce a lui dedicata del *Dizionario biografico degli Italiani* ⁽¹¹⁾. Esso succedeva a quelli che l'autore stesso aveva edito della *Divina commedia* — 1818-'19 — e, in pari data col michelangiotesco — 1821 —, del *Canzoniere* del Petrarca. Il qual commento al Petrarca servirà anche al Leopardi per il suo proprio commento al *Canzoniere*, uscito nel 1826. Nell'edizione delle *Rime* michelangiotesche il Biagioli com'è ovvio conserva intatti i guai dell'edizione del 1623, e cade anche, per conto suo, nell'errore di ritenere di Michelangelo la lezione sul sonetto petrarchesco *Amor che nel pensier mio vive e regna*, che è invece del pronipote, e, quel ch'è peggio, inducendo nel medesimo errore anche il Foscolo. Tuttavia nel commento egli, che era tanto entusiasta di Michelangelo poeta da considerarlo terzo dopo Dante e il Petrarca, non direi esca molto dal segno nell'intendere l'essenza della poesia. Ed è noto che il giudizio limitativo dato di questo commento dal Foscolo, non impedì poi al Foscolo stesso di servirsene, o meglio sia stato quello a sollecitarlo a scrivere il suo saggio sulla poesia di Michelangelo, che è dell'anno successivo: 1822 ⁽¹²⁾.

In queste posizioni di primo Ottocento rispetto alle *Rime* di Michelangelo, si rispecchia intatta la fondamentale antinomia delle nostre lettere: da un lato il classicismo petrarcheggiante che impera, dall'altro i tentativi di rottura che si richiamano a Dante, e nel caso particolare a Michelangelo. Ed è interessante vedere come Michelangelo, indiscusso dominatore nelle arti, sia invece discusso nella poesia, dove — inutile dirlo — era proprio lo stesso Michelangelo: da misurarsi s'intende col metro suo e non d'altri. Ma rispetto all'apprezzamento di Michelangelo poeta si ha modo di accertarsi di un fatto curioso, e cioè: da quando la lezione delle *Rime* viene restituita a verità, dal Guasti e dal Frey, cominciano a prevalere le critiche negative ⁽¹³⁾. Le ragioni di questo atteggiamento mutato andrebbero indagate, ma una prima e più

⁽¹¹⁾ *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, X, 1968, 8 ss.

⁽¹²⁾ Il Foscolo scrisse due volte sulle *Rime* michelangiotesche, sul « New Monthly Magazine » nel 1822 e nel 1826 sulla « Retrospective Review ». Vedi i due saggi nel X vol. dell'Edizione nazionale delle Opere, *Saggi e discorsi storici*, a cura di C. Foligno, Firenze, 1953.

⁽¹³⁾ B. CROCE: *I limiti psicologici ed espressivi della lirica di Michelangelo*, in *La letteratura italiana*, I, Bari, 1963, 361-364; M. FUBINI: *Per il centenario di Michelangelo: il poeta*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, 1971, 289-293.

semplice non è difficile intuirla. Quello presentato da Michelangelo il Giovane era un libro, ordinato secondo l'importanza che si dava alle poesie, a cominciare dalle più note. Il Guasti, nel disporre le poesie per generi, ruppe quest'ordine, e il Frey, nel ristabilire quello che a lui parve l'ordine cronologico, dette una soluzione ancora diversa, presentandoci, invece di un libro di poesia, la trascrizione dei manoscritti di un poeta disposti cronologicamente secondo un criterio personale. Il peso di questo ordinamento, che fu tosto avvertito, si trascina inerte nelle successive edizioni, e quella stessa recente, e critica, di Enzo Noè Girardi ne risente ancora fortemente. L'ordine cronologico acquista infatti un senso quando sia definitivamente assestato, e soprattutto sarà di capitale importanza al riguardo la successione iniziale. Ora a me sembra che i primi versi che di Michelangelo ci rimangono siano da considerarsi quelli del sonetto *Qui si fa elmi di calici, e spade*, per il quale mi sento di accettare in pieno l'opinione di un altro commentatore, Valentino Piccoli, che pensava la poesia frutto del primo contatto dell'artista con Roma: giugno 1496⁽¹⁴⁾. Mentre il medesimo sonetto non ha senso se portato al tempo del soggiorno romano del 1506, non ha senso, dico, nel rapporto tra Michelangelo e Giulio II in quell'epoca. E ci voleva poi uno storico dell'arte straniero, il de Tolnay, per accorgersi che le stanze in lode della vita rustica, relegate dal Frey nel tardo periodo della fuga a Spoleto, e ivi mantenute da tutti gli editori successivi, sono invece tra i primissimi frutti, da mettere accanto all'imitazione della poesia rusticale *Tu 'ai 'l viso più dolce della sapa*, ché come quella era imitazione della *Nencia* queste sono imitazione del Poliziano⁽¹⁵⁾. Il detestato libro delle *Rime* ordinate dal pronipote era invece, ripeto, un libro di poesia che aveva una sua omogeneità, e nonostante il guasto della lezione che presentava, col dare la precedenza alle rime migliori e più famose — anche se ignorò tanti memorabili frammenti —, in definitiva giovò alla conoscenza e all'apprezzamento dell'opera del poeta.

Chiedo venia d'essermi dilungato su questo tema al di là di quanto non comportasse l'impegno mio, che non è di filologo. Ordunque rientro in car-

⁽¹⁴⁾ M. BUONARROTI: *Le Rime*, a cura di V. Piccoli, Torino, 1930, 9 ss.

⁽¹⁵⁾ *Die Dichtungen* des M. Buonarroti, ed. C. Frey, Berlin, 1897, 106; Ch. de Tolnay, Lettura alla Casa Buonarroti del 5 marzo 1975.

reggiata per dire come nelle edizioni delle *Rime* susseguitesì nel primo Ottocento, venga delineandosi quel *revival* romantico di Michelangelo, che per l'opera dell'artista ebbe il suo primo impulso in Inghilterra col Reynolds e in Francia col Delacroix. Per la poesia naturalmente il risveglio dell'attenzione ai primi dell'Ottocento deve molto al Foscolo, il quale apprezza la forza e profondità dei pensieri michelangioteschi, pur nella difficoltà di chi non ebbe « costante abitudine di scrivere »⁽¹⁶⁾. Ma che il Foscolo avesse prestato attento orecchio alle *Rime*, è testimoniato per conto mio da qualche eco precisa, se non vado errato nel pensare che uno dei più bei versi dei *Sepolcri*

il pallor della morte e la speranza

sia anticipato, nelle *Rime*, da

la memoria degli occhi, e la speranza,

e se il memorabile inizio del sonetto *Alla Sera*, «Forse perché...», riprende l'inizio michelangiotesco

Forse perché d'altrui pietà mi vegna,

che mi sembra una concordanza non casuale.

4. Leopardi, che non fu certo determinato dalla moda nei suoi gusti e nelle sue letture, se lesse Michelangelo andò più a fondo. Nella congerie delle *Rime* buonarrobiane, qualche accento inusitato ferma la nostra attenzione. E leggiamole, come ho avvertito, in una edizione precedente a quella del Guasti, per ritrovare un'eco di quello che se le lesse, può avervi ascoltato e afferrato il Leopardi.

— *Beati voi che su nel ciel godete*
Le lacrime che 'l mondo non ristora;
Favvi amor forza ancora,
O pur per morte liberi ne siete?

⁽¹⁶⁾ *Saggi e discorsi storici*, cit., a n. 12, 467.

— *La nostra eterna quiete*
Fuor d'ogni tempo, è priva
D'invidia, amando, e d'angosciosi pianti.
 — *Dunque il peggio è ch'io viva,*
S'amando io ne riporto affanni tanti.
Se 'l cielo è degli amanti
Amico, e 'l mondo è lor crudele e ingrato,
Amando a che son nato?
A viver molto? e questo mi spaventa;
Che 'l poco è troppo a chi ben serve e stenta ⁽¹⁷⁾.

Avvertiamo che la lezione che il pronipote ha dato di questa poesia è, tranne i versi centrali, di poco variata da quella vera. Ed ecco, in questo dialogo non manca di sorprenderci quello che ci sembra difficile non riconoscere per una novità della lirica cinquecentesca, e cioè la « voce dei morti ». Non si tratta di persone distinte, come distinte sono, anzi più vive che da vivi, le voci dei morti evocati da Dante, e, da Dante a Lee Master, tutti i morti più vivi dei vivi che ha evocato la poesia sia moderna che antica. Qui son proprio i morti come entità indistinta e indefinibile, coro. Nell'edizione delle *Rime* del pronipote manca l'altro « coro di morti » di Michelangelo, che più facilmente si sente nell'onda di canzoni medioevali o di canti carnascialeschi.

Chiunque nasce a morte arriva
nel fuggir del tempo; e 'l sole
niuna cosa lascia viva.
Manca il dolce e quel che dole
e gl'ingegni e le parole;
e le nostre antiche prole
al sole ombre, al vento un fummo.
Come voi uomini fummo,
lieti e tristi, come siete;
e or sian, come vedete,
terra al sol, di vita priva.

⁽¹⁷⁾ *Rime*, ed. Biagioli, cit., 52.

Ogni cosa a morte arriva.
Già fur gli occhi nostri interi
con la luce in ogni speco;
or son voti, orrendi e neri,
e ciò porta il tempo seco ⁽¹⁸⁾.

Si è anche dubitato possa trattarsi, in questo coro, di poesia trascritta da Michelangelo e non sua, ma in quel sole immagine di morte, e in quell'idea della luce della pupilla che si accende nella caverna dell'orbita, si riconosce Michelangelo. Ma Leopardi questa poesia non la lesse. Se lesse le *Rime*, lesse invece, nel capitolo per la morte del padre, il punto dove pure Michelangelo accenna alla condizione dei morti:

*Fortuna e tempo dentro a vostra soglia
Non tenta trapassar, per cui s'addice
Infra dubbia letizia certa doglia.
Nube non è che oscuri vostra luce,
L'ore distinte a voi non fanno forza,
Caso o necessità non vi conduce.
Vostro splendor per notte non s'ammorza,
Ne cresce mai per giorno benché chiaro,
E quando 'l sol più suo calor rinforza... ⁽¹⁹⁾.*

E si noti anche qui il sole richiamare un'immagine di morte.

Ma nel madrigale « Beati voi... », l'interiezione mormorata dei morti costituisce il primo intervento, nella grande poesia lirica, dei morti come entità indistinta, paurosa e beatifica insieme. Tanto da farci pensare ai cori dei morti nell'*Orfeo* di Monteverdi, tanto da farci chiedere — con rimpianto, ché non lo sappiamo — se a questo madrigale non abbiano per caso dato vita musicale il Tromboncino, o l'Arcadet, o il Monteverdi stesso. E se anche non ci svegliasse, nel seguito del madrigale, quella domanda leopardiana: « a che son

⁽¹⁸⁾ M. BUONARROTI: *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, 1960, 11.

⁽¹⁹⁾ *Rime*, ed. Biagioli, cit., 55.

nato? », con la sua perentoria, violenta icasticità, sarebbero bastate le parole mormorate dei morti a sollevarci l'eco del Coro dei morti che apre il *Dialogo tra Federico Ruysch e le sue mummie*. Leopardi scrisse quel dialogo dal 16 al 23 agosto 1824 a Recanati ⁽²⁰⁾. La stagione fiorentina, con la sua esaltazione inusitata e con la sua prostrazione ultima e definitiva, era di là da venire. Non eran presenti agli occhi della mente i volti e i corpi delle statue immortali, ma soltanto gli scheletrini e i preparati anatomici visibili nelle incisioni illustrative dell'opera monumentale del Ruysch ⁽²¹⁾. Ma probabilmente già nell'orecchio di Leopardi era un'eco delle *Rime* michelangiolesche, e se mai l'occhio suo le scorse, non poté non esser colpito da quei versi, da quel coro, da quella voce indistinta. Anzi nella chiusa del suo coro, la sua disperazione ormai profondamente radicata, sembra aver negato volontariamente la visione aperta dalla speranza michelangiolesca, coll'opporre al « Beati voi » dell'apertura del madrigale il

*però ch'esser beato
nega ai mortali e nega ai morti il fato.*

Anche, pur se ne contraddica il discorso in generale, non saprei non ravvisare echi del madrigale stesso nel coro leopardiano, là dove dice

*alla speme, al desio, l'arido spirto
lena mancar si sente.
Così d'affanno e di temenza è sciolto
e l'età vote e lente
senza tedio consuma.*

Ma più che in voci particolari, ripeto, Leopardi sembra riprendere il madrigale michelangiolesco nell'idea del coro, della voce indistinta dei morti.

⁽²⁰⁾ *Operette morali* di G. Leopardi, a cura di F. Moroncini, II, 434.

⁽²¹⁾ Non sappiamo tuttavia se Leopardi ebbe accesso diretto all'edizione delle *Opere* di F. Ruysch.

5. Abbiamo avanzato una proposta ardua e rischiosa: quella di ricercare una possibile fonte del Coro di morti leopardiano in un madrigale di Michelangelo. Si tratterà, d'ora in avanti, soltanto di mantenersi in una linea corretta, di limitarsi, piuttosto che avanzare altre proposte onestamente scavate dal dubbio. Eppure, leggendo e rileggendo le *Rime* michelangiolesche, ho creduto d'intendere che il loro coacervo non possa esser rimasto estraneo a Leopardi, pur se il suo orecchio fosse educato a un'altra, più limpida e armoniosa, musica del verso. E mi è sembrato che certi accenti non possano non aver colpito il poeta ottocentesco, e (anche se la severità del suo giudizio non gli permise di includere Michelangelo nella sua *Crestomazia poetica*, del 1827, forse non riscontrando nelle *Rime* un componimento che potesse dirsi perfetto), questi accenti rispuntarono a un certo punto, ebbero un'insorgenza precisa, e questo fu proprio nel primissimo tempo del soggiorno fiorentino del 1831, il tempo dell'innamoramento per Fanny Targioni Tozzetti. Ora non mi cimenterò, né obbligherò l'auditorio ad ascoltare una serie di concordanze, che potrebbero, oltre che essere ingannevoli, derivare dalla comune fonte petrarchesca, ma vorrei leggere alcune *Rime* di Michelangelo, s'intende, in una edizione precedente a quella del Guasti.

- *S'egli è che d'uom mortal giusto desio
Porti dal mondo a Dio,
Principio eterno, alcuna cosa bella,
Tale esser credo il mio, però che quella
Donna, per cui ogni altra cosa obbligo,...*
- *All'alto tuo lucente diadema
Per la strada erta e lunga,
Non è, donna, chi giunga...*
- *Che tua beltà pur sia
Superna, perch'al cor diletto renda,
Ch'è d'ogni rara altezza avido e vago,
Bramo...*
- *Chi è quel che per forza a te mi mena
Legato e stretto, e son libero e sciolto?*

*Se tu incateni altrui d'altra catena,
 E d'invisibil laccio il cor m'hai involto,
 Chi mi difenderà dal tuo bel volto?*

— *Un nume in una donna, anzi uno dio,
 Per la sua lingua parla;
 Ond'io per ascoltarla
 Sì mi trasformo, ch'io non son più mio...
 D'un in altro desio
 Sì m'innalza il bel volto,
 Ch'io veggio morte in ogni altra beltate.*

— *Quanto più fuggo ed odio ognor me stesso
 Tanto a te, donna, con verace speme
 Ricorro, e vie men teme
 L'alma per me, quanto a te son più presso.
 A quel che il ciel promesso
 M'ha nel tuo volto aspiro...
 Luci non mai vedute,
 E da non mai veder quant'è il desio,
 Deb, quando in voi rimiro...*

— *Non mi posso tener, né voglio, Amore,
 Crescendo il tuo furore,
 Ch'io non te 'l dica e giuri:
 Quanto più inaspri e induri,
 A più virtù l'alma consigli e sproni;
 E se talor perdoni
 Alla mia morte, agli angosciosi pianti,
 Come colui che muore,
 Dentro mi sento il cuore
 Mancar, mancando i miei tormenti tanti.
 Occhi lucenti e santi,
 Nei miei dolci martir per voi s'impara
 Com'esser può talor la morte cara ⁽²²⁾.*

(22) *Rime*, ed. Biagioli, cit., 8, 12, 13, 26, 28, 37.

Perdonando le aggiunte del pronipote, si scorrano, insomma, le *Rime* di Michelangelo in una edizione anteriore a quella del Guasti, saltando la chiusura dei sonetti e seguendo la libertà dei madrigali: se ne trarrà l'impressione che Leopardi, in preda alla follia amorosa per la Fanny, abbia ricevuto da qui la prima spinta alla sua nuova poesia dell'estasi, all'inno amoroso, al canto per quella felicità che, al mondo, per essere intrisa di lacrime e di sofferenza è tanto più ricca e esaltante, qui insomma sia da ricercare la favilla che gli fece salutare l'inizio di un nuovo corso, non più elegiaco — poi bruscamente interrotto — col *Pensiero dominante*.

*Che divenute son, fuor di te solo,
Tutte l'opre terrene,
Tutta intera la vita al guardo mio!
Che intollerabil noia
Gli ozi, i commerci usati,
E di vano piacer la vana speme,
Allato a quella gioia,
Gioia celeste che da te mi viene!...*

*Sempre i codardi, e l'alme
ingenerose, abbiette
ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
subito i sensi miei;
move l'alma ogni esempio
dell'umana viltà subito a sdegno.*

*Giammai d'allor che in pria
Questa vita che sia per prova intesi,
Timor di morte non mi strinse il petto.
Oggi mi pare un gioco
Quella che il mondo inetto,
Talor lodando, ognora abborre e trema,
Necessitate estrema;
E se periglio appar, con un sorriso
Le sue minacce a contemplar m'affiso...*

*Che mondo mai, che nova
Immensità, che paradiso è quello
Là dove spesso il tuo stupendo incanto
Parmi innalzar! dov'io,
Sott'altra luce dall'usata errando,
Il mio terreno stato
E tutto quanto il ver pongo in obbligo!...
Angelica beltade!
Parmi ogni più bel volto, ovunque io miro,
Quasi una finta imago
Il tuo volto imitar. Tu sola fonte
D'ogni altra leggiadria,
Sola vera beltà parmi che sia.*

Da quelle altezze egli sarebbe precipitato fra breve, e il resoconto della disfatta sarebbe stato consegnato a quella pagina dell'*A se stesso*, dove egli avrebbe dato un'ultima risposta negativa alla domanda, che anche per lui si sarebbe potuta formulare in termini michelangioleschi: « A che son nato? ». Con quella risposta, che anche per lui si sarebbe potuta formulare in termini michelangioleschi: « A la miseria nato ».

6. Ma è tempo di lasciare alla deriva — o a qualche tesi di laurea, previo un accertamento statistico-comparativo — questa idea, o illusione, di un Leopardi lettore breve ma intenso delle *Rime* di Michelangelo, per venire a Michelangelo stesso, alla novità della sua poesia, la quale si presenta viva ogni volta che si torna alla lettura non per altro che per la densità del dettato. Ma anche non sarà male, e anzi più adatto al nostro impegno — che, ripeto, non è di filologi — un tentativo di coglierne in generale i tratti salienti. Si sa che Michelangelo, a modo suo, petrarcheggia, si sa che è legato al filone più chiuso della lirica quattrocentesca, si sa che giuoca coi concetti alla maniera dei cinquecentisti, si sa che sfoga originalmente in versi il suo bisogno di colloquio interiore. Si sa anche che dalle sue *Rime* si ricava una specie di teoria dell'arte. Ma con quale messaggio Michelangelo poeta arrivi fino a noi, resta ancora in gran parte non detto, e non è che diano speranza

di aperture le ricerche strutturali, perché tutta la sua lirica è strutturazione di forme e di concetti da muovere con la meccanica rudimentale da lui stesso creata e voluta, non con altra più sottile e capillare. A farlo, si cascherebbe davvero nel ridicolo, come a voler fissare sulla scala Mercalli un grande sconvolgimento cosmico.

Si diceva della sfortuna della poesia michelangiotesca da quando fu ristabilita la giusta lezione delle *Rime* in poi. Il fatto è che le *Rime* riportate alla giusta lezione non sono diventate più chiare, anzi si presentano a noi come una catena di montagne scarsamente accessibili. Occorre avere il coraggio di perdersi, pur di riuscire a individuarne i pensieri portanti, quasi fossero vene di metallo prezioso. Difficile quant'altra mai, ostica, scabra, il che le è stato attribuito a lode nel riflesso quasi di una petrosità dantesca, o di un bisticcio quattrocentesco. Ma insomma, in quel suo linguaggio denso e petroso, talvolta cavilloso, in cui riusciva a incidere i suoi concetti, che cosa in realtà ci ha detto Michelangelo? Quali i pensieri intorno a cui s'arrovellò cercando di metterli in versi, quali i tasti che più insistentemente batté traendone scintille, barbagli, incendi di bellezza? E qui dobbiamo pur dire che molti sono i versi memorabili, che si staccano dal coacervo delle *Rime* dandoci tutt'intero un poeta, come ben difficilmente avviene di poeti del suo tempo, e d'ogni tempo.

Come può esser ch'io non sia più mio?

L'anima mia che con la morte parla

Sol'io ardendo all'ombra mi rimango

La notte è l'intervallo, e 'l dì la luce

Non so se s'è l'immaginata luce

Versi significanti in sé, con potenza straordinaria, rischiaranti a lampo un'ombra concentrata di passione e di bellezza. Versi, di fronte ai quali si stupisce che tanti cultori di poesia italiana, a cominciare dal Croce, siano restati sordi. Che tanto vale pel Croce accettare proprio questi versi staccati come interiezioni poetiche eccezionali, di uno che aveva per lui il torto di

non far professione di poesia ⁽²³⁾ (ricordiamo che Michelangelo non faceva nemmeno professione di pittura). E meno male che alla esatta comprensione della poesia di Michelangelo la critica moderna s'è avviata decisamente, con contributi come quelli di Gianfranco Contini e di Luigi Baldacci ⁽²⁴⁾.

Non è che ci siano voluti quattro secoli per capire le *Rime* di Michelangelo, è che la poesia di Michelangelo appare un messaggio duro a recepire da parte di una tradizione poetica prevalentemente aulica e cortigiana. Il vederlo apparire nella poesia non rivestito a festa e agghindato ma trasandato, accigliato, autoironico, profondamente restio all'atteggiamento di chi, coi suoi versi vuol rappresentare qualcuno e qualcosa — il vate, in una parola — ha dato noia alla critica più o meno sempre togata. Eppure il suo richiamarsi alla realtà usuale e giornaliera, l'inciampo costante e caparbio con la realtà, non precludevano certo per lui la via al soprasenso, al richiamo ideale, al *raptus* immediato e trasfigurante.

Ma torniamo ai concetti.

Dire che Michelangelo giuoca coi concetti non basta. Il suo non è un caso comune di concettismo cinquecentesco. Come prima di scolpire soggiornò lungamente in Carrara per ordinare e presiedere allo scavo dei blocchi di marmo, una volta scavati da « lizzare » a valle, condurre lungo le strade, poi affidare alle barche che li trasportassero a Ostia, o all'imboccatura dell'Arno, così egli scelse accortamente la materia da mettere in versi. Il suo poetare non ha niente di estemporaneo, la sua è davvero la disposizione meno dilettesca che esista. Nasce da una lunga selezione dei pensieri di cui l'esperienza umana e artistica lo rendevano convinto e partecipe, ma anche delle abitudini, degli atti minimi e consueti. Dalla caverna al cavalletto dov'era fissata con morse tenaci, la « materia della vita » fu il tema stesso della poesia di Michelangelo.

*Si come per levar, donna, si pone
in pietra alpestra e dura
una viva figura,*

⁽²³⁾ Vedi l'articolo del Croce citato a n. 13.

⁽²⁴⁾ Si veda, di G. CONTINI: *Una lettura di Michelangelo*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, 1939, 259 ss., e, di L. BALDACCI, *Lineamenti della poesia di Michelangelo*, in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, 1964, 249 ss.

*che là più cresce u' più la pietra scema,
tal alcun'opre buone,
per l'alma che pur trema,
cela il superchio della propria carne
co' l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie streme
parti puoi sol levarne,
ch'in me non è di me voler né forza.*

Come si vede non c'è da una parte l'artista, dall'altra l'opera, ma c'è da una parte l'artista, nel mezzo la materia, dall'altra l'opera. Tra l'artista che leva e l'opera che cresce, la materia mantiene l'equilibrio. E così, per quel Michelangelo che Eugenio Garin ha definito « tremendamente terrestre »⁽²⁵⁾, avviene anche nell'amore. Nell'anima sono « alcune opre buone », la carne le ricopre, e l'essere amato le può trarre alla luce. Il concetto, il marmo — ossia la carne, ossia il senso —, e la mano che obbedisce. È chiaro che l'operazione dello scolpire diventa un troppo fisso d'inesauribile significazione e pregnanza. Il martello dello scultore, mosso dal ministro divino, percorre strade non sue, ma Dio muove sui propri passi, e muove chi maneggia tutti gli altri martelli.

*E perché il colpo è di valor più pieno
quando alza più se stesso alla fucina
sopra 'l mio, questo al ciel n'è gito a volo
onde a me non finito verràà meno.*

« Non finito ». Prima di un fuggevole accenno di Cesare Brandi nella sua commemorazione michelangiotesca del 2 maggio scorso, non mi risulta si fossero tenuti nel debito conto questi versi, dov'è compresa la testimonianza primaria della ragione del non finito. Il non finito appare dove il martello sfugge, alto fino alle stelle, dove l'emozione è stata insostenibile. Il più alto grado dell'espressione è la rinuncia, drammatica rinuncia. Qui è dunque il culmine dell'operare michelangiotesco, e il carattere peculiare della sua poesia

⁽²⁵⁾ *Michelangiolo artista pensatore scrittore*, Novara, 1965, E. GARIN, *Il pensiero*, 529-541.

sta in questo bisogno di rappresentare, in questa « teatralità » del soggetto poetico, per cui non è l'amante che parla, ma l'amante e l'oggetto amato son rappresentati in un'azione di contrasto, di lotta, in un dissidio che cerca, e non vuole, l'appagamento. Questo è tipico di tutta l'arte di Michelangelo, che non è mai frammento, ma anzi compiutezza d'immagine rappresentata. Il « non finito » può intervenire allora proprio perché arrivare per gradi alla immagine compiuta sarebbe un tradire l'emozione, ed è necessario abbreviare, per toccare, comunque sia, il fondo del significato.

C'è in Michelangelo anche il soliloquio e la preghiera, ma nella sua poesia prevalente è questo senso di rappresentazione, per cui non si tratta di voce, di linguaggio puro. Egli è l'autore del dramma, che ha riservato per se stesso una parte come personaggio, e la parte che sceglie è quella del paziente, di chi sostiene il peso, dell'uomo di dolore. L'ossessione personalistica è sempre presente in questa poesia. Ed è la scultura a offrire lo schema del concetto di poesia come rappresentazione. E così son sempre presenti l'amante, l'amato e l'amore stesso. Tra l'amante e l'amato è una lotta, i due termini son profondamente dispari e dissimili, l'uno bellissimo, l'altro, di necessità, brutto, e tra essi l'amore, essendo essenzialmente contrasto viene a stabilire il rapporto, il sistema d'equilibrio e di misura. L'uno signoreggia l'altro, e se l'amante prova piacere intenso, pur di non rinunziarvi, preferisce che l'amato lo ripaghi d'ingratitudine: « che in parità non cape signoria ». E così in tutto il resto dell'esistenza. Un dare, e un prendere, un flusso, e un riflusso. La morte sottrae la bellezza, la bellezza si vendica sottraendo la luce ai vivi. Il vento dei sospiri secca fonti e fiumi, ma il pianto rigenera la linfa. Il sole e la luna, « nostri eterni lumi », l'uno genera il calore, l'altra il freddo, « acciò che 'l mondo più non si consumi ». L'eccesso del dolore, anziché avvicinarla, allontana la morte, come a chi più corre più tardi arriva la fine del giorno.

Alla bellezza si associa il timore di perderla. Il godimento è fatto di sofferenza. Il godimento nuoce e giova, la fine (o, il fine?) nuoce e giova, ma nuoce più il godimento o la fine, giova più il godimento o la fine?

Per il contemplativo Leonardo « Quando l'amante è giunto all'amato, lì si riposa ». Ma Michelangelo avrebbe potuto dire con Hölderlin « A noi non

è dato / in nessun luogo riposare ». E nel tormento della passione il dubbio è preferito alla certezza. La vista dell'essere amato brucia l'amante. Quando l'essere amato muore, il fuoco, dall'esterno, si trasferisce nell'intimo dell'amante, ardendolo e consumandolo tutto.

Io non so se tutti o in parte questi concetti si trovino in Dante e in Petrarca, o anche nel *commento al Convito platonico* del Ficino, ma il fatto è che nei versi di Michelangelo, per un processo di scalpellamento e di fusione, diventano nuovi.

Nuovo è in Michelangelo il tono e il calore di questi concetti, perché nuovo è l'elemento in cui vengono immersi: quello che il Berni stesso, suo ammiratore, non poteva aver letto « nel mezzo di Platone »: il dolore, « le lacrime che il mondo non ristora ». « *Sunt lacrymae rerum* ». Michelangelo, prima di Leopardi, se n'è accorto. Questa è la sua novità: la forza del suo soffrire: quello che può avergli affezionato il Leopardi. « Per tutto è delle passioni (cioè: dei dolori) più che tu non credi e non sai », scriveva al fratello Buonarroto nel 1515. La sua poesia, anche quella amorosa, ne offre piena testimonianza. Qui si arriva al punto più elevato della metafisica michelangiolesca: il concetto che la stessa resurrezione della bellezza sarebbe vana, se insieme non sopravvivesse anche il dolore, il travaglio per cui è diventata vivente.

*Sol perché tue bellezze al mondo sieno
eterne al tempo che le dona e fura
credo se ne ripigli la natura
tucto quel c'ogni giorno a te vien meno,
e serbi al parto d'un più largo seno,
di miglior sorte e con più strema cura,
per riformar di nuovo una figura
c'abbi 'l tuo volto angelico e sereno.*

*De, serbi 'l cielo i mie' sospiri ancora
e le lacrime sparte mie rachoglia
e doni a chi quest'ami un'altra volta.*

*Forse a pietà chi nascerà 'n quell'ora
lo moverà con la mi' estrema doglia
né fie persa la gratia c'or m'è tolta.*

La bellezza, legata al tempo, tramonta, ma la natura non ne perde la forma. E la farà risorgere in un mondo più vasto, più felice, più pieno di amore. Ma le pene che io ho sofferto per questa bellezza andranno dunque perdute? Deh, faccia il cielo che ancor esse si conservino, e possa provarle colui che allora ti amerà. Egli potrà così ottenere il compimento del mio desiderio, e non andrà perduta la grazia, la contemplazione di questo tuo volto, che ora a poco a poco mi viene sottratto.

Michelangelo era ben conscio d'aver peccato di idolatria. Parla infatti nel famoso sonetto al Vasari « Giunto è già 'l corso della vita mia », dell'« affettuosa fantasia / che l'arte mi fece *idol* e monarca »: ora finalmente riconosciuta piena d'errore. Ma nel colmo del rapimento aveva osato credere al sopravvivere della bellezza, anche di quella dell'arte, e sentendo quanto valesse il tormento che a quella lo legava aveva osato sperare, e pregare, che sopravvivesse anche quel tormento.

L'arte, « idolo e monarca », ha offerto lo schema di questo concetto di compensazione cosmica, per cui nel campo spirituale niente veramente si crea o si distrugge. Arte e natura pure gareggiano in questa sopravvivenza, e « dall'arte è vinta la natura ». E così anche avviene all'arte stessa, che sarà trascesa dalla memoria:

*Se po' l tempo ingiurioso, aspro e villano
la rompe o storce o del tutto dismembra
la beltà che prim'era si rimembra,
e serba a miglior loco il piacer vano.*

Ma neanche la memoria è l'ultimo porto, perché anche

*Nella memoria delle cose belle
morte bisogna*

Il processo non si arresta, nella sua ciclicità tutto assorbe, anche la morte. La morte, appartiene alla vita.

7. Noi posteri vediamo il passato a ritroso, in prospettiva invertita, e scorriamo così più facilmente quello che nel passato ci ha preceduti, meno facilmente quanto rimaneva addietro. Se proviamo a guardare storicamente, secondo uno sviluppo che si riduce a una lenta conquista dell'avvenire, ci accorgiamo che Michelangelo, via via che ci s'inoltra nel Cinquecento, appare sempre meglio un sopravvissuto. Il secolo che è incominciato col *Principe* del Machiavelli va verso la consapevolezza e la miscredenza. La vita s'intride di cinismo, l'assolutismo in politica fa languire, quando non uccide, gl'ideali di libertà repubblicani. Anche il costume religioso cambia. La revisione resa necessaria dalla riforma luterana sfocia per parte cattolica in un nuovo formalismo. E agli artisti non resta che uniformarsi ai tempi e ai costumi mutati, e attenersi a insoliti formulari. Michelangelo concepisce ancora liberamente un'umanità umilmente nuda di fronte al giudizio di Cristo. Ipocriti vecchi e nuovi gridano allo scandalo. Eppure il Giudizio è l'opera di pittura di più alta e severa moralità, col suo richiamo perentorio e terribile ai quattro nuovissimi. Michelangelo è ormai fuori tempo. Per salvarlo dagli accusatori e derisori del Giudizio non c'è che rivolgersi alla considerazione dell'opera di pittura, come fa, ironicamente, lo stesso Pasquino:

*O voi che reprendete il fiorentino
considerate un poco la pittura
vedete che sta bene ogni figura
ne la cappella di Gesù divino.
Sta Santa Caterina a capo chino
nuda come la fece la natura, ecc.*

La considerazione dell'arte poteva essere una scappatoia di fronte allo scandalo del Giudizio, ma non so quanto Michelangelo si rallegrasse che quel discorso si trasferisse sul piano dell'arte. La sua era fede, fede all'antica, fede medioevale. Fede, anche, moderna, perché fede, se così posso dire, amara e, nella coscienza dell'imperfezione e del peccato, fede che proponeva un ideale irraggiungibile, al di là della stessa espiazione. L'amore del dolore — della « passione » — che la contraddistingue, l'avvicina certo più al sen-

timento moderno, e in questo egli, rimanendone indietro irreparabilmente, precorre il suo tempo.

E Leopardi. Ha le radici nel secolo dei lumi, e vive nel secolo in cui ha inizio il progresso, che seguendo un corso accelerato arriva fino a noi e oltre noi. E nel progresso non crede. La sua consapevolezza razionale gl'impedisce la via della fede. E ama il dolore, anche per lui, come per Baudelaire, unica nobiltà che né cielo né inferno possono intaccare. L'Ottocento balza in piedi agitando bandiere di libertà, ma Leopardi ormai rimane seduto alla guardia del suo dolore. Eppure a lui è affidato il messaggio della gioia più vera: quella che disperatamente lo lega al calore degli affetti e alla bellezza del mondo. I grandi del Risorgimento, che certamente si ripetevano piangendo le giovanili canzoni *All'Italia*, *Per il monumento a Dante* e *Ad Angelo Mai*, lo sentivano superato, lontano dal loro entusiasmo. Ma anche Leopardi a contrasto col proprio tempo, irridendo all'ottimismo scientifico di cui esso traboccava, aveva collocato il suo ideale nella zona più vera, la zona dell'umano, e in questo preparava il tempo avvenire.

RICORDO DI GINO DORIA

di

Elena Croce

Nel 1958, dando inizio ad una nuova serie dei fascicoli trimestrali de «L'Approdo Letterario», il Comitato di Direzione della rivista, che l'aveva guidata durante i tre anni della serie iniziale (dal 1952 al 1954), chiamava a far parte di essa il Direttore del Museo di San Martino, Gino Doria. A parte il fatto che la presenza di un alto personaggio della cultura meridionale, e nella fattispecie della civilissima Napoli, era certamente necessaria in quell'illustre consesso (quella di De Robertis era ormai condizionata dai suoi moltissimi anni di strenua milizia letteraria e universitaria fiorentina), si può ben dire che la scelta era stata indovinatissima. Tutto venne via via a confermarlo fin da quella prima riunione primaverile del '58, a cominciare dalla quale Gino Doria divenne immancabile alle trimestrali riunioni del Comitato. Era, la sua, una presenza che si si distingueva dalle altre per certe tutt'altro che improprie, particolari caratteristiche. Intanto perché la apparizione e sparizione della sua figura in quelle e da quelle riunioni appariva altrettanto discreta e pressoché silenziosa quantunque animata da un napoletanissimo umore e sorriso sottolineato diciamo così dal nonnulla prezioso e brillante dell'immane caramella: che a nessuno degli illustri scrittori e studiosi presenti era mai stata abituale. La sua non alta persona ne riceveva un segno di tutta particolare e brillantissima riservatezza che in pari tempo poneva un accento di mondanizzazione discreta in quelle riunioni: corretta da quei suoi interventi che erano di solito brevi, ma esatti e puntualissimi, cioè di estrema pertinenza alle questioni in corso di discussione.

Chi scrive questa nota, e per essa il vivo ricordo di Doria rimasto nella rivista e nel suo Comitato di Direzione, non può tuttavia dimenticare il proprio carattere, piuttosto schivo e non accademico; se forse appunto per questo, e per il

singularissimo segno di libertà che accompagnava la figura di Gino Doria, si sentiva preso per lui da una simpatia tanto più grande quanto più si vedeva che la sua vita era un tutto cospicuo, di cui la cultura era ricco e prezioso condimento, ma non più importante delle cose in se stesse, considerate e godibili nella loro essenza e rarità, a cominciare da Napoli e da ogni altro bello e interessante oggetto, luogo e paese del mondo. Perciò, sapendolo reduce da un viaggio in Spagna, gli avevo chiesto che una volta tanto, per grazia, traesse dalla sua eletta pigrizia — per destinarle a « L'Approdo Letterario » — certe pagine scelte di sua volontà dai propri cassetti; ce ne dovevano pur essere delle dimenticate! sebbene tra me e me per cassetti io intendessi, magari, quella vita segreta di cui si vedeva ricchissimo. Mi parlò, in tale occasione, con accento spontaneo e quanto mai veritiero, come chi davvero ce lo avesse già scritto, di un « Taccuino spagnolo ». Addirittura, o mi parve, me lo promise. Ma per quanto mi rifacessi più volte a ricordarglielo non me lo dette mai. Né poi, a mia esplicita richiesta, è stato ritrovato. Eppure, non solo per me, ma per tutti noi, anche quella promessa resta come avverata: tanto la sua figura, anche oggi ne è più viva e rimpianta che mai.

Abbiamo intanto affidato a Elena Croce, che lo conobbe fin da bambina, il ricordo di Gino Doria che pubblichiamo di seguito: e l'abbiamo pregata di scegliere e di passare alle nostre pagine uno dei testi più rari e insieme più significativi di lui, dei suoi interessi, dei suoi affetti. Lasciamo a lei la parola.

C. B.

Con Gino Doria, scomparso a Napoli il 10 gennaio 1975, la cultura italiana ha perso uno degli ultimi e più autentici rappresentanti di una tradizione che la nostra epoca ha quasi del tutto soffocata. La tradizione del grande dilettantismo, al quale egli rimane fedelissimo, resistendo con tenacia alle costanti esortazioni di amici e studiosi autorevoli, che lamentavano lo spreco dei suoi ricchi talenti di ricercatore. Spreco che non gli avrebbe impedito di dare alla letteratura storiografica dello scorso quarantennio un contributo, oltre che di ricerche originali, di opere di alta informazione, come la *Storia di una Capitale* senza contare lo *Stradario* di Napoli, raro modello di questo genere, che offre insieme una lettura avvincente e uno strumento indispensabile ad una conoscenza approfondita della città.

La vocazione di erudito-artista, con una vena elegantemente antiquaria, che Doria aveva coltivato sin quasi da ragazzo, sarebbe divenuta il suo ri-

fugio quando egli fu costretto a troncare la carriera di giornalista. Agli inizi degli anni venti egli era nell'America Latina, il cui mondo — era stato in Brasile e in Argentina — sentiva come affascinante e congeniale. Tornando a Napoli avrebbe rinunciato alla collaborazione con quelli che erano ormai i giornali del regime.

Per un breve periodo avrebbe ancora scritto, con pseudonimo, piccoli corsivi letterari, per « Il Giorno »: cedendo alla vera e propria supplica della sua grande amica e collega, Matilde Serao, perché non le negasse il sostegno, che le era indispensabile, di quella collaborazione. Colla morte di lei venne a spezzarsi anche l'ultimo filo di professionalità nell'esistenza di Doria. Il suo antifascismo gli precludeva ogni impiego, e la sua cultura estrosa e raffinata, come anche la sua conoscenza di quello che oggi viene chiamato il « terzo mondo », nonché della letteratura spagnola e portoghese, non potevano — a quei tempi — essere fonte che di lavori lunghissimi e di guadagni minimi.

In quegli anni, anzi decenni, il brillante giornalista che si era formato nell'ultima *belle époque*, visse come un povero studente. Inoltre, sebbene capace di applicazione, anche artigianale, pazientissima, spirito di opposizione inconscio provocava in lui un'invincibile pigrizia nei confronti delle scadenze editoriali. Aveva pubblicato una *Storia dell'Argentina*, ma la conclusione della sua molto attesa *Storia del brigantaggio* sarebbe stata rinviata all'infinito. Viveva nella casa materna, una bella villa che serbava uno degli ultimi grandi giardini del Vomero coi fratelli avvocati. E l'alto decoro borghese di questo sfondo familiare accentuava la sua figura di figliuol prodigo e di *viveur* — d'altri tempi eppure molto giovanile — che era capace di vivere per mesi letteralmente senza una lira, ma senza che i suoi gusti abbassassero di un filo il loro livello. Quanto ciò dovesse essergli costato lo rivelò il fatto che, subito dopo la guerra, avrebbe ripreso a viaggiare, a indulgere a tutto ciò che è *comfort*, eleganza, anche frivolezza.

Il lusso che non gli era mai venuto meno, poiché poggiava sul suo eccezionale istinto di conoscitore, era la bibliofilia, che nei casi estremi fu talvolta la sua risorsa, poiché vendeva la sua bellissima biblioteca per ricominciare, il giorno dopo, una nuova. E alla piccola *élite* dei bibliofili e degli eruditi sibaritici, presso la quale egli godeva di grande prestigio, è destinato

Il sogno di un bibliofilo: uno dei più celebri tra i piccoli saggi, seminarrativi, da lui stampati in copie spesso numerate, per donarli agli amici. Si deve considerare però tipica della sua natura capricciosa di bibliofilo la scarsissima sollecitudine nel curare ristampe e raccolte dei suoi scritti; l'opera di Doria è destinata ad essere per molti una ricca fonte di scoperte.

Dopo la guerra Gino Doria fu nominato Direttore di San Martino, ed egli fece personalmente un riordinamento della parte storica del Museo che per l'esemplarità del gusto costituiva un vero regalo alla città. Nella quale è venuta a mancare con lui una presenza amata ed autorevole, che dal '50 in poi ha esercitato nella vita culturale napoletana un punto di riferimento sicuro e positivo.

Il racconto che pubblichiamo qui ed è praticamente inedito, perché fu stampato in 13 (o 15?) esemplari per gli amici, oltre ad essere un esempio tra i più compiuti del suo stile, ha un particolare interesse per definire esattamente il timbro, anzi la sfumatura dell'«accento» meridionale di Doria. Le sue vere e proprie radici egli le aveva nel paese materno — il paese di una madre molto amata — e inoltre bella, aggraziata e sino all'ultimo giovanile. E l'accento popolaresco, più crudo e asciutto di quello napoletano, qui è sorrentino: così come una «marina» sorrentina, e non certo di Napoli, è la spiaggia alla quale Giovanni lo Scemo lavava il suo pesce.

IL CONTO DI GIOVANNI LO SCEMO

di

Gino Doria

Tanto tempo fa stavano a Sorrento due sorelle, che erano senza mamma né padre, perché erano morti, salute a voi, e tenevano un fratello più piccolo, che era mezzo scemo, e aveva tanto cervello quanto può averne una formica, e si chiamava Giovanni.

Queste due sorelle, mo, facevano le sarte e andavano a lavorare nelle case, e non avendo tempo per cucinare, dicevano al fratello Giovanni: « Giovanni, fa questo... fa quello... compra questo... compra quest'altro », e Giovanni, poveretto, faceva quel che poteva. Sapeva accendere il fuoco, metter l'acqua per i maccheroni, gettare il sale nell'acqua, colare la pasta e tante altre cosette, da non parer tanto scemo.

Una volta, però, si presentò un'occasione in cui si vide quanto questo Giovanni era balordo, ed ora che vi racconto come andò la cosa voi non ci crederete neppure.

Una mattina all'alba, queste due sorelle si partirono dalla casa, che era un poco fuori mano, per andare a cucire un abito a una certa donna Gelso-mina, comare del parroco. In quei tempi (io vi parlo di quando con un carlino si pagava la pigione e con tre calli si scialava una giornata e mezza) i parroci stavano assai meglio di ora e costui di Sorrento si teneva quattro o cinque comarelle, una di qui, un'altra di là e a chi faceva il vestito, a chi il grembiale, a chi le spadriglie e a chi — diciamo la verità! — faceva anche qualche creatura!

Prima di uscirsene, le due sorelle dissero a Giovanni: « Giovanni, quando sarà sotto a mezzogiorno, va da Nicola il beccaio e fatti dare mezzo rotolo di trippa e portala a casa; che poi, quando noi torneremo, ce la faremo cucinata ».

Come infatti, puntualmente, non appena fu sotto a mezzogiorno, don Giovannino si presentò a Nicola il beccaio e gli disse:

— Sta bene, signor marchese, adesso vi darò la più meglio trippa che c'è in magazzino.

Piglia, e prese certi pezzi di trippa tutti fetenti, tutti imbrattati di sterco e puzzolenti, li avvolse in una cartaccia più sudicia della trippa, e consegnò il fagotto al povero minchione.

Giovanni ringraziò quel birbante di beccaio, se ne tornò a casa, accese la legna sotto la caldaia, e attese le sorelle quieto quieto, come faceva sempre, perché — a parte il fatto della scemità — era proprio un bravo ragazzotto.

Veniamo, mo, a quando tornarono le sorelle. Questa lo voleva battere, quella gli voleva strappare i capelli; questa lo voleva accecare, quella gli voleva mangiare le orecchie a morsi. Basta, quando si furono sfogate ben bene, la più grande disse: « Tu hai fatto il peccato e tu farai la penitenza: vai giù alla Marina e lava questa trippa. Noi, mentre ti aspettiamo, diremo un rosario e pregheremo la Madonna che ti faccia diventare diritto come noi ». Gli dette un calcio e lo mise fuori della porta, insieme con quella trippa puzzolente.

Il povero Giovanni scese giù alla Marina, si sedette sull'arena e cominciò a pensare: « debbo pulire la trippa e sissignori... debbo pulire la trippa e sissignori... ma come si fa per pulire la trippa?... le sorelle perché non me l'hanno detto?... E poi mi strillano perché sono scemo! ».

Giovanni aveva ragione, perché quando uno è scemo dovete spiegargli bene quello che deve fare, se no lo scemo siete voi a credere che quegli possa fare ciò che fate voi, che non siete scemo.

Dunque quella povera creatura voleva domandare a qualcuno e si guardò intorno; ma non c'era neanche l'anima del bisnonno. Poverino, si mise a piagnucolare, che avrebbe fatto compassione persino a una pietra pomice. Poi vide una barchetta che usciva al largo e allora cominciò a urlare:

— Accorr'uomo... accorr'uomo... accorr'uomo!

E tanti strilli fece, e così forti, che i pescatori che erano nella barca, pensando che qualcuno si stesse annegando, misero la prora verso terra e a forza di remi, perché il vento era contrario, approdaronò là dove il ragazzo urlava in quella maniera.

— Che è successo?... chi è morto?... Che vuoi?

— Io voglio sapere come si fa a lavare la trippa.

— Ah sì?... tu per questo ci hai chiamati?... to', sforcato... to', rognoso... to', figlio di buona cristiana.

E teretunchete e teretanchete, i pescatori presero i remi e gli fecero una rotta d'ossa, che non ve la potete neppure figurare.

Poi il padrone della barca disse:

— Basta... hai avuto una buona lezione. E ricordati che quando vedi una cosa di queste tu devi dire: « Vento in poppa! ».

Non vi starò a dire quanto tempo quel povero sventurato rimase disteso sull'arena. Finalmente si potette alzare e zoppicando zoppicando si avviò verso casa.

Ecco che incontrò un cacciatore, che stava fuori di sé per non essere stato capace di uccidere neanche un passerotto, e andava bestemmiando tutti i meglio morti, con rispetto parlando. Pensate voi, mo, quando quella bestia di Giovanni, che aveva in mente la lezione dei pescatori, gli disse:

— Vento in poppa... vento in poppa...

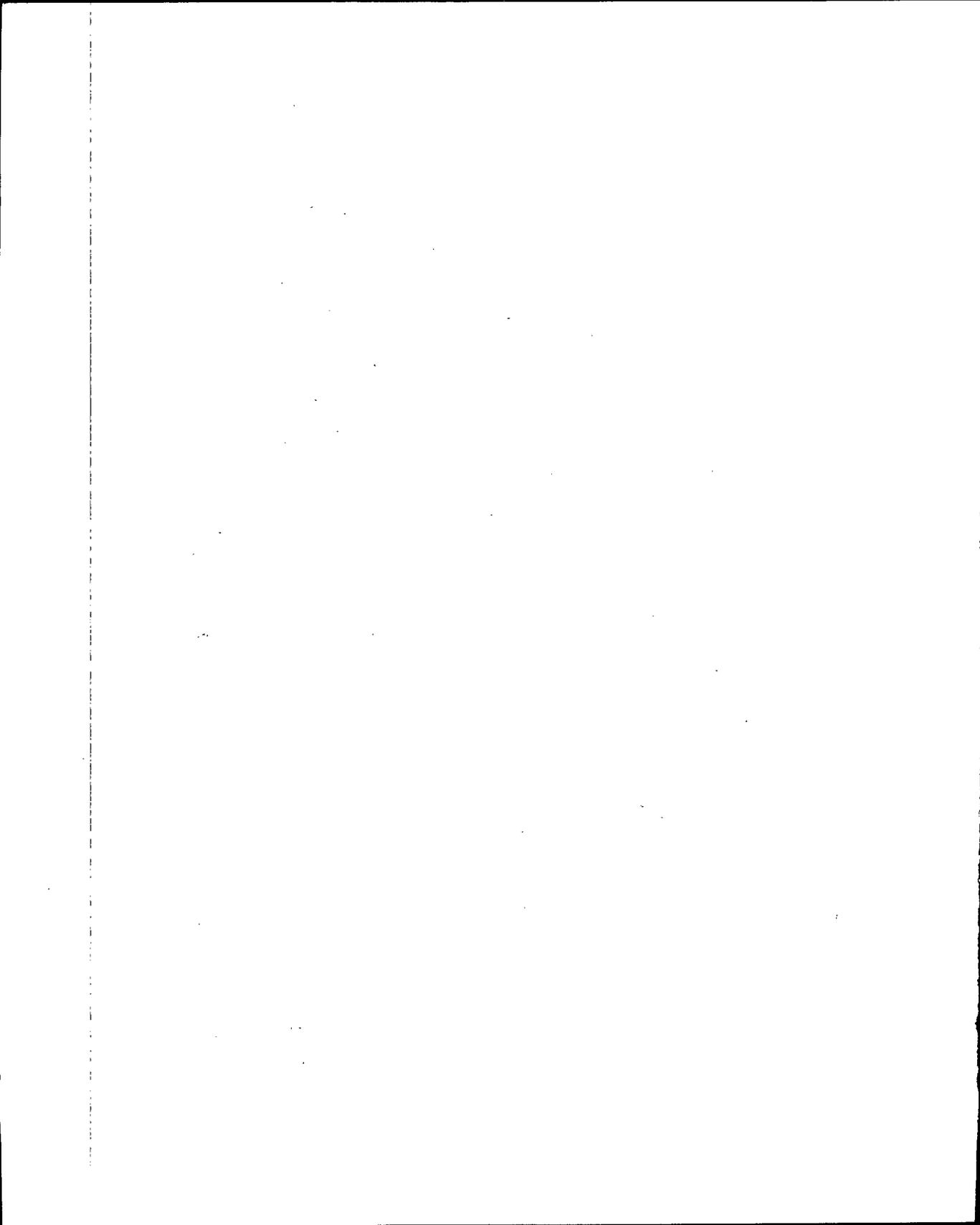
Il cacciatore si credette che quel malandrinnaccio voleva dargli il malaugurio, lo afferrò per la collottola, prese il fucile per la canna e teretunchete e teretanchete cominciò a sonargli certe mazzate di piatto sulle natiche, che il povero figlio non aveva più neanche la forza di strillare e di piangere. Quando poi s'era stancato di menar calciate di fucile, il cacciatore lasciò la povera creatura e le consigliò:

— Quando vedi una cosa di queste, tu devi dire: « Sangue a terra ».

Dopo questa seconda bastonatura, Giovanni non poteva quasi mantenersi in piedi; pure con l'aiuto di Dio — sempre sia lodato, che non abban-



Federico Barocci: *Presentazione della Vergine al Tempio* (part.) (Roma, Chiesa Nuova)



dona mai i poveretti —, poté rimettersi in cammino, sempre con quella fetida trippa sotto il braccio.

Cammina, cammina, e che gli succede? In mezzo a un larghetto due giovani si stavano contrastando e dopo che s'erano dette un sacco e una sporta di maleparole (che io non vi posso dire perché siete bambini e certe cose non le dovete imparare, specialmente ora che hanno messo una tassa pure sulla bestemmia), tirarono fuori due cotelli e stavano per saltarsi addosso, e la gente attorno aveva paura di separarli e solo diceva: « Giesummaria... Giesummaria...

Giovanni, che teneva presente il consiglio del cacciatore, vedendo quell'iradiddio che stava per succedere, si mise a strepitare:

— Sangue a terra... Sangue a terra!

Non l'avesse mai detto! I parenti e gli amici di quei giovani gli furono sopra e teretunchete e teretanchete gli dieron tanti di quei calci e pugni, che io non so proprio capire come non morisse. E una di quelle donne, dopo avergli fregiata la fronte con il tacco dello zoccolo, lo interpellò in tale maniera:

— Questo svergognato!... questo iettatore!... questo questo e questo quell'altro!... Quando vedi una cosa di queste tu devi dire: « Madonna, dividili! ».

La terza bastonatura fu assai peggio delle altre, perché c'erano di mezzo le donne, che, quando ci si mettono loro, Madonna ajùtaci!... Non vi so dire donde cavò la forza quel povero cretinello per rimettersi un'altra volta in piedi e in cammino. E con tutto che stava così sfregiato, lordo di sangue, mezzo accecato, pure quell'anima di Dio tenne il talento di pigliare la trippa, che era per terra tutta spiaccicata: se la mise sotto il braccio e si avviò.

Che è, che non è, a un certo punto sente un casaldiavolo. Uno spozalizio bellissimo, che erano il figlio del sindaco e la figlia della levatrice. La zita pareva una bamboletta, bianca e rossa, bionda e grassoccia: era proprio bona, ma il ragazzo queste cose non le poteva capire e neanche voi. Lui, poi, era un pezzo di giovane, con un paio di mustaccioni neri neri, che sembrava un capotamburo. Dietro venivano padre e madre, fratelli e sorelle, amici e amiche, e gridavano: « Viva la sposa!... Viva lo sposo! » e lanciavano confetti

e denari, perché, come vi ho detto, quelli erano tempi in cui piovevan passa e fichisecchi e il Padreterno non s'era scordato di noi.

Giovanni rimase con la bocca aperta a guardare quella bella cosa, fino a che un confetto, di quei ricci, che gli aveva lanciato una figliolina, gli andò a finire proprio nella gola. Così si svegliò, inghiottì il confetto e, per dire una cosa anche lui, ricordandosi di ciò che gli avevan suggerito poc'anzi quelle donne, gridò proprio sotto il naso degli sposi:

— Madonna dividili... Madonna dividili!

Non l'aveva neanche finito di dire, che il sindaco lo prese per un'orecchia, la levatrice per l'altra, e tira tu che tiro io le orecchie si fecero lunghe quanto questo braccio. Poi il sindaco gli dette uno scappellotto e gli disse:

— Bestione... Quando vedi una cosa di queste, tu devi dire: « Cento al giorno! ».

Avvilito e mortificato, con le orecchie che gli bruciavano, Giovanni — che teneva sempre, però, la trippa sotto il braccio — si avviò verso casa, non riuscendo a capacitarsi perché era bastonato ogni volta che ripeteva puntualmente quello che gli avevano insegnato.

Così pensando, si trovò a passare per il borgo proprio nel momento in cui da un portone usciva il funerale di uno che era morto sera.

Voi già mi avete capito che Giovanni, vedendo questo funerale, si pose a borbottare:

— Cento al giorno... Cento al giorno.

E anche avete capito — perché ora vi siete ammaliziati e poi state cominciando a stancarvi — che Giovanni ebbe, e teretùnchete e teretànchete, un'altra buona rotta d'ossa, per via del malaugurio che aveva gettato sugli abitanti del borgo.

Però un monaco (uno di quei monaci come si vedevano allora, con una pancia come una cùpola, l'appetito di un leone, la sete di un bove e un'altra cosa che non vi posso dire; ma ora, per grazia di Dio, pare che gli vogliano restituire, a questi monaci che s'eran fatti secchi secchi, tutte le ricchezze che s'eran rubate quei birbanti di liberali, quando venne da queste parti un certo Garibaldi); un monaco gli fece una carezza — perché il ragazzo era

scemo sì, ma bellino — e gli insegnò che « quando vedesse una cosa di queste, si fosse inginocchiato e avesse recitato un avemaria e un gloriapatri ».

Be', e che cosa va a succedere, che a un certo punto Giovanni trova un ciuco morto in mezzo alla strada, ci si inginocchia vicino e comincia a recitare avemarie e gloriapatri. Si trova passando il parroco (quello stesso che teneva le comarelle a quattro o cinque per volta) e si mette a gridare:

— Sacrilegio!... Sacrilegio!... Ma fossi tu uscito pazzo?... Levati di... questo somaro e non cristiano... « Quando trovi una cosa di queste, tu devi pigliarla e gettarla in un pozzonero ».

Giovanni se ne andò (sempre con la trippa sotto il braccio) ripetendosi ciò che gli aveva detto il reverendo, ma non aveva fatto neanche cento passi che vide, sugli scalini di una chiesa, un certo zio Tatore, un vecchione che s'era addormentato là. Non appena lo vide, Giovanni lo prese, se lo caricò sulle spalle e lo andò a gettare in un pozzonero, che si trovava in quei dintorni... Ploff! fece lo zio Tatore cadendo in mezzo a quella porcheria, e non si sentì più nulla, meno la puzza che saliva di là sotto.

Giovanni, tutto felice per questa bella cosa che aveva fatta, se ne tornava a prendere la trippa, che aveva lasciata sugli scalini della chiesa, quando si incontrò con le figlie dello zio Tatore, che andavano in cerca del padre.

— O Giovanni, hai visto Tata?

— Lo zio Tatore? Gnorsì. Or ora stava sugli scalini della chiesa: io l'ho preso e l'ho gettato nel pozzonero.

Non vi potete credere che si fecero afferrare quelle femine. Prima tere-tùchete e teretànchete, bastonarono Giovanni, poi corsero dal giudice e gli raccontarono tutto. Siccome si erà già fatto scuro, il giudice disse che la mattina dopo sarebbe andato a fare un sopraluogo, e intanto fece mettere dentro Giovanni, che teneva sempre la trippa sotto il braccio.

Veniamo a noi, ora. Le sorelle di Giovanni, vedendo che costui non tornava, uscirono per appurare qualche cosa e così seppero tutto. Ma queste sorelle erano diritte assai e quando suonò la mezzanotte scesero nel pozzo, ne tolsero il corpo dello zio Tatore, che già era morto, salute a noi, e vi misero, invece, quello di un caprone.

La mattina seguente il giudice, gli sbirri, Giovanni, le sorelle di Giovanni e le figlie dello zio Tatare si trovarono tutti sul posto.

Uno degli sbirri scese nel pozzonero con una fune e l'altro sopra per tirare. Il giudice, con un fazzoletto vicino al naso; domandava:

— Tu trovi niente?

— Eccellenza sì, ho trovato una cosa.

— È il corpo del delitto — diceva il giudice.

— È tata nostro — dicevano le figlie dello zio Tatare.

— Io sento una cosa pelosa — diceva lo sbirro che era nel pozzo.

— È la barba di tata! — piangevano le figlie dello zio Tatare. (Ed era invece il pizzo del caprone!).

— Io sento due cose dure — diceva lo sbirro che era nel pozzo.

— Sono le braccia di Tata! — piangevano le figlie dello zio Tatare. (Ed erano invece le corna del caprone!).

Basta, per non perdere più tempo, gli sbirri tirarono fuori il corpo; le figlie vi cadettero sopra singhiozzando; ma poi videro subito che teneva quattro piedi ed era un caprone.

— Avete visto? — dissero le sorelle di Giovanni. — Così balordo è il fratello nostro che ha creduto di buttare là dentro lo zio Tatare e ci ha buttato un caprone.

— Nossignore! Era lo zio Tatare — diceva Giovanni.

— Lo vedete? — dicevano le sorelle. — Dice che un caprone è lo zio Tatare!

Così il giudice mise in libertà Giovanni per via che era scemo, e se ne scappò in fretta, per la puzza di quel caprone.

Poi Giovanni lo scemo se ne tornò a casa con le sorelle savie, cucinarono la trippa e se la mangiarono.

*« Cuccurucù
si 'o vuo' cchiù bello, t' 'o dice tu ».*

SUL "DECAMERON"

di

Piero Chiara

Che cosa si possa dire di nuovo sul Boccaccio, sul *Decameron* e sull'arte del raccontare, vien fatto di domandarsi ogni qual volta si ristampi il libro « cognominato prencipe Galeotto ».

Si è detto che l'Autore del *Decameron* intese, con la sua opera, uscire dal Medioevo e liberarsi dalle ubbie teologiche allora incombenti per immergersi nella realtà umana. Ma è probabile che il Boccaccio, il quale come un suo personaggio era, almeno fin a una certa età, « il più piacevole e sol-lazzevole uomo del mondo », abbia scritto seguendo il suo gusto e il suo istinto narrativo, anche se gli capitò di arrivare più lontano, ad altri e più difficili approdi.

Nato per raccontare, uomo anche lui che sempre « le più nuove novelle aveva per le mani », trovò naturale applicare il suo ingegno e il suo sapere a un'arte antica come il mondo, onde raggiungere, con le sue « novelle, o favole o parabole o istorie », un risultato che la sua epoca si aspettava, dopo le astrazioni ascetiche e mistiche che avevano dominato gli spiriti, e la letteratura, nell'età medioevale. Risultato apparentemente modesto, perché il *Decameron* era destinato dall'Autore a sollazzare le donne, quelle che amano « perciò che all'altre è assai l'ago, e il fuso e l'arcolaio », alle quali intendeva procurare un piacevole svago e un aiuto a vincere la noia e la tristezza della vita casalinga.

Di questa sua simulata indifferenza ad ogni impegno religioso o politico, di questo suo limitato obiettivo che doveva poi risultare tutt'altro che minimo, è segno evidente il labile pretesto che egli trova alla sua narrazione: sette fanciulle e tre giovani per sfuggire alla peste si rifugiano in una villa tra i campi, dove non trovano di meglio che raccontarsi bei casi d'amore e di furfanteria, inframmezzati da storie comiche, tragiche e fantastiche, quasi a riprodurre il gioco della sorte nell'alternarsi e nel contrapporsi delle vicende umane.

In un paesaggio di esagerata dolcezza e leggiadria, dove spirano « soavi venticelli » e sbocciano fiori profumati ad ogni passo, i dieci giovani danno le spalle alla sventura comune, alla « pistolenza » che spopola la loro città, per immergersi in un beato nirvana nel quale tuttavia, attraverso le novelle che si raccontano per passare il tempo, irrompe la vita di ogni giorno coi suoi disperati o ridicoli casi, la lotta col destino, e quindi una realtà sempre presente che dà corpo alle cento storie raccontate nel giro di quattordici giorni. Quattordici, perché i dieci giovani sospendono il loro novellare al venerdì, « avuto riguardo che in esso Colui, che per la nostra vita morì, sostenne passione », e anche al sabato, « perché le donne sogliono lavarsi il capo e digiunare a reverenza della Vergine Madre di Dio ».

L'ambientazione del complesso narrativo, pur contando come fondo storico, è quindi pressoché esteriore al corpo vivo della narrazione, e può venir considerata un ornamento, una specie di cornice o di « montatura » sulla quale s'incastonano le pietre preziose delle cento novelle, tutte ordinate a formare un monile o diadema di vivo splendore.

La storia dei dieci raccontatori, del loro alternarsi nel dire, del loro stesso vivere in villa, è destinata a restare la più debole delle narrazioni del Boccaccio, l'unica « novella » artificiosa e letteraria, ordinata a far risplendere di luce più forte le parti vitali dell'opera. Ma non è priva di qualche sapore, e sempre da guardare contro luce per cercarvi allusioni o chiavi utili a penetrar più addentro a una macchina narrativa che sorprende per la sua semplicità, al punto da far nascere il sospetto che non sia così semplice e palese, ma nasconda qualche mistero o almeno adombri intenzioni e fini più alti del puro divertimento che parrebbe voler conseguire.

Nelle « legature » tra giornata e giornata, il Boccaccio finisce col presentare e tratteggiare uno dopo l'altro i tre giovani e le sette fanciulle, lasciando scorgere qual'è il temperamento di ognuno e delineando, dietro una trama leggera e trasparente, il disegno di alcune combinazioni amorose, compatibili col nobile comportamento dei raccontatori, che si erano imposta una « pura e fraterlevole compagnia ». Nessun andirivieni notturno, quindi, per stanze e corridoi, nessuna eclisse di coppie tra le fronde e i cespugli durante il giorno, ma solo oneste passeggiatine nel parco o « verso le mulina che fuor di quel mulinavano », per svariarsi a preparar l'appetito in vista delle splendide mense che li aspettavano, alle quali nessun proposito triste doveva correre, nessuna allusione alla peste, perché la morte era bandita da quel felice rifugio e non avrebbe mai potuto comparirvi a compier l'opera della *Morte rossa* di Poe, riuscita ad introdursi nell'abbazia fortificata dentro la quale il principe Prospero si era barricato coi suoi amici per sfuggire al contagio.

Bisogna dunque, dalla montatura pur pregevole del diadema, tornare alle pietre che vi sono incastonate, di diversa caratura e della più varia origine e consistenza, ognuna viva per se stessa, come un frammento tolto dal corpo palpitante d'una società che era tutta di fronte allo scrittore, con le sue passioni e le sue disuguaglianze, composta dentro la poetica e favolosa cornice della quale gli era parso elegante circondarla.

La storia di quel che capita stando al mondo, viaggiando o rimanendo nella propria casa, è tratteggiata in cento casi, dentro i quali si esaminano i vari caratteri degli uomini, la loro fondamentale insipienza e l'incomprensibile gioco del destino, o di Dio, che dei viventi fa strazio e ludibrio, con una sola salvezza possibile: quella, per le vittime, di vedersi allo specchio e di ridere di se stesse e della loro sorte. Una possibilità di salvezza della quale il Boccaccio fa conto, per sé e per gli altri, nel più alto dei modi. E non è per lui fatica, ma liberazione e riposo. Aveva faticato sui testi antichi, nelle rigide notti dei suoi inverni, per conoscere il passato e le sue forme di vita intellettuale, aveva nobilmente compiuto il suo dovere d'umanista e di letterato e non aveva mai pretermesso il colloquio con gli spiriti eletti del suo

tempo. Ma davanti alle pagine del *Decameron* tace lo studioso, tace l'esegeta di Dante o l'ammiratore del Petrarca e si libera l'uomo d'esperienza, l'osservatore della vita, il pratico d'imbrogli amorosi e d'ogni altra miserevole o felice vicenda umana.

La sua lingua, ora antica e latineggiante ed ora semplice e diretta come la parlata dialettale toscana, è il canale che unisce nella sua pagina e nella sua mente l'immagine alla realtà. Strumento sovrano della sua facoltà espressiva, essa si articola e si scioglie dai nodi originari assumendo un ritmo, una fisionomia, un carattere riconoscibilissimo, che è il sigillo del suo stile. Il dir cose badiali o lepidi con parole gravi e frasi risonanti, e per riscontro l'enunciare solenni principi o il riferire venerabili imposture nel gergo più consueto, non è che un aspetto della sua tecnica, che è ricca non soltanto dell'*humus* latina, ma di un incommensurabile deposito di modi e di forme modellate sulle esigenze pratiche. Il Boccaccio, pur inventandosi una lingua, fa tesoro della parlata fiorentina, che si era mirabilmente adattata alla realtà di una vita pubblica e privata giunta a livello europeo senza svincolarsi dalle vicende municipali. Una parlata che non si sottrae alla pressione, appena fuori dalle mura cittadine, di un mondo rurale spesso incumbente e in ogni modo strettamente intersecato coi ceti popolari e con l'ambiente mercantile e borghese dal quale sorgeva, per emanazione non divina ma palpabilmente umana, il potere economico e quello politico.

È in uno strato così spesso di umanità e in un così fitto incrociarsi di destini particolari e generali, che egli affonda le mani per trovare i materiali che gli consentono la costruzione del suo poema laico, nel quale « piacevoli ed aspri casi d'amore, e altri fortunati avvenimenti si vedranno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi ». Il che vuol dire che per il Boccaccio come per ogni vero narratore, lo spettacolo del mondo è sempre il medesimo, immutabile in ogni tempo, e che la vita non è altro che un seguito di più o meno fortunati accadimenti, dentro i quali l'uomo si dibatte col suo poco senno e con la sua immensa presunzione, riuscendo spesso a dar pietoso spettacolo.

Per cui si può dire che il Boccaccio è il primo, proprio sulle soglie del Rinascimento, a cominciare un processo di svalutazione dell'uomo, o meglio

un ridimensionamento della sua immagine, destinato col tempo ad aprire la strada ad una nuova e più realistica misura e proporzione delle creature umane nei rapporti con le altre forme viventi e con l'intero Universo. Già dalla prima novella del *Decameron* è in atto l'analisi e quindi la disgregazione di un modello umano: Ser Ciappelletto è infatti un prodotto mal riuscito della creazione divina per la sua bruttezza fisica e morale, uno forse di quegli uomini che, come i Baronci, Iddio fece quando « aveva cominciato d'apparire » a fare gli uomini, e quindi, nell'amaro sarcasmo boccaccesco, uno dei più nobili perché dei primi e più antichi. Sodomita, falsario, omicida, baro, ladro e bestemmiatore grandissimo, mentitore fino alla morte e sacrilego impostore, egli è « il peggiore uomo che forse mai nascesse », eppure ruota nell'ingranaggio sociale, è un notaio, un « uomo di fiducia », un campione del sacrosanto recupero dei crediti, in una società nella quale i commerci e l'attività bancaria erano le condizioni essenziali dello sviluppo e dell'espansione. Quindi un esemplare storico, da imbalsamare e da tramandare a testimonianza di una condizione di vita che aveva i suoi lati positivi e negativi e che non poteva venir esemplificata soltanto coi valorosi e leali comportamenti, ma andava lumeggiata per contrasto anche attraverso le sue rotture più flagranti. Lavorando a svalutare l'uomo, il Boccaccio operava in favore dell'immanenza, contro le evasioni verso l'irrazionale e per la ricerca faticosa di quella verità sperimentale, forse non migliore di quella rivelata, che doveva trionfare qualche secolo dopo a sempre maggior scorno dell'uomo e delle sue celesti prerogative.

Il vero eroe del Boccaccio è l'uomo deriso, scornato, fatto becco: Adreuccio, il re del Garbo, Agilulf, frate Puccio, Ferondo, Frate Alberto, Tofano, Egano, Nicostrato, il proposto di Fiesole, sopra tutti Calandrino, non ultimo quel compar Pietro pugliese che chiede al Donno Gianni di fare l'incantesimo per mutargli la moglie in una cavalla, e tanti altri, che sembrano chiamati a dimostrare la dabbennaggine, la disonestà, la cupidigia, l'astuzia, l'avarizia e tutte le altre cattive qualità attraverso le quali l'uomo si dà a conoscere per quel che è, strumento cieco della sorte e quasi zimbello di se stesso.

Solo quando è alla prova di queste esemplificazioni, il Boccaccio, adoperandosi come un moderno narratore intimista e psicologo, mette in opera

l'indagine introspettiva, studia il personaggio nella sua struttura morale e ne rovescia quasi la pelle per mostrarlo in tutta la sua ridicola apparenza. In altre storie, che deriva dalle leggende religiose, dai *fabliaux* francesi e dalla tradizione popolare, si serve quasi a freddo della sua facilità di esposizione, quasi per intervallare e distanziare i racconti di maggiore impegno, che è impegno morale, anche se nella sua lettera a Mainardo Cavalcanti riconosce d'aver scritto, col *Decameron*, un libro immorale. Né poteva diversamente atteggiarsi, in un'epoca che pur sfrenata e paganeggiante riconosceva, e non solo formalmente, l'autorità della Chiesa.

Ma non vi è dubbio che egli intendesse amabilmente smascherare, riprendere, frustare la falsità e l'impostura, la prepotenza e la vanità di un mondo corrotto contro il quale si erige opponendogli la serietà dei suoi studi, il suo amore per la poesia e la sua ammirazione per chi « morde », « trafigge », « fa vergognare », « confonde », « rimprovera » chierici, principi e chiunque mostri malvagia indole, disoneste intenzioni o disprezzo dei sentimenti migliori.

Il *Decameron*, specchio della umana condizione più che della corruzione di un'epoca e pertanto sempre viva e pungente proposta morale, ha potuto proprio per questa sua intima forza polemica iniziare una navigazione ininterrotta attraverso i tempi, davanti ai quali si è presentato di volta in volta non come un relitto di altre età o un esempio di forme letterarie prescritte, ma come una perenne lezione sull'uomo. Privilegio e sorte di ben poche opere, che sembrano scritte per i semplici e a fine d'evasione o d'intrattenimento, e sono invece destinate a testimoniare nel mondo il valore e il compito della letteratura, la quale altro non è che un'attenzione alla vita e un tentativo di verità, ma al tempo stesso la speranza di un luogo di delizie, di un giardino incantato dove non possa entrare la morte.

Viene qui pubblicata, per gentile concessione dell'Autore e dell'Editore che vivamente ringraziamo, la « Prefazione » di Piero Chiara all'edizione numerata del Decameron, in via di pubblicazione presso la S.E.D.D. Edizioni di pregio, Milano, secondo il testo autografo del Codice Hamiltoniano, con una nota storico-filologica di Vittore Branca, per i tipi di Luigi Maestri e con undici acqueforti-acquetinte di Franco Gentilini.

NUOVE POESIE DI MARGHERITA GUIDACCI

di

Luigi Baldacci

Queste poesie di Margherita Guidacci appartengono a un libro che si intitola *Il vuoto e le forme*. L'epigrafe potrebbe esser tratta dalla lirica che apre la raccolta e che qui non si pubblica: « Il vuoto si difende. / Non vuole che una forma lo torturi ». Che è quasi un'idea pirandelliana, o tilgheriana; ma la Guidacci certamente non ci ha pensato. Il vuoto è quanto di più irriducibile rimane della nostra stessa vita, e la forma è l'approdo a cui tende la vita, ma è anche la sua gabbia, la sua maschera; la sua tortura, come dice, con invenzione nuova, la Guidacci. Una maschera di ferro, un involucro costrittivo, una prigionia. Ma il vuoto, che fu vita, non vuole più forma. Non è più questione di dialettica. Sarebbe ormai un contenitore senza contenuto. Un'impostura.

Eppure quest'impostura è quasi una cosa naturale. La si vorrebbe rifiutare, ma non si può. Si può solo arrivare a denunciarla, a svelarne il meccanismo. Talvolta gli altri credono di vederci là, o qua. Parlano con noi e noi parliamo con loro; ma siamo altrove. Dannati a un inferno prima della morte. Quella che per certi dannati di Dante era una situazione del tutto particolare — essere ancora in vita, sulla terra, col corpo — diventa qui una regola: « Quante volte ho riso di nascosto / come d'un gioco ben riuscito / mentre il mio amabile *doppio* / s'intratteneva con ospiti e amici / / ed in realtà ero sempre inginocchiata / su un'umida riva... ».

Il libro a cui si accennava potrebbe anche intitolarsi, con più preciso riferimento a queste liriche, all'emblema dell'acqua. « La fenice del sole muore ogni giorno e rinasce. / L'acqua distende le sue ali e non le chiude

mai più»: così dice la Guidacci in *Requiem d'acqua*. E non occorre neppure una vera e propria *psicanalisi dell'acqua* per entrare nel segreto di questo libro. Il quale, poi, non ha segreti, nella misura stessa in cui la Guidacci è arrivata a una chiarezza sconcertante, lapidaria: poesia lontanissima da ogni soluzione informale, come pure da soluzioni formali e cantabili.

L'acqua di cui parla la Guidacci è l'acqua stessa di Ofelia, di cui altrove si evoca l'immagine. Un'acqua primordiale, come quella che copriva la terra prima che Dio provvedesse alla separazione. Un'acqua indifferenziata, che è giù, al fondo, ad aspettarci al momento del grande ritorno; un'acqua come seno materno, come buio, come nulla. È quell'acqua che colmerà i nostri dolori vuoti: « Nostri vicini sono il vinco, il salice, / l'erba umida e umile che striscia verso i fossi. / Ha riempito le prode e i nostri occhi: / perché noi, gli inventori delle lacrime, / tutte ormai ce le siamo dovute bere ».

Essere chini sullo specchio dell'acqua significa essere chini sulla propria morte, essere già la propria morte. È un sentimento ormai tranquillo, di chi si è assuefatto. Come Don Sebastiano di Portogallo anche noi assistiamo alle nostre esequie. L'idea si traduce nei cinque versi di *Lare*: « Sono io stessa il mio domestico lare / (tante volte son morta) / e guardo con saggezza ed ironia / come si affanni la mia viva ombra / e quanto in essa resti di follia ». E il gioco della rima, quasi sempre evitato, chiude qui il concetto in forma epigrammatica: è uno dei momenti, peraltro rarissimi, in cui la Guidacci si accosta a Caproni, mentre, in generale, il tema dell'acqua non consente queste chiusure, queste strette melodiche, ma impone una stesura aritmica senza giochi armonici.

L'acqua è anche il fiume che scorre sotto la casa, sotto la strada, e la strada si apre e lascia che il fiume passi più impetuoso. È un paesaggio carsico quello in cui s'inscrive la psicologia della Guidacci; l'acqua non è soltanto richiamo soave, come per Ofelia, è anche minaccia: che si rompa il fragile equilibrio tra la « viva ombra » e la sostanza morta. Appunto nella *Strada, il fiume* l'incombere di questa minaccia è più avvertibile e quasi si torna al clima di *Neurosuite*, il libro che ha segnato (1970) l'inizio della nuova *pratica* della Guidacci.

Però se *Neurosuite* conta come un fatto che indiscutibilmente sta a monte

di questo momento ultimo, tale momento non è più oggi tradotto secondo l'itinerario di una cronaca (fosse pure, quella cronaca, una storia esistenziale). Il punto di vista è lontano, lontana è la specola d'osservazione, come nella poesia che s'intitola *Sola*, con quella terribile ostentazione di contenuti che è già tutta nel titolo.

Il che non significa affatto che la Guidacci abbia bruciato le proprie esperienze o si sia tagliata i ponti alle spalle. Anzi, a rileggere *La sabbia e l'angelo* che la rivelò giovanissima, nel '46, si capisce subito che c'è una continuità operante, anche nei modi espressivi: « Non occorre i templi in rovina sul limitare dei deserti, / con le colonne mozze e le gradinate che in nessun luogo conducono; / né i relitti insabbiati, le ossa biancheggianti lungo il mare; / e nemmeno la violenza del fuoco contro i nostri campi e le case. / Bastava che l'ombra sorgesse dall'angolo più quieto della stanza, / o vegliasse dietro la nostra porta socchiusa — / la fine pioggia ai vetri, un pezzo di latta che gemesse nel vento: / noi sapevamo già di appartenere alla morte ».

Ma poi, a pensarci bene, al di là dei modi espressivi, è la deflagrazione dei contenuti che ci colpisce. Cosa di cui la Guidacci ha avuto coscienza chiarissima, come risulta dalle pagine di ragion poetica che furono da lei affidate all'antologia della *Poesia italiana contemporanea* che Spagnoletti pubblicò nel 1959. Sono pagine che si aprono con un intensissimo ricordo: una intermittenza, un'epifania, una sensazione subliminare. La bambina sta accanto alla nonna e a un tratto avverte che lei e la nonna sono lo stesso fluire di uno stesso nulla che va verso l'acqua dell'identità (quest'idea dell'acqua l'aggiungiamo noi oggi, pensando al fiume che si apre in mezzo alla strada). Ma poi seguono altre informazioni anche più interessanti: quella per esempio inerente all'«amor di chiarezza» che fu quasi uno scandalo nella Firenze ermetica del '40. Ma non per polemica: anzi c'era nella giovane allieva di De Robertis una gran voglia di assimilare quei modi; solo che il risultato era tutt'altro. Come fanno fede i versi che abbiamo appena citato. « Avevo capito — aggiungeva la Guidacci — che i miei interessi erano soprattutto di contenuto; che le parole per me valevano per il loro senso ordinario e corrente, di scambio, non per un soprasenso demiurgico che le isolasse dal resto del linguaggio — e che la mia ricerca, qualunque potesse

essere la sua portata e il suo approdo, avrebbe dovuto svolgersi in un accostamento drammatico di significati, anziché in un accostamento magico di suoni ».

Mi sembra ineccepibile, anche perché, al di là della ragion poetica, c'è in queste affermazioni una ragione esistenziale. Scrivere o morire, scrivere per non morire. La Guidacci diceva appunto che la sua poesia era stata, da sempre, un'« alternativa alla morte »: come lo sarebbe stata ancora in *Neurosuite*. Ora, in questa urgenza di scelta non c'è posto per il momento orfico, il quale semmai può aver luogo quando la poesia sia un'alternativa alla vita, conservando quell'alternativa pur sempre un suo carattere speculare rispetto all'oggetto primario. Ma l'alternativa alla morte supera ogni dimensione ludica e prima di tutto quanto di ludico c'è nel calcolo o nell'azzardo estetico.

Con ciò resta nella Guidacci anche un margine riservato alla speranza, ma è un aspetto che concerne i destini generali. Chi vedrà la già ricordata imminente raccolta, *Il vuoto e le forme*, cerchi la sezione *Il muro e il grido*, dedicata ai sanguinosi eventi del Cile. Ma è un errore: non già nella sostanza della fede partecipata, che è sacrosanta, ma perché chi è già là, « unde negant redire quemquam », non può portare con sé nessun bagaglio, né di affetti né di fedi. Solo così si raggiungerà quella *sicurezza* in cui riposi infine « nostra ignuda natura ».

Questa è la difficile condizione della poesia di Margherita Guidacci: essere là, essere più avanti. E lo è ormai da trent'anni, con una quasi stupefacente tenuta di fronte a ogni contingente tentazione: dalla sua resistenza istintiva alla cultura ermetica, che pure era una grande cultura, all'inattaccabilità nei confronti di ogni sperimentazione. È raro che un poeta della generazione della Guidacci sia del tutto refrattario, oggi, all'esempio di Zanzotto; la Guidacci lo è. E la storia è fatta anche di queste resistenze negative nei confronti di fatti che, comunque si voglia valutarli, hanno un'indiscutibile portata. Giuseppe De Robertis parlava spesso della poesia della Guidacci in termini ammirativi, con una sola riserva che però riguardava la persona: la Guidacci era superba. La Guidacci, per chi la conosca, non è affatto superba; ma era comunque un modo di cogliere con acutezza la diversità di quella voce, la sua incapacità ad accordarsi.

NUOVE POESIE

di

Margherita Guidacci

SOLA

*Ascolta appena. Sa che è indifferente
ascoltare. Le parole l'attraversano
come il vento o le rimbalzano addosso
come grandine, senza diventare
mai sue — né quelle che lei dice
restano mai negli altri.*

*S'è rassegnata. Ha forse più fiducia
negli oggetti. La lucernina antica
da lucidare, il vaso in cui disporre
i fiori, le fotografie sbiadite
nelle loro cornici:
ecco le poche pietre ancor visibili
per un incerto guado —*

*oltre il quale nulla distingue, ma a volte si figura
vi sia una verde losanga di prato
vigilata da tranquilli animali,
sotto un cielo che ormai non fa paura
nella diversa e più lieve incomprendione.*

RISVEGLIO DEL VECCHIO

*Dal sogno in cui si ritrovava
deliziosamente fanciullo, tra i compagni
dell'età trascorsa e indefinite speranze,
torna il vecchio bruscamente alla veglia.
Qualcuno lo riveste a forza
della sua faccia grinzosa, delle membra curve e stanche
come dei panni abbandonati sulla sedia.
La cruda luce lo trafigge
d'un pensiero più aguzzo d'una freccia:
« Io sto per ammalarmi.
Sto per morire.
Sto per affondare. »*

FINE D'ANNO

*Quelli che danzano, quelli che brindano,
quelli che sparano mortaretti,
quelli che cantano, quelli che si drogano,
quelli che si azzuffano, quelli che si amano,
quelli che ridono, quelli che piangono,
quelli che tacciono, quelli che pregano,
quelli che cercano di nascondersi
come me, gettandosi
nel pozzo profondo del sonno —
tutti abbiamo sentito ugualmente
e nello stesso istante
il vento d'un rapido passo
e il guizzo della falce.*



1 - Federico Barocci: *La sepoltura di Cristo* (Senigallia, Chiesa di Santa Croce)



2 - Federico Barocci: *Il martirio di San Vitale* (Milano, Pinacoteca di Brera)

LARE

*Sono io stessa il mio domestico lare
(tante volte son morta)
e guardo con saggezza ed ironia
come si affanni la mia viva ombra
e quanto in essa resti di follia.*

LA STRADA, IL FIUME

*Al riparo della sua casa, nella stanza più tranquilla,
in mezzo a ninvoli prediletti,
ella ad un tratto sente aprirsi la strada,
scorrere il fiume.*

*Nella conversazione con gli amici,
prima che giunga la risposta ad una semplice domanda
ed alle labbra il cucchiaino già alzato,
ella sa che può aprirsi la strada
e scorrere il fiume.*

*Nella lettura silenziosa, la sera,
il solco tra rigo e rigo, traversato dagli occhi,
o l'intervallo della pagina voltata
diviene strada che s'apre
e rapido fiume.*

*Chi la salva, se nulla in apparenza è cambiato?
Chi la riafferra sull'orlo invisibile?
Era qui — ed ecco, si allontana sulla strada,
è trascinata dal fiume.*

REQUIEM D'ACQUA

*Abbiamo passato molti fiumi.
Alcuni avevano ponti rischiosi,
altri, guadi taglienti di sassi
e di acque gelate.*

*Noi passavamo quietamente sospinti
come foglie dal vento.
Solo i morti restavano indietro,
col capo riverso.*

*Un segno d'acqua in noi è rimasto
e niente lo cancella:
improvviso fluire che dal mondo ci estrania.*

*La fenice del sole muore ogni giorno e rinasce.
L'acqua distende le sue ali e non le chiude mai più.*

*Nostri vicini sono il vinco, il salice,
l'erba umida e umile che striscia verso i fossi.
Ha riempito le prode e i nostri occhi:
perché noi, gli inventori delle lacrime,
tutte ormai ce le siamo dovute bere.*

CRESCITA

*Sia crescita, non costruzione!
Per questo scegliești
il partito delle radici
contro il lastrico delle vie, fossero pure imperiali.*

*Né compasso né regolo
possono misurare
il tuo germoglio oscuro.
Il tuo segreto lo si chieda al vento,
alla pioggia di Dio.
Tu sei la fronda che fruscia nella notte
e l'ala d'uno sconosciuto angelo.*

LEGGENDO LE POESIE DI ELSE LASKER-SCHÜLER

*Prenderei le tue gemme azzurre.
Prenderei un po' del tuo oro.
Anche le pietre — se infine
il sogno stesso impietrisce.
Anche i sussurri desolati.
E la tua notte.*

*E prenderei la stella
stampata sulla tua guancia
come timbro su una missiva che non deve mancare
la sua destinazione.
Molte tristezze conoscesti, molti pesi
ti oppressero. Ma per quel segno
come tutto vola!*

IL FONDO DELL'ACQUA

*Se conosco il fondo dell'acqua?
Certo che lo conosco!
Ho scostato erbe viscide, tagliato canne.
Mi sono curvata, ho guardato, ascoltato.*

*Ho visto insetti di lunghe zampe remigare
ed uccelli abbassarsi su di loro, fulminei.
Ho udito i lievi tonfi che nulla sembra produrre,
un « ah », un sospiro, come se il tempo stesso
cercasse di sgretolarsi sul fondo.*

*E so che tutti i sentieri conducono all'acqua —
i visibili come gli occulti.
Tutti i luoghi, tutte le ore
si protendono sull'orlo dell'acqua.*

*Se conosco il fondo dell'acqua?
La mia immagine sta su quel fondo
e non la smuoverete di là,
anche se vi provate ad afferrarla con le canne,
a batterla col remo.*

*V'illudete di vedermi altrove!
Quante volte ho riso di nascosto
come d'un gioco ben riuscito
mentre il mio amabile « doppio »
s'intratteneva con ospiti e amici*

*ed in realtà ero sempre inginocchiata
su un'umida riva,
creando nuove linee sul mio volto sommerso
con le cresse delle mie dita inquiete.*

*Due metà sconosciute dell'anima
si venivano incontro attraverso l'acqua.*

DA MANZONI A SERRA

NUOVI DIALOGHI

di

Ferruccio Ulivi

LA QUIETE DEGLI SCRITTORI

I

« Com'è profondo questo cielo di Lombardia », venne in mente all'uomo che, disteso sul prato, stava da mezz'ora a scrutare in alto il giro infaticabile delle nuvole. « Più varie sono le nubi, quasi a gradoni, e il senso dell'infinito ti dà la vertigine e si dilunga in modo strano; e più, insieme, il senso delle innumeri variazioni e dislivelli che campiscono sotto la volta del cielo e, ogni tratto, stabiliscono una dimensione e, in certa maniera, un mondo, ti ferma, e ti fa considerare se non sia illusorio cercar di mirare questo profondo, e non sia più rassicurante fissarsi su un piano d'osservazione tranquillo, stabile, e così trascorrere la vita... ».

Si era alzato, avvicinandosi a un girasole che splendeva con le foglie e fogliuzze protese, affascinato, rapito dal fulgore mistico, per lui, dell'ora meridiana. Da un piccolo fiore lì dappresso, azzurro come la tedesca *Sensucht* (pensò Manzoni), si era staccato qualcosa di grosso e spaventevole: un calabrone. « Bene, lasciamo che s'illuda di divorare così una provincia, una regione, uno stato. Lasciamogli il tempo di abbandonarsi ai piaceri di un'esistenza che gli si prodiga lussuosamente ». « “Poi d'improvviso”, seguì, “e sparve ” » (la mano era piombata sull'insetto fulminea, schiacciandolo fra due dita protese a tenaglia); « Anche qui dev'essere il segno di un destino superiore: il quale si collega al fatto che stamane io, il signor Manzoni, ho deciso

di lasciare il letto di buon'ora, per prendere appunti su certe carte; di passeggiare nel parco poi » (rivide la faccia di Enrichetta che nel sole si abbelliva), « di chiamare a me Enrico che imperversava fra i fratelli » (il capo rossastro del bambino gli si era appoggiato un istante sul petto); « poi è scesa mamma; poi mi hanno lasciato solo... Nuvole erranti, cielo spazioso, e alla fine una vertiginosa altitudine che di qui a lassù forma come una sterminata linea verticale... ».

.

« Ora bisognerà riportarsi al loro livello. E vedere se laggiù, sui selci del sagrato, mi riuscirà di scorgere don Serafino (curioso questo nome che è lo stesso di un sant'uomo) che a quest'ora dovrebbe essere lì con la sua tonaca unta. A far che cosa? A fare i conti, che diamine. I conti che non gli tornano mai: questo verrà a dirmi, e io vedrò con lui perché e tutti e due c'imbroglieremo ridendo. Del resto la matematica non è che un'opinione; e Dio sa se ai fini celesti quattro e quattro faccian diciotto o diciannove, oppure, in modo stupefacente, soltanto otto, otto: come crede quell'animale laggiù... ».

Si era messo in strada col solito passo rapido e silenzioso, e veniva a poco a poco ravvisando un'altra campagna, che gli era chiusa dentro a partire dagli anni dell'infanzia. In vece di queste fiancate di alberi sonnolenti lungo un fosso, in vece di queste praterie che non finiscono, che prendono vari colori purché uno li sappia riconoscere (brune di sera, viola denso al far di notte, e vi si potrebbe ancora scorgere l'ombra di un uccello che si è levato), in luogo di questo, chissà se non sarebbe più ameno, e gradito, veder di cambiare la terra in acqua, e dipingere il sole che in questo stesso momento piomba dritto sul lago, lo incendia, ne sprizza una miriade di faville, e infoca i paesucci che se ne stanno come pecore, storditi, all'ora meridiana (rivedeva il passo da sonnambulo dei greggi)...

Da tempo non gli era tornato quel famoso mal di nervi (di che si trattava poi? anche il buon dottore di casa aveva scrollato la testa sentendo parlare di salassi, di cure mediche speciali). Un soggiorno diverso non era possibile in tempi così calamitosi (meglio non pensare a Milano, come non esistesse più, e lui fosse nel limbo delle anime perse, ognuno in fondo ha un suo

inferno particolare, si ha un bell'essere Cesare armato, e Platone e Aristotile). Eppoi, che gli importava di Milano? E che gli importava davvero degli amici se non per quei minuti servigi (dei libri, delle vecchie carte) che erano in grado di offrirgli? « Certo, il mondo è sempre qui attorno che ti insidia. Ma se ciò dev'essere, tanto vale quello piccolo di don Serafino, che è la cellula costitutiva che dovrebb'essere studiata proprio in queste minuzie, tra polpa e polpa, vena e vena, perché solo qui è il fonte delle acque, il sale della vivanda, e mettiamoci pure quante immagini bibliche ed evangeliche si vogliano ».

II

MANZONI (*agitando festosamente il bastone*) — Caro don Serafino.

REVERENDO — Signor conte. Oh che bella improvvisata.

MANZONI — Ho preso il viottolo che lei sa, e mi sono detto: perché non andar a trovare il reverendo? Così, mi son messo la strada fra le gambe, non le dico quanta n'ho snodata, ed eccomi qui: se non dovessi vederla in mezzo ai suoi fastidi, sì, perché fastidi son di certo; in mezzo ai conteggi. Sa che lei s'impiccia troppo di matematiche, don Serafino?

REVERENDO — Se le matematiche fossero una cosa seria... Ma veda lei. Qui si dice: cento, e poi novanta, e poi sessanta... Senonché i quattrini non rispondono, cioè non ci sono. Laonde...

MANZONI — Lo pensavo io che la matematica è un'opinione.

REVERENDO — Eh no, donn'Alessandro. Opinione è la nostra che i conti abbiano a quadrare. Invece, malannaggia! (mi scusi) i conti non tornano affatto. E sa perché? Perché la gente è diventata cattiva. I danari ci sono. Ma come li spendono? Per le osterie, al gioco. Intanto, chi d'altare fruisce, d'altare languisce. I servizi sacri, deserti; le belle pompe spozializie, e ci metta pure le funebri, mancano. E se non fosse la carità di lor signori, non ci sarebbe manco da rinnovare i pannini dell'altare. Sa che ho pensato talvolta? Di chiuder bottega. Vorrei vedere le facce loro.

MANZONI — Quante mai botteghe si dovrebbero chiudere di questi tempi. Io, per esempio, dovrei farlo subito.

REVERENDO — Non ha trovato i libri che le dovevano?

MANZONI — Sì. Solo che manca la voglia di cominciare. Mah. E c'è rimasto appena questo conforto di quattro chiacchiere, qui sull'orlo ospitale della sua casa. Vedo che lei legge. Orazioni. Panegirici. Il vero cibo dello spirito.

REVERENDO — C'era un passo con un nome curioso... C'è un curato vicino che me li impresta. I primi libri che gli capitano. Lo facciamo per dovere, per trovar gli argomenti delle prediche.

MANZONI — Ne rammento una sua molto bella. Il tema era il peccato dell'avarizia.

REVERENDO — Quel peccatuccio infame. E sa per chi era? Per quegli inamabili fedeli che le mentovavo. I quali di tutto sarebbero solleciti, anche di dotare le loro ganze (guardi che mi fa dire la santa indignazione) anziché ornare di un briciolo la casa d'Iddio.

MANZONI — Caro don Serafino. Più la conosco, più comprendo che nella mia natura c'è molto della sua. Lei vive in ansia per il suo obbligo religioso, io, può credere, per quello di marito e di padre (non creda, sa, che lo stato laico sia tanto più facile; ma ne saprà fin troppe, in confessione...).

REVERENDO — Uhhh!

MANZONI — Lei pensa a mettere a deposito le opere buone perché se ne accorga il Padrone di lassù; io le parole (e Dio sa se le vorrei meno meschine) per la gentaccia di quaggiù. Siamo persino interessati allo stesso modo, e sotto sotto ci viene ogni tanto la tentazione di pensare agli affarucci nostri più che a quelli altrui...

REVERENDO — Oh che gran peccatori che noi siamo, cioè, scusi, intendevo per me.

MANZONI — Ma forse la cosa migliore da farsi è questa. Siccome la natura umana è quel che è, e nessuno se non Dio può metterci utilmente le mani, si pigli il buono che ci ha dato, e si compensi il cattivo con le buone intenzioni.

REVERENDO — Così pare anche a me.

MANZONI — Dobbiamo dunque far conto della comprensione dell'Altissimo. Ma non viene a lei talora il sospetto che Dio abbia a limitare la larghezza che gli attribuiamo, intervenendo a nostra sorpresa, diciamo pure, a nostro dispetto?

REVERENDO — Quanto a ciò... La sacra teologia insegna...

MANZONI — Lasci andare un istante la dottrina. Non le viene il sospetto di un abbaglio che si sia preso, e che un giorno si abbia a sentire sul capo la voce del Giusto? che Dio non ci abbia ad ammannire un'imprevista vendetta?

REVERENDO — Ahi ahi. (Ci risiamo). Consideri questo argomento. Se il Signore perdona quelli che stanno lontani, quanto non accorderà ai suoi fedeli, a quelli che vivono, si può dire, sotto lo stesso tetto? Nessuno è perfetto; ma anche il buon fattore ha da ingegnarsi in qualche modo col suo padrone; ché fattore non sarebbe se quello non chiudesse un occhio, e quest'altro, facendo proprio il suo mestiere, non rubasse un pochetto.

MANZONI — Ma il rendiconto di Dio, don Serafino, scruta tutto; scruta anche i cuori: *perscrutans renes et corda*, lo sa meglio di me.

REVERENDO — Se nostro Signore dovesse strizzar tutto da questa materiaccia umana, chi si salverebbe? E se dovesse guardar proprio al foro interno, chi, se non i santi, andrebbe illeso? L'importante è altro: si brontoli pure, e ci caschi qualche manchevolezza, ma si faccia il servizio.

MANZONI — Ma se il servizio va in malora? Se la debolezza umana comincia a corrompere le cose esterne, intendo le persone, le responsabilità? Se nascesse danno o sciagura dalla nostra insipienza o debolezza?

REVERENDO — Sarebbe bella che dovessimo addossarci anche i guai altrui. Cotesti il Signore li addossa a chi non ci sa fare. Perché Iddio ci vuole giusti, sì, non minchioni.

MANZONI — Lei mi pare davvero un bell'ottimista. Sembra che consideri i nostri rapporti con la Provvidenza come scambi, direi, umani, rapporti di società. Le pare giusto trattare d'astuzia con Dio?

REVERENDO — Ma Iddio non ci ha dato il senno per ragionare, la mente per prevedere, le furberie (mi scusi) per districarci con la gente? E vuole

che tutte queste belle doti le dobbiamo riservare, che so, quando il contadino mi ruba sul raccolto o il sacrista sul vino? Se il Signore dovesse sottilizzare con gli intenti, quanti preti che avrebbero fatto un diverso mestiere, in condizioni più agiate, e quanti gentiluomini il prete. Ebbene, che significa? che dovremmo stare a lagnarcene con Dio, facendogli sentire il peso di una condizione sbagliata? Facciamocene pure una croce, e, quando càpiti il destro, mandiamo magari qualche imprecazione. Pure, tira avanti e fa' il tuo servizio, e vedrai che Dio e gli uomini ti assolveranno.

MANZONI — Caro don Serafino. Lei mi mette addosso una sana piacevolezza; e forse, confidenza per confidenza, mi persuade anche a un certo mio gioco... È vero. Se uno si mette, come dice lei, gli scrupoli, guai, la molla si rompe, e invece di esercitare bene o male il suo obbligo, rischia d'irretirsi, di fermarsi, e così il tempo passa. Se invece si mette in testa che, in fondo, non fa male a nessuno, e che il Signore stesso è a tutt'altre faccende inteso, allora ripiglia i suoi mercati... e, quando ne sia il caso, si sbarra in casa, e si diverte a trar di penna su certe amene futilità. C'è però un conto che Dio potrebbe chiedergli, quello del tempo perduto...

REVERENDO — Tempo perduto? E quando i suoi bambini stanno a giocherellare e si astengono da fare i malestri e tirar sassi, si lamenta forse lei del tempo perduto? o non li lascia saltabeccare in pace, purché, il ciel ne guardi, le risparmino i vetri? Ci vuole santità, scrupolo, certo, e il Signore sarebbe ben contento (così immagino) che tutto andasse per quella via; ma poiché una qualche inclinazione ce l'ha pur messa nelle vene, penso non abbia a disgrado che questo mondaccio stia alquanto queto, e badi, come lei diceva, a giocherellare. E fortunati noi se tutti i vizi si riducessero a trar di penna!

MANZONI — Ognuno ha i vizi e le smemorataggini che può.

REVERENDO — Ma il Signor nostro ha da tener conto di tutto questo nostro globo (così dicono che giri) dove i farneticanti sono più dei savi; e a chi gli ha preparato la carrozza per andare in paradiso, quel tale si picca di andare all'inferno a piede zoppo. Caro signor conte, fregiamoci le

mani a quell'ombra santa dove fortuna ci ha posti, e facciamo le nostre merenduole; ch  il Signore non avr  a disgrado la pochezza, e un posto lass , foss'anche di straforo, non ce lo rifiuter .

MANZONI — Sante, santissime consolazioni le sue. E creda, in coscienza, per me sono un balsamo sulla piaga. Mettiamoci dunque all'ombra come lei intende, e lasciamo che la Provvidenza sbrighi i danni grossi. Ma che diremo quando intorno a noi tutto ruzzola al peggio, i cattivi trionfano, il male dilaga, e c'  chi ammazza i fratelli, o si diverte a farlo fare da altri?

REVERENDO — Chi ammazza? Ma c'  chi ammazzerebbe me e lei, e la nostra carissima pelle ce la toglierebbe per un boccone di pane, e lei vuole impiccarsi degli affari altrui? E non si accorge che tra bastonati e bastonatori   tutta una lega dove vorrebbero trarre i galantuomini, e chi non ha prudenza rischia di rimetterci, scusi, le corna? Provi a ficcare non dir  la sua persona, ma un dito, un ditino di carit  cristiana tra quegli arrabbiati, e vedr  che ne ritrae. Veda di fare il missionario tra gente che le caverebbe, potesse, anche la palandrana di dosso. Per far piacere a chi, le domando? Non al Signore nostro, che ci ha insegnato « aiutati, che Dio ti aiuta », e « chi di spada ferisce di spada perisce »; non a certi cani (e da un pezzo in qua tutti i milanesi mi sembrano diventati cani) che tra morsi e zampate ci si trovano a festa.

MANZONI — Ma non le sembra, scusi se insisto, che si sia un po' vigliacchetti a goderci la pace, quando il mondo   in guerra? S'intende che parlo di un problema di coscienza.

REVERENDO — E la lasci cantare la coscienza, che fa il dovere suo. Ma lei ha anche da render conto della conservazione della sua persona, che   un bene di grandissima importanza.

MANZONI — Al sodo: lei direbbe che io continui i miei sollazzi, i miei ozi...

REVERENDO — Io le direi di star quieto, e di non affannarsi per le sciagure che c pitano ai birbanti.

MANZONI — E di quelle che c pitano ai buoni?

REVERENDO — Ci pensi la Provvidenza, ch    affar suo.

MANZONI — E del male che i tristi soffrono? Perché, mi lasci dire, non avranno mai pace del male che compiono.

REVERENDO — Si contenti di saperne da lontano. Pensi che sono rami putridi.

MANZONI — Non si può sapere, finché non siano giudicati.

REVERENDO — Il Signore ci ha pur insegnato a coltivare la nostra vigna.

MANZONI — Immaginiamo dunque di star ritirati in pace. Ed ecco che la Provvidenza fa andare le cose del mondo come possono e vogliono... E un giorno noi ci affacciamo a chiedere il conto, da buoni servi che hanno compiuto l'ufficio. Andiamo a metterci in fila, a cuor tranquillo, ed ecco che Dio ci chiede: «Dov'è quella semente di carità che io ti diedi? dove sono i frutti del campo della giustizia che ti affidai come agli altri? dove i benefici della tua mano pietosa che vengono qui a declamare le tue buone opere? I giorni che ti diedi, come li hai consumati? Quali gli alberi utili al viandante che hai piantato sulla terra avuta in sorte? ».

REVERENDO — Le virtù cardinali sono quattro: temperanza, prudenza, fermezza e giustizia. Dice sant'Agostino...

MANZONI — Eh no, don Serafino, non bari. Qui si tratta di risposte precise.

REVERENDO — Ma perché, scusi, portare le cose a questo punto, quando tutto si può temperare, sopire? Ridurre le divergenze, plasmare un pochetto la santa morale. Lei è troppo reciso, donn'Alessandro.

MANZONI — E lei forse un pochetto concessivo, un poco lassista...

REVERENDO — Lassismo? Per carità, non rimettiamoci tra le spine. Io le parlo alla buona, da prete semplice. Senta piuttosto: mi dia retta: lavori in pace, e finga che la Provvidenza chiuda un occhio. Creda a me. Anche nostro Signore chiude un occhio, quando vuole. Non è che Lui non veda: onnisciente! Finge di non vedere. E noi, di buona lena, a compire i nostri lavorucci.

MANZONI — Caro il mio reverendo. A compire i nostri affarucci, svelto svelto. Ma sa che questa faccenda ha per me un sapore strano? come se il diavolo ci mettesse la coda?

REVERENDO — Sia filosofo, signor conte, sia filosofo...

MANZONI — Ho paura di esserlo anche troppo.

REVERENDO — Metta da parte gli scrupoli, le ripeto.

MANZONI — E mettiamoli via. Ma come faremo, un giorno, a percorrere la stessa strada all'indietro ?

REVERENDO — Intanto la percorra avanti, che Dio la benedica.

MANZONI — Che Dio mi benedica ci ho i miei dubbi...

REVERENDO — E non pensa che in questo modo lei rischia di non compire più affatto neppure quelle piacevolezze, quelle inezie?

MANZONI — Eh no, signor curato; ché son proprio i dubbi, gli scrupoli, a darmi un certo gusto... (*Ride*).

REVERENDO — Sia lodato il cielo, che finalmente la vedo ridere.

MANZONI — È un riso poco raccomandabile. Non se ne fidi.

REVERENDO — E non mi fiderò. Che sarebbe poi il colmo, con lei.

MANZONI — Non si fidi; creda a uno che mi conosce molto bene...

REVERENDO — Senta: gradirebbe un dito di quello che le mostrai la settimana scorsa? Schietto, veh.

MANZONI — E beviamoci su. Beviamo in compagnia.

REVERENDO — Ecco che glielo verso. Che ne pensa?

MANZONI — Penso che andremo tutti all'inferno.

REVERENDO — Questa poi!... Vuole annacquare?

MANZONI — No, va bene così.

REVERENDO — Io ne piglio un dito prima dei pasti, per rimettermi lo stomaco.

MANZONI — Fa benissimo. Che Dio le conservi la buona salute.

REVERENDO — E a lei cotesta allegrezza. *Servite in laetitia*, non lo dimentichi.

MANZONI — Caro e piacevole amico. Se non fosse che ce lo scoviamo da noi, questo po' di letizia, magari in fondo al bicchiere, Dio sa come ce la procureremmo.

REVERENDO — E noi la piglieremo di sotterfugio, come un merlotto che si agguanta per la coda. Per intanto, teniamcela.

MANZONI — Lei è l'uomo ideale per cacciare gli scrupoli. Sia detto con la debita reverenza al suo carattere e costumi.

REVERENDO — E lei, mi scusi, per farseli venire. Gli scrupoli se ne stanno rannicchiati, come tanti brutti rospi, in fondo all'animo. E lei, col suo bastoncino, a spingerli per vedere se sian vivi...

MANZONI — Ma non le sembra che un qualcosa abbiano pure a insegnarci questi benedetti scrupoli? Che ci possa essere un piacere, una soddisfazione spirituale a guardarli ben bene?

REVERENDO — Se le danno gusto, faccia pure. Ma non so proprio che razza di piacere possa esser questo, di avvelenarsi la buona coscienza.

MANZONI — Intanto, di vedere come fanno a germogliare in un animo... E non dico gli scrupoli, o quelli soltanto, ma quei brutti malanni che ingigantiti si chiamano rimorso, affanno, rimpianto. E uno va di qua, l'altro all'opposto, uno si abbarbica al cuore come gramigna, uno come edera selvatica, e sbatte a ogni rumor di vento. E le sembra di sentir voci di pianto, in quell'animo, e imprecazioni, e lamenti... E quando viene il contadino, la vigna è invasa dalle erbacce, e il brav'uomo si mette le mani nei capelli, e dice: « Da dove comincerò io mai? ». E lascia lì, che il vento la tormenti a suo piacere.

REVERENDO — Lei vuol intendere le malattie dell'animo.

MANZONI — Che brutta cosa quest'animo umano, il mio reverendo. Che brutta cosa, e loglio e gramigna, e ci metta pure il giglio selvatico di qualche buona azione.

REVERENDO — Per questo, sempre meno.

MANZONI — Come ci metteranno rimedio le anime buone, che so, i santi?

REVERENDO — I santi sono fatti per stare sugli altari, donn'Alessandro; e noi per starcene nel mondo. Creda pure. Non c'è mala azione che santo con tutta la sua buona volontà abbia mai potuto impedire si facesse. I santi possono predicare quanto gli piaccia; la gente li sta a sentire, e in cuor suo gli dà ragione. Ma quando si tratta di provvedere, « or ora ti metto le candele e magari l'offerta », dice, « pur che tu badi ai fatti tuoi... E caso mai, vedi se una parolina a favore di quell'affare che faccio ti va di metterla presso il Signore Iddio ».

MANZONI — Ahi ahì, lei mi sembra anche più pessimista di me.

REVERENDO — I santi, caro lei, sono come quel predicatore che faceva dei bellissimi discorsi; che quando un giorno volle riprendere uno per strada, si sentì dire: « Quando le prediche voglio sentirle, vengo in chiesa o ti compenso per avverti alla cappella. Ma qui faccio a modo mio ».

MANZONI — Eh, purtroppo, una causa difficile, impervia, questa di cristianizzare il mondo.

REVERENDO — Difficile? Qui ci rivorrebbero gli evangelisti e forse forse nostro Signore in persona. Ché il lavoro è tutto da rifare.

MANZONI — Così lei verrebbe a concludere che la carità dei santi, dei martiri, dei sacerdoti non ha servito a nulla.

REVERENDO — Serve per chi vuol sentire. Ma gli altri?... Hanno orecchie e non sentono, occhi e non vedono. Oh beato lei che si faceva scrupolo di trattare il mondo coi mezzi che vuole, rinunciando a un poco di furberia.

MANZONI — In generale, non saprei. Però, certe regole di condotta mondana, non so come un credente possa adottarle.

REVERENDO — E allora, mi scusi, logica insegna che si rinunci agli affari, o si vada innanzi disposti a pigliare delle santissime bastonate, che non giovano a nessuno. Né a chi le dà, né a chi le riceve.

MANZONI — Lei nega la virtù dell'esempio.

REVERENDO — Io non nego nulla. Parlo per esperienza, che è *magistra vitae*. E chi è di natura sua ben disposto, l'esempio dei santi gli farà aprire gli occhi; e se non sarà sant'Antonio, sarà sant'Agostino, tutti son buoni. E chi non vuol saperne, gli può mettere alle costole tutta una legione di beati, e non ne ricaverà un'azione buona, da ricomparsi un soldo di paradiso.

MANZONI — Amare conclusioni. Eppure, veda, sono conclusioni che m'incantano. E, scendendo per quella stradiciola sassosa, tutta tappezzata di di sole, me le andrò rimeditando... Per vedere se in me profittino qualcos'altro che lei nemmeno immagina. Eh, ciascuno ha i suoi pizzicori, le sue amorevolezze. E ciascuno ha la quiete che si merita. Una quiete curiosa, come starsene a guardare il cielo da un terreno sassoso.

REVERENDO — E lei si distenda su un'erba...

MANZONI — Così ho tentato, don Serafino, e così continuerò a fare. Almeno finché duri la stagione.

REVERENDO — Durerà, signor conte, durerà.

MANZONI — Caro don Serafino. Lei meriterebbe davvero un monumento.

REVERENDO — Intanto me lo fabbrica a discorsi.

MANZONI — Non può nemmeno immaginarsi quanto. Ma basta con le chiacchiere. L'ho trattenuta sin troppo. I suoi conteggi l'aspettano.

REVERENDO — Buon lavoro, e buon soggiorno, anche a lei.

MANZONI — A presto, don Serafino.

III

Tirata a precipizio sul pendio che, girando, scopriva di colpo una siepe di vitigni e piante da frutto, la strada risaliva poi slombata, divagante su per la collina, contesa dai muriccioli a difesa della proprietà, immagine di tutto un formicolio d'interessi, volontà, passioni a cui stavano saldate le esistenze dei confinanti, e non di quelli soltanto. Di lì in avanti era il cielo a campire incombente sul divaricare di stradicciole e basse muraglie; a campire, più in là, sulle casette mediocri, ottuse, schiacciate come insetti anch'esse dall'afa (perché non immaginare addirittura che il sole vi cammini sopra? non ha il sole il passo dell'Altissimo? non sta nel sole il tabernacolo suo, *et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo?*).

Il sole e le stelle, pensava. E i fonti d'acqua viva che mormorano all'ombra dei viottoli, mentre l'amata del Cantico dei Cantici scioglie le sue trecce, e le immerge...

.

« Come tirare una somma da certe avventure da nulla, una somma che valga la pena?... Forse si potrebbe vedere di fissarne i lineamenti in un tipo che so io; un tipo difficile; perché, come dargli torto, se non glielo dia qualche Altro, lassù? Vorrei pur vedere chicchessia alle prese con un tipo simile. Una pietra che ti sguscia di mano, ecco che ne risulta; o un ciottolo di fonte. Eppure, forse è quella la vera saggezza. Una saggezza che pare scritta dal diavolo (a meno che lui, il diavolo, non ci sia; e che non abbiamo a farcelo ogni volta, a nostro uso personale: a immagine e simiglianza... "*Simia Dei*" infatti. Ma da parte nostra, chi potrà dire che sia scimmia, e non sia invece come quest'ombra? l'ombra che mi guarda, fa come me, alza esattamente il bastone come me?...) ».

I GIORNI DI SERRA

Il muretto che costeggia il piccolo giardino dove stagnava, disfatta dal calore bianco, la casa o « villetta » suburbana, recingeva, più che uno spazio, un'area di sopore e silenzio, o, meglio, di quel mezzo silenzio inquietato da voci, soffocate, di vicini, dagli interventi garruli di qualche passante che fa l'atmosfera dei luoghi di villeggiatura. Il vialetto segue una linea un po' incerta di bassi oleandri. Qualcuno passa in calzoncini bianchi da spiaggia. Due signore sotto un ombrellino da sole, due cappelli quasi alati, impennati in bizzarri tegumenti di paglia arricciata, increspata, ottima paglia di Firenze, seguono a braccetto.

Era l'estate del 1913.

PANZINI (*tenendo a mano la bicicletta, si toglie il panama bianco, e, affacciandosi al cancello, guarda dentro il giardino*) — Serra.

SERRA (*svegliandosi dal sonnecchiare pomeridiano su una sedia tra i sassi e le aiuole*) — Professore. Lei qui. Che piacere.

PANZINI — Non si meravigli. Stavo puntando su Cesena. Poi mi son detto: e perché non disturbare l'amico Serra? Ho voltato il mio cavallo d'acciaio, ho lasciato passare scupolosamente prima di me un asino (sarà quello che le porta i pomidori), ho sbagliato due o tre strade, e finalmente eccomi qui. Mi maledica pure perché l'ho svegliata.

SERRA — Si accomodi qua. Ora prendo l'altra chaise-longue

PANZINI (*guardando intorno*) — Che bellurie.

SERRA (*ritornando*) — Mah. Dunque. E che notizie allegre porta?

PANZINI — Allegre? Lei scherza. All'infuori di qualche sana amenità, l'allegria non è da nessuno di noi due. Ma perché lei sembra propenso a conforti di una certa specie, le dirò. Il « Resto del Carlino » annunzia uno sciopero ferroviario, la probabile caduta del Ministero, e, sul piano estero, dei foschi nuvoloni che speriamo non faccian tempesta. Ma lei non prende i giornali?

SERRA — Li prendo. Ma poi non li leggo. E quando leggo, rimpiango di non aver atteso ad altre occupazioni: come (per esempio), stamane, l'osservazione di certe nuvole scure di un color rancido malato, che facevano disgusto a vedersi: che d'improvviso si sono aranciate, iridate, e

hanno preso poi un aspetto di foglie lucenti e messo gemme in tutta l'estensione del cielo. Ha piovuto, e Dio sa come ha piovuto. Ma poi d'incanto tutto cessava. E intimamente ne ho alquanto sorriso, pensando alla benigna conformazione di quelle mie nuvole.

PANZINI — Beato lei che si conforta con le nuvole. Io, veda, ho un naturale più aspro, e se anche non mi avvento alla gente, e mi sforzo all'esercizio della carità, un certo umoretto non riesco proprio a levarmelo di dosso; e quella carità (ma lei lo sa quanto me) mi diventa pelosa. E non dico che così non mi soddisfi, perché c'insinuo dentro la mano e provo a trastullarmi; ma alla fine gli umori si fanno indispettiti; e vorrei in buona fede diventar poeta, come il rispettabile critico che lei è, e darmi agli svaghi che sono permessi solo ai poeti; quando, s'intende, non si chiamino...

SERRA — Non si chiamino?...

PANZINI — Lasci, lasci, caro Serra, non andiamo oltre. Uh, che il dente mi si avvelena!

SERRA — Caro il mio professore. Se tutte le serpi che infestano la terra avessero il suo naturale (come lei dice con eleganza toscana, che par còlta dal Giusti, o dall'amico nostro Soffici), se dunque la sentissero come lei, questa nostra terra (o questo pianeta, come direbbe qui, allunandosi, Leopardi) sarebbe un tantino sopportabile. In mancanza di ciò, contentiamoci di quel che abbiamo; e, quanto ai suoi veleni, gustiamoceli in tranquillità, e facciamo conto che invece di un animalone strisciante, s'abbia a trattare del nostro amico...

PANZINI — Del nostro amico?...

SERRA — Ebbene, anche qui lasciamola, professore. Ché il critico vorrebbe essere anche peggio dello scrittore!

PANZINI — E ora: che belle nuove ha da rapportarmi lei? Mi sbaglio, o disse che sarebbe andato a Firenze, quindici giorni fa?

SERRA — Delle nuove? Bah. La « Voce » per ora segue come sappiamo. Ho visto Papini, ma non sono riuscito affatto a trovare De Robertis, il quale si dice sempre occupatissimo in certe sue ricerche che non posso indovinare. Le dirò che il sole sui lungarni faceva un bellissimo effetto

(a un certo punto mi si parò davanti l'ombra di certe dannunzianerie, e vidi che tutto s'oscurava). Però, la parlata fortemente locale del mio compagno di strada mi rimise presto in staffa. E se le compiace di saperlo, le dirò che con Papini mi trovo quasi alla pari: voglio dire di statura, e questo favorisce una comprensione che altrimenti sarebbe ostacolata da tanti altri fattori (come direbbe qui l'amico Missiroli).

PANZINI — Non potrei darle altrettante notizie di Milano, che trovai affatto deserta di letterati. Credo che sarà un lamento, finché non ci rimetta le mani Federico Barbarossa; che Milano abbia a diventare sempre più burbanzosa e inospitale. Distruttala, si vedrà di fare i conti con quella terra lombarda, che è pasta della buona. Vile città di confettieri. A lei, carducciano, queste cose faranno piacere.

SERRA — Sapesse. Nonché carducciano, non so più di che colore sia. Non lo dica in giro, e le tenga come confidenze che si fanno in un cantuccio d'ombra, con tutto il sole che vortica. Io penso che la crisi del letterato italiano (se è lecito giudicare da tanto piccola esperienza) debba accelerare, anziché risolversi a bene; e mi convinco ogni giorno più che non sappiamo dove andiamo, né chi siamo, e che le parole dei nostri illustri debbano passarci sopra come un polline. Polline fertile, gentile (e per dio, che quelli avevan nerbo) ma destinato ad altri giardini. E che a zappettare il nostro, dei giardini, debbano restarci dei poveri piantacavoli... o piantaproblemi, come io mi spasso a fare coi miei giochi di penna.

PANZINI — E Croce lo dimentica?

SERRA — Croce è anzitutto un filosofo; e quanto a letteratura non so dove riattaccarlo: all'Otto o al Novecento. Eppoi Croce certe cose non l'intende; e non è fatto per dare ascolto a dei desperados. Io le parlo di me, e, se me lo permette, di gente come lei seriamente fatta per coltivare quelle illusioni che si chiamano pagine scritte, e che ci trepida sù, con le pagine, e non allenterebbe un bottone per venir meno a quella sua dignità di buonissima lega. Le parlo di tutti quelli che si angustiano, in quelle stagioni dove par morta ogni voce vera dentro il cuore che soffre; e dove si ha talvolta l'impressione di contare men che nulla. Ovve-

rossia, di contare per quello che psicologicamente, e direi strutturalmente siamo: della gente che striscia per terra, mettiamo pure in un raggio di sole, e non vede più in là del frutteto o del giardino, e il suo cielo è quell'eterna fascia or bruna or pura, e il vento poco la scrolla, ch  tutta la sua dolcissima pace non la cambierebbe per nulla al mondo, e se l'avesse a dismettere, dio sa dove la recherebbe questa nuova avventura. E qui, veda, nel mio cervello, io m'immagino assai strani climi; e vorrei pigliar gusto a insolite vivande, e fingermi lidi inaccostabili da parte di gente strutturalmente (come l'avvertivo) bennata. Ma poi, quei lidi mi degradano in petto; e me ne torno al mio pezzo di cielo; e talvolta tutta quella vanit  che sentivo nei miei conati, mi par persona: e non la persona dei morti o di coloro che saranno, ma la mia delle persone. E mi pare che non giunger  a svegliarmi a tutte le altre cose dell'esistenza, perch  non ne avr  avuto tempo; e che il mio, il nostro, abbia a essere il destino di quel Pucchetto della favola: che, fattosi a cavalcione di un raggio di sole, non trov  pi  la strada di casa.

PANZINI — Lei non mi sembra affatto quell'ottimista, quel classico dell'ottimismo, che mi sembr  di vedere in lei altra volta, caro Serra.

SERRA — I classici dell'ottimismo... Potrebbe essere il titolo d'una collana che si potrebbe tentare: e non ne lascerei fuori neppure il nostro Carducci. Ma a lei stesso, non sembra che qualunque classicit  sia peggio che rimorta, ormai? E direi lo stesso dei romanticismi (che sono anche pi  dei classicismi). Forse mi obietter  che la nostra fede scolastica   pure una bella cosa: e che noi incarniamo per definizione una certa testimonianza, una certa fede. Ma le pare possibile una fede che poi non sappia andare alle midolla delle cose? E questa fede, come le parr  altro che una negazione queta, obbiettiva, classica in una parola, di tutte le fedi? e la nostra attivit , meglio che una savia passivit ? Se lei possiede una miglior certezza, me la sveli.

PANZINI — Non dir  che la possiedo. Che la desidero.

SERRA — Uhm. Questo, mi scusi, mi sa proprio di credulit  a tutti i costi.

E non vorrei capire che lei soffre di spirito di adattamento.

PANZINI — Ma di adattamento, caro Serra, dobbiamo pur soffrire. La vita non   un continuo adattamento?

SERRA — E le pare sul serio che una vita simile possa andare come esempio nelle mani del futuro?

PANZINI — Mi dica allora che rimedio ci porrebbe.

SERRA — E lei mi dica se rinunzierebbe alla voglia o per lo meno alla presunzione, alla sottile, sconfortata speranza, di metterci un qualche rimedio.

PANZINI — Ho paura che lei vada un po' a caccia di farfalle.

SERRA — Purtroppo no, caro professore, ch  andavo senza volerlo a caccia di elefanti. Anche se poi acchiappo delle farfalle. Le confesser  anzi che penso di farne addirittura una collezione: come sarebbe a dire, un bel volumetto. E se mi verr  fatto a quel modo che penso, glielo dedicher .

PANZINI — Ho troppo sfiducia nella sua pigritia, caro Serra.

SERRA — E io nel suo buonsenso. Tant'  vero che non ci ha creduto affatto.

PANZINI — Intanto le ho fatto perdere mezz'ora buona di tempo; in compenso, mi sono asciugato il sudore.

SERRA — Mentre io ho sfogato le sole pene che sono in grado di soffrire. Poco, lo so, ma chi mi capir , se lei non ci acconsente?

PANZINI — Ci acconsento fino a un certo punto; e la esorto a rigirare come le piace il suo ferricciuolo nella ferita; ma vorrei che si applicasse in pieno alla contemplazione dei suoi mali; e volesse dire le belle cose che talvolta mi viene confidando.

SERRA — E chi mi dar  il tempo di farlo, professore, se la mia opera   tutta da scrivere, e la lettera A sembra ancora lontana?

PANZINI — Questa poi!... Intanto, ho di lei delle bellissime lettere, e poi...

SERRA — Se ne serva per l'epistolario, caro professore, quando sar  diventato celebre. Sin allora, non si apra con nessuno.

PANZINI — Caro Serra. E cari giovani d'oggi, vorrei dirle.

SERRA — Caro professor Panzini: vediamo almeno di recitare in fondo all'animo quelle vecchie preci carducciane che sappiamo. E chiss  che la sorte non ci rimeriti.

PANZINI — Del conto suo sono sicuro, lo sa, Serra.

SERRA — Fossi cos  certo, io, di una discreta letteratura, come sono incerto di tutte quelle altre cose che letteratura non sono. Mah. Staremo a vedere. Ora l'accompagno al cancello. Badi a non impolverarsi. Arrivederla presto.

PANZINI — Arrivederci, Serra.

Si sente il fruscio della bicicletta sulla ghiaia del viale.

MIKLÓS RADNÓTI

Traduzioni e testo introduttivo di

Umberto Albini

Radnóti Miklós nacque a Budapest nel 1909. La madre morì nel darlo alla luce. A undici anni perdette anche il padre: suoi parenti commercianti gli fecero frequentare una scuola tessile. Nel 1930 si iscrisse all'Università di Szeged: qui fu allievo anche di Sík Sándor, un sacerdote cattolico buon poeta; partecipò alla fondazione del « Circolo artistico-letterario dei giovani di Szeged », intorno al quale si raccolsero nuclei progressisti. Abilitato all'insegnamento nel 1936, gli fu negata, perché ebreo, la cattedra conseguita a Budapest e ogni altro impiego: dovette vivere di lezioni private, traduzioni, lavori occasionali. Nel 1937 ricevette il massimo premio letterario ungherese di allora, il Baumgarten: durante l'estate soggiornò colla moglie Fanny per qualche mese a Parigi, dove ritornerà ancora per un breve soggiorno nel 1939. Allo scoppio delle ostilità belliche, fu arruolato nei cosiddetti reparti di lavoro e destinato prima all'Ucraina, poi alle miniere di rame di Bor, in Jugoslavia. In una marcia forzata di trasferimento da un campo di deportazione a un altro fu finito con una raffica, nel 1944 ad Abda: era caduto per terra e non riusciva a rialzarsi. Il suo cadavere fu scoperto nel 1947 in una fossa comune: nella tasca della giacca a vento marcita furono trovate le ultime poesie da lui scritte con l'indicazione, in più lingue, « Poesie del poeta ungherese Miklós Radnóti ». Come traduttore Radnóti ha dato all'Ungheria una splendida restituzione delle favole di La Fontaine, ha contribuito con l'amico Vas István (e Rónay György: per Vas cfr. « L'Approdo Letterario » 41 [1968], pp. 87-96) a far conoscere Apollinaire.

Radnóti ha tutti i diritti e le caratteristiche per essere considerato il poeta della resistenza, ma è prima e innanzitutto, e con una incredibile riserva etica, il poeta della sofferenza. Il suo è un tipo di poesia che l'Europa in guerra non ha altrimenti conosciuto: nel periodo più angoscioso della storia d'Europa egli scrive in ritmi classici, perché adoperarli è un'esigenza morale. Esametri, distici, strofe saffica: per Radnóti il rispetto e l'attaccamento vitale alla melodia greco-latina è l'ultimo baluardo di un umanesimo minacciato di estin-

zione. Mentre si va disfacendo l'uomo, la disciplina del metro è sempre un'ancora: la scelta della veste esteriore (e, si capisce, del contenuto) era per lui, come per altri che non ebbero la sua statura poetica, l'ultima, necessaria diga contro la barbarie dilagante.

Nell'Ottocento, a scuola, in Ungheria, gli alunni dovevano comporre in esametri e pentametri su temi prefissati: questo residuo retorico diventa l'arma dell'intelletto per riuscire a salvare un ordine superiore, singolo e nazionale. « C'è ancora una patria, là dove è capitato questo esametro? » scrive il poeta nell'ecloga settima, dal lager dove era rinchiuso. È quasi allucinante che il titolo *Ecloghe*, che un canone bucolico, sia utilizzato per la testimonianza di patimenti e orrori. Nella forma rigidissima, il linguaggio è libero, spontaneo: è il lessico più moderno degli anni '30-'40, privo di arcaismi, privo anche di sperimentazioni avanguardiste. Domina la freschezza del parlare comune, non si trovano auliche inversioni, il dire scorre liscio nel suo alveo normale.

Il socialismo di Radnóti, che non è astratta parola d'ordine, si manifestò subito al suo esordio di scrittore: il volume *Canti di pastore di nuova foggia* del 1931 fu sequestrato immediatamente, perché sobillatorio e offensivo contro la religione. Ma le note più accese e impetuose cederanno ben presto a un discorso più consapevole e pensoso. Nel momento in cui dilagavano le menzogne e false ideologie si imponevano con brutalità, Radnóti proclama la pace, la fratellanza, chiede razionalità ed eticità. Senza adoperare il pesante frasario biblico, riesce ad essere profeta: cupi vaticini, freschi quadri naturali e familiari si ritrovano insieme. Si incontrano anche grandiosi affreschi di stampo visionario, in cui l'elemento realistico sembra gonfiarsi a immagini di finimondo: ne è esempio, in questa raccolta, *Avvampano fiamme*. La grandezza di Radnóti consiste nel non avere voluto il modo diretto dell'accusa: il processo e la condanna nascono dalla giustapposizione della realtà (che è compressione e oppressione) e di ciò che nell'evocazione era o avrebbe potuto essere, in altri tempi o in altri luoghi (la felicità, il miracolo).

Nella sua lotta contro l'infezione nazista Radnóti dimostra eccezionali qualità e tenuta lirica. Ma già la sua iniziale produzione meno organica, più tumultuosa ha spunti e impostazioni splendidi.

Si veda il personaggio tutto naturale che si immedesima con la vegetazione in *Arrossa già al sole la bacca autunnale*. O la descrizione dell'autunno carico, pieno ancora di vita assorbita nei mesi precedenti, in *Giardino sul monte del Signore*, così simile a certe descrizioni della natura di grande densità, dovute a Turgenjev.

Va ancora segnalata, accanto alla fiducia di Radnóti nel compito della poesia, nell'eredità da consegnare alle generazioni avvenire, un'altra costante: il gioioso, limpido affetto, il legame di estrema tenerezza per la moglie, dai primi canti più lieti alla nostalgia e al sogno delle liriche dolorose della deportazione. Una scelta delle poesie di Radnóti è stata presentata in Italia col titolo *Scritto verso la morte* da M. Dallos e G. Toti (Roma, 1964).

Le presenti traduzioni sono condotte in base al testo del volume R. M., Válogatott Művei, Budapest, 1962.

POESIA SCHERZOSA DOPO L'ARATURA

*È bello fischiettare, canterellando ghermire
con mani svelte la testa della mia cara,
come fa la vecchia farfugliando
col gatto che gioca davanti all'uscio
qui portano le biche e sul campo di stoppie
cammina la ragazza e strilla se
il vento le soffia sotto le gonne, ha cosce
sode e anche i capelli (non smetto di baciarli)
sono una bica d'oro tra le mie braccia che cantano.*

POESIA D'AMORE NEL GIORNO DELL'IMMACOLATA

*Hai freddo? Aspetta, ti copro col cielo,
sui tuoi capelli poggia il mazzo delle stelle
ricamate ed io soffio una luna
sopra i tuoi occhi.*

*Non mi attira più l'amore tubante degli uccelli,
solo case aprono al vento i loro grembi
fiocamente illuminati, e dagli alberi silenziosi
dondola l'amore.*

*Un giorno diventerai la mia donna,
e poeti maledetti con canzoni orribili
invernali, chi sa dove vanamente
canteranno ai piedi dei monti.*

*Bella tristezza mi si stende
sotto la fronte e neri paesaggi mi si specchiano
sui denti che cozzano cupi:
non avere paura.*

*La semplicità di febbraio
adesso è maturata in amore dentro me
e sono ormai perfetto, come d'estate
un nubifragio risonante.*

RITRATTO

*Ho ventidue anni. A questa età
in autunno anche Cristo doveva apparire
così: ancora
non aveva la barba, era biondo e le ragazze, la notte,
sognavano di lui.*

ARROSSA GIÀ AL SOLE LA BACCA AUTUNNALE

*La mia amica è una ragazza bionda, pagana,
crede solo in me e se vede un prete
bisbiglia spaventata: esistono solo erba, alberi,
sole, luna, stelle e animali
nei campi dai mille colori. E fugge. Polvere
si solleva felice sui suoi passi.*

*Eppure più in alto, verso i giardini
anche un crocifisso vede il suo bacio, e
con gioia il fiordaliso si piega davanti a lei:
sempre, ed invano, la ammira
un caro e santo giovane con barba!*

*Ha diciott'anni e quando è senza di me
cammina silenziosa come l'acqua tra rive
boschive, nel pomeriggio d'estate,
e dondola in sé un pensiero scintillante:
« non ci basteranno mai i baci; è così triste ».
Arrossa già al sole la bacca autunnale.*

GIARDINO SUL MONTE DEL SIGNORE

*L'estate dorme ronzando e il cielo luminoso
ha indossato per bene un velo grigio:
si rizzano i peli del mio cane, ha intravisto
un'ombra in fuga attraverso i cespugli.*

*Un vecchio fiore si spoglia uno per uno dei petali,
è nudo come un bruco e quasi esanime,
il tenero ramo del pesco scricchiola su me,
adagio piega per il peso verso terra.*

*Anche questo giardino si prepara a dormire, a morire,
depone i frutti dinanzi all'autunno pesante.
Si fa buio. Nel cerchio della morte
mi vola attorno un'ape bionda, tardiva.*

*Giovane uomo, che morte attende te?
Ti volerà incontro, con frinio da calabrone, una pallottola
o una bomba fragorosa ti scaverà la fossa,
e ti spezzerai, colle membra dilaniate?*

*Il giardino respira ormai nel sonno, invano
lo interrogo, ma continuo a chiedere.
Nei frutti circola il sole del meriggio,
e con la sua freschezza la serale rugiada.*

VA, CONDANNATO A MORTE

*Va, cammina, condannato a morte,
nei cespugli si sono nascosti vento e gatto,
il filare degli alberi scuri si rovescia
davanti a te: dal terrore
la strada si è fatta bianca, è ingobbita.*

*Raggrinzati, foglia d'autunno,
raggrinzati, mondo terribile.
Giù dal cielo sibila il freddo
e su arrugginite, rigide erbe
lasciano cadere ombre i germani.*

*Ora, poeta, devi vivere puro
come gli abitanti dei nevai
battuti dal vento, ed innocente
come sulle antiche, pie immagini
il piccolo Gesù.*

*E implacabile come i grandi lupi
sanguinanti per molte ferite.*

RICORDO DI PIRANO

*Cammina a piedi scalzi
sullo specchio dell'acqua la luna,
il pescatore giace nel profondo
grembo della sua barca, morto.*

*Dietro le due fila dei denti
irrigidite ancora
resta l'ultimo boccone
del vento vagabondo.*

*Sul pescatore è inginocchiato
il fiocco plaudente,
sugli occhi aperti si stende
un velo di nebbie d'argento.*

*Il caldo oramai minuscolo
suda perle su lui,
soffia freschezza sul suo corpo
il tempo che rabbrivisce.*

AVVAMPANO FIAMME

*Avvampano fiamme e si spengono adagio e per sempre,
anime di soldati volano adesso verso lucenti meridiani,
anime uguali, e non importa chi e cosa fosse l'uno, l'altro,
mentre qui la calura oscilla, là stride acuto il gelo:
accanto a cannoni di navi sballottate dalle onde
marinai ubriachi di nostalgia vomitano per giallo terrore.
Mine ondeggiando ovunque, la morte veglia sensibile,
a volte con l'alta marea sbarca il suo corpo viscido,
cadaveri di uomini l'accompagnano dondolando e delfini dilaniati,
anche lì sorge l'alba, ma non serve a nessuno;
un aereo si alza rombando nel cielo e la sua ombra scura
ne accompagna il volo silenzioso sul mare torvo:
un risucchio gli sibila incontro, dappertutto vorticano sull'acqua indizi:
le secche fioriscono di sangue, non di irti coralli,
la catastrofe mugghia senza sosta, olio gronda sulle macchine precise,
dietro ad esse si acquatta cieco furore, fragorosa paura,
poi il sole annega nel fumo e come il dolore dal lungo stelo
la luna va già reclinando dall'altra parte,
e avvampano fiamme e si spengono adagio e per sempre,
anime di soldati volano adesso verso lucenti meridiani.*

ECLOGA SECONDA

PILOTA

*Ci siamo spinti lontano stanotte, ridevo di rabbia,
come uno sciame di api su di me ronzavano i caccia,
il contrattacco era forte, amico mio, e come sparavano
finché non è apparso all'orizzonte — era ora — un altro stormo dei nostri.
Per poco non mi hanno abbattuto e non mi raccoglievano in pezzi,
ma sono tornato, eccomi qui, e domani ricomincia a tremare la vile Europa,
e fugge dinanzi a me nei ricoveri.
Ma lasciamo perdere, basta: hai scritto qualcosa da ieri?*

POETA

*Ho scritto, che altro potrei fare? Il poeta scrive, il gatto
miagola, il cane ulula e il pesciolino
civettando depone uova. Scrivo tutto io
anche per te, perché anche lassù tu sappia come vivo
quando tra i caseggiati che esplodono e crollano
barcolla la luce della luna dagli occhi arrossati,
e si ripiegano tutte le piazze sbigottite,
si ferma il respiro, persino il cielo prova nausea
e gli aerei arrivano di continuo, spariscono, ritornano,
e rantolante follia si avventa su tutti, da capo.
Scrivo, che altro potrei fare. E una poesia com'è pericolosa:
Se tu sapessi, un solo verso com'è delicato e capriccioso:
perché anche questo è coraggio, vedi, il poeta scrive, il gatto
miagola, il cane ulula e il pesciolino
e via di seguito. E tu, cosa sai? Nulla. Soltanto
ascolti il tuo aeroplano e ti ronzano le orecchie, così da non sentirlo più,
non negarlo, è il tuo amico: si è saldato con te.
A cosa pensi, quando voli sulle nostre teste?*

PILOTA

*Fatti beffe di me. Sull'aereo ho paura. E desidero la donna che amo,
e starmene sdraiato su un letto, laggiù, le palpebre abbassate.
O solo canterellare di lei, coi denti socchiusi, piano
nel baccano fumoso e selvaggio in fondo alla bettola.
Quando sono in aria vorrei atterrare, e decollare di nuovo,
non trovo più posto in un mondo combinato per me.
E, lo ammetto, mi sono troppo affezionato al mio aereo,
è vero, ma lassù i dolori ci investono entrambi con uguale ritmo.
Ma tu lo sai, e lo scriverai e non sarà un segreto,
ho vissuto anch'io da uomo, io che ora infurio
e distruggo esiliato tra cielo e terra. Ma — abimè —
chi può capire?... Scriverai di me?*

POETA

Se sarò vivo. Se ci sarà per chi.

FRAMMENTO

*Ho vissuto sulla terra in un'epoca in cui
l'uomo si è fatto così abietto
da uccidere per voluttà e non per disciplina,
credeva in falsi idoli, schiumava di bile smarrito,
irretito da crudeli ossessioni.*

*Ho vissuto sulla terra in un'epoca in cui
erano un merito denunzie e assassinii,
eroe chi tradisce e chi rapina,
e il muto, il tardo agli entusiasmi
veniva odiato come gli appestati.*

*Ho vissuto sulla terra in un'epoca in cui
chi pronunziava verbo si acquattava,
poteva solo rodersi le mani di vergogna
e il paese imbestiato ghignava, ubriaco di sangue
e di sudiciume, su un tremendo destino.*

*Ho vissuto sulla terra in un'epoca in cui
la madre era esecrata dai figli,
e la donna felice di abortire,
il vivo invidiava il morto verminoso nella tomba,
mentre spumeggiava sul tavolo la bibita ingrozzata di veleno.*

.....

*Ho vissuto sulla terra in un'epoca in cui
anche il poeta taceva, e forse
attendeva che di nuovo si levasse la voce
(nessun altro potrebbe maledire così)
del Signore dalle parole terrificanti, Isaia.*

ECLOGA SETTIMA

*Vedi, imbrunisce e la baracca, i pali feroci di quercia, in recinto,
ricamati di filo spinato fluttuano, la sera li assorbe.*

*Lo sguardo lento non coglie già più la cornice del carcere,
e solo la mente, solo la mente sa i fili tesi.*

*Vedi, cara, persino la fantasia si libera solo così:
il bel sonno liberatore ci scioglie le membra spezzate
e il campo dei prigionieri a quest'ora parte per casa.*

*Cenciosi, rapati, russando volano i prigionieri
dalla cieca altura della Serbia verso il paesaggio di casa acquattato.
Paesaggio di casa acquattato? Esiste ancora la casa?
Non l'ha colpita una bomba? Ed è come quando partimmo soldati?*

*L'uomo che geme alla mia destra, quello che giace a sinistra, torneranno in patria?
C'è ancora patria là dove è capito anche questo esametro?*

*Senza punteggiatura, a tentoni allineando verso sotto verso
scrivo nella penombra la poesia, da miope, come vivo
misurando la carta da bruco geometra:
pile tascabili libri tutto ci hanno tolto i custodi del Lager,
nemmeno la posta arriva, solo nebbia scende sulla baracca.*

*Tra notizie allarmanti e insetti, su questi monti, vivono francesi,
polacchi, italiani loquaci, serbi scismatici, ebrei malinconici,
un corpo febbricitante lacerato, eppure vive qui una vita,
aspetta la buona notizia, una bella parola di donna, una libera sorte
e aspetta la fine, che precipita nella compatta oscurità, il miracolo.*

*Siedo sul tavolato, animale prigioniero fra gli insetti,
le pulci rinnovano l'assedio, riposa l'esercito delle mosche.
È sera di nuovo, vedi è più corta di un giorno la prigionia
e anche la vita è più corta di un giorno. Il campo dorme. La luna
illumina il paesaggio, da capo al suo chiarore si tendono i fili,
attraverso le finestre si scorge l'ombra di sentinelle armate,
scivola sui muri, tra i suoni della notte.*

*Ecco, dorme il campo, cara, frusciano i sogni,
farfuglia chi si ridesta di soprassalto, si gira nel poco spazio
e già si è riaddormentato e il volto gli splende. Io solo
siedo sveglio, sento in bocca una sigaretta mezzo spenta e non
il sapore del tuo bacio, e non arriva il sonno, il grande protettore,
perché ormai, senza te, non so né vivere né morire.*

Lager Heidenau, tra i monti sopra Žagubica. Luglio 1944.

LETTERA ALLA SPOSA

*Nella profondità universi muti, taciturni;
ulula il silenzio nel mio orecchio, di colpo grido
ma nessuno può rispondermi
dalla Serbia remota, priva di sensi per la guerra,
e tu sei lontana. La tua voce irretisce il mio sonno,
e nel mio cuore la ritrovo di giorno
e taccio, mentre mormorano intorno a me, e superbe
si ergono felci fresche a toccarsi.*

*Quando ti potrò rivedere, non lo so più,
eri sicura, solida come un salmo,
bella come la luce, bella come l'ombra,
troverei la via che a te mi conduce anche cieco, muto;
ora ti nascondi nel paesaggio, sorgi ai miei occhi
dal di dentro, così ti proietta la mente;
eri realtà, sei di nuovo sogno,
ricado nel pozzo della mia adolescenza.*

*Ti chiedo, geloso, se mi ami,
un giorno, nel fiore della mia giovinezza
diventerai la mia donna, di nuovo lo spero,
ma riafferrando la coscienza
so che sei mia sposa, amica mia. Soltanto sei lontana,
si frappongono fra noi tre feroci frontiere.
È già autunno. Mi dimentica, qui, anche l'autunno?
Il ricordo dei nostri baci si fa più pungente,*

*credevo nei miracoli e scordo come e quando sono avvenuti,
squadre di aerei sganciano bombe su di me;
stavo ammirando l'azzurro dei tuoi occhi nel cielo,
ma si è coperto il cielo, le bombe lassù negli aerei*

*vogliono precipitare. Vivo, malgrado loro,
e sono prigioniero. Ho misurato tutte
le mie speranze e sempre trovo la via che a te mi conduce,
ho percorso per te l'estensione dell'anima,*

*e strade di paesi: su braci purpuree
tra fiamme predatrici passerò per incanto, ma
tornerò da te. Se occorre sarò tenace come la corteccia sull'albero,
e calmo mi rende la calma di uomini duri
che vivono sempre nel rischio, nel dolore,
una calma che è armi, che è potenza,
e come un'onda fresca cadrà sopra me
la sobria saggezza del 2 x 2.*

Lager Heidenau, tra i monti sopra Žagubica. Agosto-settembre 1944.

A LA RECHERCHE

*Antiche, miti sere, il ricordo vi innalza.
Tavola scintillante incoronata da poeti e giovani spose,
dove scivoli, nella melma del passato?
Dov'è la notte in cui gli amici animati, allegri
bevevano il vino in calici sottili iridescenti?*

*Versi nuotavano attorno al lume delle lampade,
ondeggiavano aggettivi brillanti, verdi sulla cresta spumeggiante del metro e
vivi erano i morti, in patria i prigionieri e i cari amici dispersi,
scrivevano poesie uomini che da tempo sono caduti,
e hanno sul cuore la terra di Ucraina, di Spagna, di Fiandra.*

*Alcuni si sono gettati nel fuoco, digrignando, combattevano
solo perché non potevano dire di no
e mentre intorno la compagnia dormiva guardinga
al riparo dalla sudicia notte, ricordavano
la loro stanza, isola e tana in quel mondo.*

*Altri hanno viaggiato sigillati nei carri bestiame,
intorpiditi e inermi andavano sui campi minati,
altri, armi in pugno, si sono mossi da soli,
in silenzio, sapendo che la lotta era la loro causa,
ora l'angelo della libertà ne custodisce il grande sonno nella notte.*

*E altrove... È lo stesso. Dove sono più le bevute piene di saggezza?
Veloci volarono le cartoline-precetto, si sparpagliarono
i frammenti di poesia, si moltiplicavano le rughe alla bocca
e sotto gli occhi delle ridenti fanciulle,
si appesantivano le ragazze dal passo di fata
negli anni taciturni della guerra.*

*Dove sono la notte, l'osteria, il tavolo sotto i tigli?
E i sopravvissuti, a forza cacciati in battaglia?
Il mio cuore ne sente le voci, la mia mano conserva una stretta di mano,
ne cito le opere, cresce la loro immagine mutila,
la misuro (prigioniero muto) sulla vetta della Serbia folta di gemiti.*

*Dov'è la notte? Non tornerà più quella notte,
perché la morte dà altri contorni a ciò che è stato.
Siedono attorno al tavolo, si nascondono nel sorriso delle donne,
bevono nei nostri bicchieri i non sepolti
che dormono in foreste lontane, in pascoli stranieri.*

Lager Heidenau, tra i monti sopra Žagubica. 17 agosto 1944.

IL SUCCESSO CONTRASTATO DEI PROMESSI SPOSI E LE PREMESSE DI UNA NARRATIVA NUOVA IN ITALIA

di

Aldo Borlenghi

Le pagine che qui pubblichiamo costituiscono la parte conclusiva del saggio che, con lo stesso titolo, andrà a far parte di un'opera in corso di stampa a cura dell'Editore Ricciardi: al quale, come all'autore, vanno i nostri più vivi ringraziamenti per la cortese concessione.

Per Manzoni, la religione non praticava i suoi rimedi se non migliorando tutto l'uomo morale: questo implica un distacco da ogni senso di orgoglio per la propria nazione, o patria, che caratterizzava invece gli amici del « Conciliatore ». E distingue il problema, vivo in lui, dell'opporvi d'invasori sul popolo nativo, dalla polemica avversione d'un Berchet verso i latini, a favore del Medioevo germanico, che provocò i sensati articoli del Romagnosi, causa d'irritazione nel Berchet. Nulla dell'animosità polemica del « Conciliatore », nel Manzoni. Pur con tante differenze dagli amici francesi, restava un fondo comune, ed era l'essenziale: restava il sentire nell'anonimo protagonista della storia — anonimo, popolare — l'individuo nella sua complessità di ragioni e sensi umani: così se pur indirettamente si riflette in Renzo quanto delle conquiste della borghesia, attraverso i secoli, indicavano, per la Francia, Fauriel e Thierry; più ancora, contro uno spirito nazionalistico, che è sentito e respinto da Manzoni come spirito di parte (col limite che, in altro campo, è di tutti i municipalismi) accoglie, da quegli amici, e in particolare per l'Italia, il correlare storia e cultura, letteratura pur nei monumenti più alti come sviluppo di realtà storiche: esempio, gli studi su Dante per i quali Fauriel soggiornò nel '25 a Firenze. E v'è relazione tra le ricerche del Fauriel che abbracciano poesia e tradizioni storiche, e la premura del Manzoni di risolvere l'incerto principio della veste linguistica del romanzo: donna Giulia scriveva, il marzo

di quel '25, al Fauriel: « ... il n'a pas encore achevé de faire, de refaire et de faire encore le second volume. Ainsi il en a pour toute l'été où j'espère que dans la solitude de Brusù il se hâtera de tout achever. Il a partout dans la tête et toujours il *Mercato Vecchio*, mais comme ce n'est pas cela et puis cela, je crois que dans tous les cas quelque mois en Toscane pourraient lui suffire, mais nous en parlerons tout à notre aise, en attendant il nous écorche les oreilles par tous ses toscanismes ». È da tener conto di questo orientamento abbastanza preciso nell'interpretare un passo d'una lettera di poco posteriore, del luglio, al Rossari, passo del quale tanto è stato parlato, sul quale si è voluto addirittura costruire un « tempo » della evoluzione del Manzoni nei criteri seguiti nella lingua del romanzo, e dei principii suoi in fatto di lingua: « Caro Rossari, per quella lingua toscano-milanese che vagheggiamo insieme, va, corri, vola da Ferrario, vedi se il foglio è ancora correggibile... »; si trattava, è da avvertire, d'una correzione regolata sull'uso toscano: « bianco come un panno *curato* », dove a « curato » voleva sostituito « lavato ». (« In uno dei fogli già corretti, e ricorretti, vorrei fare un'altra correzione; a un luogo dove dice: *bianco come un panno curato*, vorrei a quest'ultima parola sostituire *lavato* »). E la correzione è in armonia con quanto fin dal '21 scriveva a Fauriel circa la lingua: «... je crois, cependant, qu'il y a aussi pour nous une perfection approximative de style, et que, pour en transporter le plus possible dans ses écrits, il faut penser beaucoup à ce qu'on va dire: avoir beaucoup lu les italiens dits classiques, et les écrivains des autres langues, les français surtout... ».

I « classici italiani », viene a dire in sostanza i poeti soprattutto: in tale affermazione era un segno ancora di fiducia. Anche i prosatori, ma con certi limiti: quei prosatori che hanno trattato o di materie del pensiero (quegli « argomenti importanti », che Manzoni sentiva come materia di conversazione con i concittadini — e, s'intende, fuori dall'area del linguaggio municipale) —, da Machiavelli a Galilei, o perché prossimi per materia, nel loro linguaggio, alle fonti popolari, dell'uso: ad esempio, i comici, o nel teatro o nella novellistica. Ed è un dominio che s'estende per larga parte alla poesia. Ma la crisi è un fatto, in sostanza, della prosa. La poesia restava, al confronto,

un fatto familiare. Entro la pratica, l'abito d'un lungo noviziato del linguaggio della lirica s'era svolta la sua formazione. E alla lirica guardavano soprattutto le ricerche del Fauriel nel campo della letteratura medievale, dai provenzali a Dante, con parallela attenzione alle tradizioni moderne della poesia popolare. Dal noviziato, all'insegna essenzialmente del Monti, alle tragedie e agli *Inni sacri*, tutta la formazione del Manzoni, la sua pratica della lingua, rientra nella tradizione della lirica. I rinnovamenti interni, così nel teatro che negli *Inni*, non portano a un mutamento effettivo del linguaggio: sul linguaggio degli *Inni sacri* Tommaseo poteva condurre sottili analisi retoriche circa temi, immagini, espressioni desunte da fonti classiche, o cristiane; in un ambito, sempre, di stretta tradizione lirica. Ma quanto veniamo osservando si estende in parte anche alle origini del romanzo, dal progetto di idillio moderno, a quello d'un poema sulle origini di Venezia: premesse dirette della crisi che lo staccherà da tutta la precedente produzione artistica per stimolarlo a sperimentare, anche sulla suggestione degli esempi dello Scott, e più in armonia con le ricerche storiche degli amici francesi, la prosa del romanzo. Come esigenza era venuta maturando, anzi, all'interno della elaborazione delle opere liriche, dalla prosa della *Lettre* allo Chauvet e della *Morale cattolica* a quella, soprattutto, del *Discorso storico* che accompagna l'*Adelchi*. E si tratta di prosa d'un timbro particolare, d'un tipo d'eloquenza che si stacca dalla prosa del tempo, in particolare da quella degli autori di romanzi, e, s'intende, di romanzi storici. Ma i due elementi determinanti della voga del romanzo storico, prima ancora che s'imponesse il modello dello Scott, non ritroveremmo nel Manzoni: né il modellare gli avvenimenti storici scelti ad argomento del romanzo sulle pagine degli storici e dei cronisti dal Tre al Cinquecento, né, connesso con quei modelli, il pensiero colto dagli storici antichi, e che veniva a presentar nuovi sensi e colori combinandosi col gusto del romanzo filosofico e avventuroso, del tardo Settecento, dai modelli d'Alessandro Verri e del Cuoco. Urtavano, quei narratori, contro la difficoltà, soprattutto, della lingua, e credevano rimediarsi con un'imitazione del linguaggio degli storici di tradizione classicistica (al pari dello storico Botta). Impianto o, piuttosto, interesse filosofico, indicava il Foscolo come movente primo dell'*Ortis*, e su un tema d'antica tradizione, il

suicidio; d'altra parte, cercava fedeltà — ma tale da concedersi, come del resto nell'*Ortis*, al flusso delle passioni — di protagonisti ed avvenimenti storici: così nel progetto, del 1808, d'un romanzo storico su Olimpia Morato; e fedeltà e sincerità stilistica in un rinnovamento della prosa, che attuerà più tardi ma che amava indicare come proprio programma già nell'*Ortis*. Era un concepire la storia che più non potremmo immaginar lontano dagli specifici interessi del Manzoni storico, e nelle tragedie e nel romanzo non solo, ma anche nei progetti di poema e di idillio moderno. Quelle strutture poetiche da lui considerate, se pur per breve tempo, come utilizzabili, gli servivano a cogliere una larga, generale verità umana o in tempi storici su cui la storia tace (come per il progetto d'un poema su Venezia) o in protagonisti umili ma espressivi di tradizioni storiche, e, come sarà per i protagonisti del romanzo, tradizioni umili e popolari ma pur tradizioni, della Lombardia, e dove più è possibile cogliere il senso generale di quelle, non nei centri urbani, ma nelle montagne: (« Ainsi, voyez, j'ai: vaccine, Lombardie, montagnes et tradition »): e da queste condurrà progressivamente i protagonisti del romanzo a fluire nelle grandi correnti d'eventi storici maggiori, guerra, peste, Milano. Ma protagonisti espressivi non di passioni né eroi d'avvenimenti storici (com'era stata fortunata tradizione recente pur nel teatro giacobino), bensì portatori di quelle idee larghe e rinnovatrici che coincidevano per Manzoni con un nuovo modo di leggere entro il corso degli avvenimenti storici. Avrà ragione, sotto tale riguardo, il De Sanctis, di parlare, per i protagonisti del romanzo del Manzoni, e del più significativo tra questi, Lucia, di « ideale calato nella realtà », ove occorre graduare il rapporto tra i due termini, non sacrificare il primo al secondo: il precedente, il sottinteso — pur se integrato e più organicamente realizzato come creazione artistica, ma il precedente, comunque — di Lucia, resta Ermengarda. Solo che il valore umano generale d'Ermengarda, del suo sacrificio, restava come irretito nelle rigide leggi d'un conflitto di forze politiche in cui, non agevolmente, l'autore aveva scaricato speranze e delusioni del presente e gli esiti di una riflessione d'impianto ideologico sul conflitto tra franchi e longobardi: con quelle incertezze sia d'impianto ideologico sia nella realizzazione dei protagonisti, che lo indurranno ad abbandonare il teatro per il nuovo esperimento, il romanzo. Si intende quanto remota sia

una figura come Lucia e dalle eroine degli amici romantici del Manzoni, sentimentalmente esili, rarefatte, e dalla violenza passionale o dal gusto icastico con cui coglieva il Porta un realismo strettamente locale e contemporaneo: né quegli episodi d'occupazioni diverse, di dominanti stranieri né quel mondo del mercato della sua città interessavano Manzoni: e quando parlerà di *Mercato vecchio* lo farà perché in quello sentirà di poter trovare nel linguaggio un equivalente, anzi il corrispettivo adeguato di quei sensi generali, di quelle idee larghe ch'erano per lui condizione irrinunciabile per la verità della stessa storia e dei suoi protagonisti.

V'era anche, negli autori di romanzi storici, un modello poetico largamente sfruttato, negli intrecci, nel gusto pittoresco di presentar protagonisti, e azioni, l'Ariosto. Discendevano dall'Ariosto, che fu in età romantica il più seguito, il poeta che più influì sulle varie forme della letteratura in versi e in prosa di quelle generazioni, dei canoni la cui felicità come schema di ritmo narrativo era divenuta un patrimonio europeo: l'incanto con cui passa d'episodio in episodio articolando e graduando e sviluppando l'interesse dei casi diversi, che armoniosamente pur per tal via s'arricchiscono, era stata fatta propria, e confessata, pur dallo Scott nell'*Ivanoe* (« Per spiegare la causa di questa interruzione, dobbiamo riassumere le avventure di un altro gruppo di persone: perché, come il vecchio Ariosto, noi non abbiamo la pretesa di accompagnare tutti insieme i personaggi... »). Deriva da Scott o dal comune modello, l'Ariosto, il celebre passo dell'undicesimo dei *Promessi sposi* (« Ho visto più volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno, ma che, a tutti i segnali, mostra di voler riuscire un galantuomo; l'ho visto, dico, più volte affacendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardino. Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno vi sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran più vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora

lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevamo perduto di vista »). E nel ventiduesimo capitolo, ove apre una parentesi sul cardinale: « A questo luogo della nostra storia noi non possiamo di meno di non fermarci qualche poco; come il viandante, stracco e attristato d'un lungo cammino per un terreno arido e salvatico, s'indugia e perde un po' di tempo all'ombra d'un bell'albero, sull'erba, presso una fonte d'acqua viva. Ci siamo avvenuti in un personaggio... »: abbiamo citato, in questo caso, dalla Ferrario del '27, che accostiamo al passo del *Fermo e Lucia*: « Giunti a questo punto della nostra storia noi ci fermiamo per qualche momento con gioja, come il viaggiatore del deserto s'indugia a diletto alla frescura ristoratrice d'una oasis ombrosa, dov'egli abbia trovata una sorgente d'acqua viva... ». Ma è da notare come simili passi si riferiscano puramente alla necessità (e così nel richiamo dello Scott all'Ariosto) di sciogliere semplici complicazioni d'intreccio, mentre nel comune modello, Ariosto, l'avvertenza concerne sempre un rapporto, una relazione tra vari episodi, dalla quale nasce il loro corrispondersi e armonizzare e reciproco arricchirsi, come d'una composizione di figure e relativi rapporti di luce e forme in un unitario dipinto: e basterà il richiamo a qualche esempio tra i più espliciti, e noti: « Signor, far mi convien come fa il buono / sonator sopra il suo instrumento arguto, / che spesso muta corda, e varia suono, / ricercando ora il grave, ora l'acuto » (VIII, 29), e « Come raccende il gusto il mutar esca, / così mi par che mia istoria, quanto / or qua or là più variata sia, / meno a chi l'udirà noiosa fia » (XIII, 80) e spesso le analogie e i rapporti tra gli episodi sono esplicitamente enunciati nel paragone, anzi ne costituiscono la sostanza: « Resti con lo scrittor de l'evangelo / Astolfo ormai, ch'io voglio far un salto, / quanto sia in terra a venir fin dal cielo; / ch'io non posso più star su l'ali in alto. / Torno alla donna a cui con grave telo / mosso avea gelosia crudele assalto... » (XXXV, 31), « Stava Ruggiero in tanta gioia e festa, / mentre Carlo in travaglio et Agramante, / di cui l'istoria io non vorrei per questa / porre in oblio, né lasciar Bradamante, / che con travaglio e con pena molesta / pianse più giorni il disiato amante... » (VII, 33). Diversa, insomma, la ragione di quelle avvertenze, nell'Ariosto, che, dai romanzieri, erano riprese come utili giustificazioni di impacci e difficoltà dell'intreccio.

Nel Manzoni tuttavia prestano un certo tono discorsivo, un accento appena più eloquente, che è un modo per quanto discreto di farsi avanti, da parte dell'autore, in prima persona. Né si tratta di una patina letteraria quanto di un fondo costituito dalla costante presenza e controllo dell'autore, con osservazioni, interpretazioni e notazioni magari implicite o indirette, altre volte esplicite ma avanzate con la cautela di ipotesi, suggerimenti e battute sottilmente ironiche, e tali da stimolare l'interesse del lettore piuttosto che da guidarlo, se così si può dire, per mano. È a questo fondo di interessi generali, ma colti in una capacità di presentarne gli aspetti particolari in modo da farli sentire come nuovi, originali, stimolanti che stiamo guardando. E rientrano, in questo fondo comune, e tono d'osservazioni o d'idee generali anche i protagonisti, e innanzi tutto i due « promessi sposi », e Lucia in particolare. Ricordiamo la scena della fanciulla nella casa ospitale del sarto: « Lucia tornatele alquanto le forze, e acquietandosele sempre più l'animo, andava intanto assettandosi, per un'abitudine, per un istinto di pulizia e di verecondia: rimetteva e fermava le trecce allentate e arruffate, raccomandava il fazzoletto sul seno, e intorno al collo. In far questo, le sue dita s'intralciano nella corona che ci aveva messa, la notte avanti; lo sguardo vi corse; si fece nella mente un tumulto istantaneo; la memoria del voto, oppressa fino allora e soffocata da tante sensazioni presenti, vi si suscitò d'improvviso, e vi comparve chiara e distinta. Allora tutte le potenze del suo animo, appena riavute, furon sopraffatte di nuovo, a un tratto: e se quell'animo non fosse stato così preparato da una vita d'innocenza, di rassegnazione e di fiducia, la costernazione che provò in quel momento, sarebbe stata disperazione. Dopo un ribollimento di que' pensieri che non vengono con parole, le prime che si formarono nella sua mente furono — oh povera me, cos'ho fatto ! — Ma non appena l'ebbe pensate, ne risentì come uno spavento. Le tornarono in mente tutte le circostanze del voto, l'angoscia intollerabile, il non avere una speranza di soccorso, il fervore della preghiera, la pienezza del sentimento con cui la promessa era stata fatta... La povera Lucia, sentendo che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e

ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso ». Abbiamo limitato ad alcuni passi questo episodio d'interno combattimento, che ben ci rappresenta come Manzoni collocasse in Lucia una capacità di vita interiore che non tien conto di caratterizzazioni sociali o minutamente veristiche, di popolana circoscritta dalle condizioni d'ambienti particolari. La stessa innocenza, il ricorso alla preghiera, non patiscono delle restrizioni indicate. È dato piuttosto avvertirvi quanto di rilievo e generosità umana ed esemplarità nell'alterezza e schiettezza di sentimenti aveva già trovato in eroine dello Scott, in particolare in lady Rowena e in Rebecca di *Ivanhoe*. Così parla Manzoni di « tutte le potenze del suo animo », e de « l'angoscia intollerabile, il non avere una speranza di soccorso »: non sono stati interiori che, come s'è detto che aveva ben visto De Sanctis, ci richiamano a Ermengarda? E sia pure con una più delicata finezza di stati interiori, che rende, anzi, la « popolana » figura ben più complessa della regina ripudiata. Ed è da ricordare come molto probabilmente nella definitiva caratterizzazione di quest'ultima potessero contare nel Manzoni vicende politiche attuali, drammatiche, se, com'è pur probabile, un nesso diretto lega all'arresto del Confalonieri e alla disperazione della moglie di quest'ultimo l'improvvisa ripresa del dramma, e la stesura del coro della morte d'Ermengarda: situazione, quella di Teresa, d'un nodo coniugale violentemente, drammaticamente turbato da ambizioni e passioni in cui entravano altre figure. Ma anche in questa parte, caso mai, più complessa quanto più d'un valor generale, di un'esemplarità umana più comune non per difetto di rilievo ma per mancanza di particolari restrittivi, Lucia. E tale valore di fondo che s'è colto nel passo riportato, meglio emerge se guardiamo all'episodio quale appariva nel *Fermo e Lucia*: « Ma quantunque per gli orrendi disagi del giorno e della notte antecedente il suo corpo avesse bisogno di quiete, pure Lucia non dormì, né cercò di dormire, e il riposo non consistette in altro che nella facoltà di trattenersi coi suoi pensieri senza quel battito continuo, senza sussulti, senza terrore, non però con giocondità. V'ha dei mali e dei pericoli ai quali succede la gioja in chi gli ha sofferti o veduti da presso: tali sono, le burrasche di mare, gli stenti e i rischi della guerra, la rabbia di Scilla, e i sassi dei Ciclopi, quelle cose di cui Enea disse

benissimo: *forsan et haec meminisse iuvabit*, e che il Caro tradusse un po' lunghettamente:

*E verrà tempo
un dì, che tante e così rie venture
non che altro, vi saran dolce ricordo.*

Il cuore si rallegra doppiamente nel paragone d'una quiete presente con una angoscia passata, le immagini della quale sono grandi, semplici, forti, e miste del ricordo di una certa fermezza. Ma v'ha un'altra specie di mali e di pericoli, i quali dopo avere orribilmente tormentato con la presenza, restano noiosi anche nella memoria: quei mali e quei pericoli nei quali vi si è rivelato un grado ignorato di perversità umana, aumento di scienza molto triste: nei quali si è conosciuta in sé una suscettibilità di profondo ed amaro patire, che diventa esperienza, che porta ad osservare, a distinguere in tutti gli oggetti, in tutti i casi, ciò che potrebbero avere di penoso, e si associa così a tutte le idee: quei mali e quei pericoli, nei quali non v'è stato nessuno splendido esercizio di attività morale, che destano una pietà senza meraviglia, che non si possono sentire e rammemorare senza ribrezzo, e senza vergogna, persino da chi vi si è trovato e n'è uscito innocente; e i mali di Lucia erano di questa seconda specie. Certo nella inaspettata salute di quel giorno v'era per Lucia una gioja, e la riconoscenza all'ajuto del cielo che santificava quella gioja, la rendeva ancora più viva: ma era stata una gioja ben turbolenta e confusa nei primi momenti; ed ora col crescere della calma quella gioja era alterata continuamente dalle rimembranze recenti e dai pensieri dell'avvenire. L'animo che è liberato da una grande sventura, è come la terra laddove è sterpato un grand'albero: per qualche tempo ella appare sgombra, e vuota: ma a poco a poco comincia ad essere segnata qua e là di piccioli germogli, quindi a coprirsi di erbacce, e mostra chiaramente che quello che si chiama riposo della terra è una metafora, o un errore. Così i guai che erano stati sepolti e come soffocati nell'animo quando una grande sciagura lo riempiva e per dir così, lo aduggiava, cominciano a spuntare e a ricomparire poco da poi che la sventura è cessata. Lucia ripensava con amarezza i mezzi che l'in-

fame Rodrigo aveva saputo mettere in opera a perseguirla, e si angustiava di quello che avrebbe potuto fare nell'avvenire... ». Le due redazioni confermano quel modo di considerare e rappresentare l'animo, le peripezie, di Lucia, di cui s'è detto.

V'è indubbiamente una prosa, un discorso, nel *Fermo e Lucia*, che più con confidenza tratta d'una cultura nutrita di classici, latini, e, per quanto spetta alla lingua, toscani perché il fondo comune della lingua è un tessuto toscano. Quel fondo, del quale parlava nel novembre del '26 il Tommaseo al Vieusseux: « Manzoni forse per la primavera vengente verrà con la famiglia a Firenze per poter fare quel libro ideato da lui sulla lingua »: l'osservazione corrisponde con esattezza alle parole già riferite, di donna Giulia, su *Mercato vecchio*, ma nel Tommaseo richiama ad altre confidenze raccolte dalla voce del Manzoni: « I Toscani, dice Manzoni, che pur li ama tanto, i Toscani son come que' maestri negligenti che dicono agli scolari: non vi movete, e poi s'addormentano. Ci mostrin col fatto la bellezza di loro lingua, e saranno onorati anche dai più ritrosi e superbi »; « ... Vuol venire in Toscana per consultare qualcuno sull'opera sua, per apprendere: l'uso è per lui il sovrano giudice; e dice che i Lombardi si credono poterlo signoreggiare, appunto perché nol conoscono, non n'hanno il senso. All'uso egli assoggetta anche la lingua poetica: e dimandando io per questa più larghi confini, rispose: non bisogna che la Poesia venga a imbarazzare le cose del mondo ». Le cose del mondo, da intendere in quel senso generale che prende in lui ogni interesse, storico, linguistico, morale, mentre per poesia s'intende quel genere in cui aveva pur militato con impegno e serietà negli anni del suo noviziato. Le parole del Tommaseo trovano conferma altresì in quel che Manzoni ricordava al De Capitani in lettera del 13 luglio del '71: « che suo scopo era stato, nell'edizione del '40, « di mettere quel povero testo nella lingua viva di Firenze, meglio di quello che m'era riuscito la prima volta », con una sostanziale continuità di intenti, dunque, che s'articola per tutte le fasi, dalla prima redazione all'edizione definitiva del romanzo. È evidente che sentisse, per così dire, di muovere i passi, incerti soprattutto nella prima fase, su terreno più sicuro, ove trovasse corrispondenze col linguaggio più a lui familiare, il milanese. Nelle « postille » del Manzoni alla *Perfetta poesia*, del Muratori,

osservava tra le annotazioni del Salvini come le parlate non toscane, i dialetti, non fossero « buoni » perché non accettati per scrivere in quelli. Ha osservato con esattezza Fiorenzo Forti come molti personaggi del *Fermo e Lucia* fossero « umili lombardi » e come l'autore dovesse sentirsi salire alle labbra il « suo » milanese, che era « pressappoco il linguaggio naturale di Fermo Lucia e Agnese; eppure il Manzoni dovette rifiutarlo come “ non buono ” solo perché mancava della qualità positiva indicata dal Salvini, e cioè non veniva accettata come lingua scritta. Il chiarissimo concetto della lingua come mezzo di comunicazione, col minimo possibile di equivoco e il massimo possibile di consenso, imponeva al Manzoni di rinunciare a un verismo spicciolo... »: così il Forti. Ma il problema non era solo di comunicazione, e di comunicazione scritta, per Manzoni, a meno che non ci si richiami alla sostanza etica proprio di quella comunicazione « scritta », nella quale intendeva indicare le idee, i pensieri, propri di una cultura moderna, di conquiste della mente: conquiste che nella storia e nell'arte miravano a fondare e discutere con originalità d'impostazioni, e d'orientamenti, quelle idee larghe, nuove, concernenti l'uomo nella sua natura interiore. Principii generali, sottratti ai travisamenti ideologici e alle caratterizzazioni romanzesche. La considerazione in cui son tenute certe affermazioni del Machiavelli (ad esempio, a proposito delle facezie, di cui sarebbe piena, secondo il Salvini, la lingua fiorentina; e Manzoni postillava: « e le altre ne son pur piene, ma chi mettesse queste facezie degli altri dialetti in iscritti toscani passerebbe a ragione per barbaro scrittore: perciò gli scritti de' non toscani ne mancano perché *i motti fiorentini non sapeva e i ferraresi non gli piacevano* come dice il Machiavelli che ha veduto in questo meglio assai del Salvini ») si spiega in un'ammirazione che se pur condizionata, per Machiavelli, non poteva non estendersi all'animo e al pensiero dello scrittore: e basterà rinviare all'*Appendice* al capitolo terzo della *Morale cattolica*, nell'edizione del '55; e si trattava d'una penetrazione e originalità di sguardo, dello storico, che da Manzoni erano virtù da sempre ritenute essenziali (« Quanta sagacità nel discernere e nel connettere le cagioni degli avvenimenti, nel vedere la concordanza o il contrasto tra gl'intenti degli uomini e la forza delle cose! Quanti consigli nobilmente avveduti, quanti umani e generosi intenti, in tutti quegli scritti,

ogni volta che la giustizia c'è, e rettamente predicata, o semplicemente sottintesa! E che mirabile e feconda unità non si sarebbe formata ne' concetti di quella mente, se quello della giustizia ci avesse tenuto, o nell'una o nell'altra maniera, il suo posto! ». Ma già negli anni che più direttamente ci interessano Machiavelli era attentamente esplorato: così nelle « postille » alla *Crusca* Veronese. Tra i molti casi, apprezzati anche non solo per esempio d'esattezza di vocaboli ma come bellezza di traslati, accenneremo appena all'osservazione che nel *Fermo e Lucia* inserisce per il termine « posta », « alle poste »: « Uscivano secondo il solito dalle botteghe dei fornaj quei fattorini che con una gerla carica di pane andavano a portarne la quantità convenuta, ai monasteri, alle case dei ricchi, insomma (per dirla con un termine milanese, che la lingua toscana dovrebbe ricevere perché non è altro che una applicazione speciale e analoga d'un vocabolo toscano) alle poste loro »: « alle poste », e nelle « postille » alla *Crusca*, ove annotava un « traslato bello e utile » e, da Machiavelli citava un luogo dei *Discorsi*, e per « abbellire » richiamava, e accostava un luogo della novella di *Belfagor* all'uso milanese (« Equivale a Dar colore, e in milanese dar colore alle polpette »): che è quel cercare un fondo, negli scrittori toscani, classici, in particolare fiorentini, dell'uso comune.

Il Baldacchini scriverà nel '36, nel « *Progresso* » che, nel romanzo del Manzoni, « se molta parte è di storia, questa vien nondimeno considerata da lui con mente poetica ». La storia era infatti il punto cruciale, più ancor della lingua, delle recensioni alla prima edizione, del Ferrario. Il Montani, recensendo sulla « *Antologia* » nel settembre del '30 il libro, sentiva come il fondo d'esso consistesse in un dominio della mente dello scrittore, dominio ispirato a un senso morale, che spostava l'interesse, dal romanesco, a un'armonia di principii etici generali: « Avvi in quest'opera un senno, una calma, una bontà; una conoscenza sì fine degli uomini e delle cose, un giudizio sì equo del loro valore, un culto sì schietto dell'umanità e della virtù, che i lettori ne ricevono un'impressione gratissima quasi indipendente dalle sue forme. L'impressione però sarebbe assai debole, se le forme fossero meno di quel che sono in armonia colle qualità che si son dette. Ma un'armonia sì desiderabile quasi non potea mancare. Quel senno, quella calma, quella bontà

dovean naturalmente unirsi al gusto più sano, manifestarsi sotto forme scelte, pure, direi quasi ideali ». È esattamente avvertito un senso ideale nella compagine, nei significati, nei protagonisti, in ogni forma o elemento dei *Promessi sposi*. Ha presente il precedente dello Scott, e avverte come il Manzoni si distingue da quel modello perché è preminente in lui l'interesse per la storia, per la verità storica. Arriva a pensare che solo abbia concesso all'invenzione perché i lettori chiedevano simile allettamento alla loro « frivolezza » e « svogliatezza »: « Egli ha servito per così dire ad una convenienza momentanea; e ciò ha fatto intendere abbastanza, non solo subordinando alla storia il romanzo, ma serbando fra l'uno e l'altro una chiarissima distinzione ». E riconosceva che unità poteva aversi non solo in una fusione tra storia e romanzo, come nello Scott, ma anche nel prender il romanzo decisamente il colore della storia. Limita il rischio d'incorrere nel falso uscendo dalla storia; ma « L'autore de *Promessi sposi* ammetterà egli che per l'autore di un romanzo storico il non allontanarsene sia assolutamente impossibile? Dirà anch'egli che, se scrivendo tragedia o poema epico può fondarsi sulla storia una bella invenzione, scrivendo romanzo e impiegandovi la storia non si fa che convertire la storia in falsità? ». I «bisogni», gli «errori», le «sciagure» degli uomini sono materia del romanzo: e ne indica anche il dato stilistico: « In queste analisi, più ancora che in altre parti, ei mostra quella potenza d'eloquio, che fa di lui uno de' nostri scrittori più ammirabili. Tal potenza è sovente circoscritta dalla mancanza di segni opportuni per significare ciò che egli ha nell'animo o nel pensiero. Nella patria del Davanzati egli dice che, non ostanti alcune divergenze, ha con questo scrittore molti principii comuni, chi sa come avrebbe espresso mille e mille cose, cui ha dovuto esprimere per via di supplementi? In questi supplementi, peraltro, quant'ingegno, quant'arte... ». Ecco come vien ricondotta la questione della lingua del romanzo, e del suo armonico impasto stilistico a quel fondo d'espressione d'una profonda conoscenza degli uomini, che è il modo originale di guardare alla storia e di sentirla lievitata da un'intima stimolante adesione morale. E già cinque anni prima, trattando nell'agosto del '25 sulla « Antologia » del teatro del Manzoni scriveva: « ... al che noi non possiamo opporre se non la nostra ferma persuasione che il popolo anzi il volgo tenda per tutto ad uscite di



3 - Federico Barocci: *Le stimmate di San Francesco* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)



4 - Federico Barocci: *L'Ultima Cena* (Urbino, Cattedrale)

fanciullo, e che la storia che per tutto si coltiva, e che può sì bene insegnarsi anche in teatro, debba gradatamente fargli dimenticare ciò che non è se non favola... ». La « musa » del Manzoni era per lui, come già nelle liriche e nel teatro così nel romanzo, la « coscienza »: appunto, nel saggio ricordato, sul teatro del Manzoni: « ... godo sommamente ch'egli abbia fornito all'età nostra, che ne abbisognava, splendidissima prova che la migliore ispiratrice de' poeti, direi quasi la prima delle Muse, è la coscienza ». Osservazioni pertinenti, quelle del Montani, e che in parte rientrano, come tutta la sua critica e, diciamo, tutti i suoi « autori », in una esperienza personale trasferita nel giudizio, in una partecipazione diretta a fondare certi principii, quello d'una lingua omogenea ma di fondo toscano, d'un vero nell'arte che miri a educare il popolo e a conquistare un linguaggio popolare. Di lì l'appunto, che sa di rammarico, per essersi trovato costretto, Manzoni, pur nel proposito d'un fondo della lingua quale egli intendeva, come s'è detto, a provvisori o parziali « segni » e « supplementi ». È da tener conto anche, in questo scrittore lombardo di formazione romantica, della misura e dell'equilibrio cui sempre mirava nei propri giudizi. Per cui si astenne dal portare obiezioni pur implicite nei suoi giudizi al grado di polemiche aperte e d'obiezioni di principio, come faranno altri in quei primi momenti dell'apparizione del romanzo. Era agevole notare come Manzoni, storico nel romanzo, si fosse astenuto dal parlar della inquisizione, e certo la rappresentazione del Seicento appariva, nei confronti d'un interesse storico libero, aperto, troppo circoscritta in quella Milano del dominio spagnolo in Italia, quanto più vi veniva fatto posto ad avvenimenti di carattere generale, guerra e pestilenza. Alla questione del rapporto storia e invenzione s'aggiungeva, prevalente anzi, l'altro appunto del modo come la storia vi era introdotta, e circoscritta. E forse non sarà da dimenticare che uomini come il Torti, e il Salfi, in quei primissimi decenni dell'Ottocento, avevano validamente contribuito a resuscitare, o a rivalutare, il Seicento: soprattutto, s'intende, il Seicento dei filosofi, degli scienziati, che portava a ricercar le origini d'un così prezioso corso storico fin nel Quattrocento, ma pur la poesia del Seicento.

Storia e romanzo storico erano sentiti in una loro novità: risolvere, in cosa questa consistesse, non era agevole. Il Salfi vi vedeva una presa di

coscienza dei letterati, troppo a lungo separati dal popolo: « La littérature, chez les italiens, a été, plus que chez les autres peuples, la profession d'une classe particulière qui ne se donnait aucune peine pour la faire sortir de ses limites. Les hommes de lettres regardaient les autres hommes comme des profanes, et avec une sorte d'indifférence. L'histoire, la comédie, les contes, tout ce qui était plus spécialement destiné à l'amusement, prenait ordinairement un langage et des formules qui annonçaient que tout était fait par des savants et pour de savants. Le peuple leur demeurait étranger; il n'existait pas pour les écrivains, comme ceux-ci n'existaient pas pour lui. On s'est enfin affranchi de cet ancien préjugé, de cette coutume barbare qui pendant si longtemps a retardé le progrès de l'instruction et de la civilisation. Les littérateurs italiens sentent, comme les littérateurs étrangers qui les ont devancés, le devoir qui leur est imposé de se communiquer à toutes les classes de la société; ils se reprochent d'avoir négligé la partie la plus importante de leur ministère, celle d'éclairer les peuples et de les rendre meilleurs. Malgré les obstacles que leur opposent les fauteurs de l'ignorance et de la servitude, ils s'efforcent de réparer cette omission par tous les moyens possibles; ils veulent donc, ils demandent des romans. Ce besoin généralement senti a contribué au succès extraordinaire que vient d'obtenir le roman de M. Manzoni ». Stupisce per parte propria, e condanna che l'autore abbia definito il suo romanzo « Storia milanese del secolo diciassettesimo » perché travisamento del pur asserito rispetto per la storia. Così, anche dove la parte storica prevale « comment le lecteur pourrait-il discerner l'une et l'autre, et s'assurer où l'une finit et où l'autre commence? N'est-ce pas l'exposer à prendre le vrai pour le faux, et à considérer l'histoire comme un roman? ». E il proposito dell'autore viene infatti a concludere per un interesse diretto sostanzialmente alla storia: poiché i romanzi da tanto corrompevano cuore e mente dei lettori, « Manzoni voulant lui donner une toute autre destination, y a cherché un moyen de rendre l'histoire plus utile et plus agréable. Le roman, dans son système, lui est tout-à-fait subordonné; c'est elle qui domine partout ». Ma proprio da tale constatazione il Salfi si sente autorizzato a giudicare del modo di Manzoni di trattar la storia: dalla storia di signori oppressori, scomparsi ormai, prende occasione a una edificante rappresentazione degli uomini

di chiesa, dei religiosi. L'Italia moderna ha mostrato disgusto delle istituzioni monacali delle quali Manzoni si fa apologista. E si chiede: l'Italia, oggi, è dei monaci che mostra d'aver bisogno? Perché non ha sentito che quel secolo gli offriva altra materia: l'interdetto di Venezia, e altri protagonisti, come il Sarpi, Campanella; e la peste fu anche in Toscana dove il granduca Ferdinando secondo, senz'esser cardinale, faceva quel che a Milano il cardinale Borromeo. Ma il Salfi considera la storia come un proposito centrale, e lo spiega con un'indole, dello storico Manzoni, d'apologista. Non sembra però questo, per lui, il fatto essenziale. Lo predispone al sospetto l'attività precedente del Manzoni, cioè quella teatrale, che risponde ai canoni, per lui viziosi, del romanticismo: vale a dire, l'incapacità di un'unità centrale, che è regola sempre dell'arte, e, in luogo della capacità di far sentire pur in un intreccio d'episodi un centro comune, la dispersività: « Qu'on nous permette de rappeler ici un principe si nécessaire, d'où dépendent presque tous les éléments des beaux-arts, et que des novateurs inconsidérés affectent de méconnaître. C'est d'après ce principe qu'on est obligé d'observer dans toute composition l'accord, la proportion, la dépendence des parties, l'ensemble du tout, enfin ce qui constitue son essence; car, en s'écartant de ces lois, au lieu de composer on ne ferait que décomposer. On a beau alléguer les raisons les plus spécieuses, la variété inépuisable de la nature, le contraste saillant des phénomènes, l'importance de tout ce qui est vrai et réel... ». È un'osservazione che ricorda quella d'altro classicista pur estimatore sincero del Manzoni, lo Chauvet, al quale il romanzo, proprio per un intimo discordare tra storia, e solennità di questa, e incidenti romanzeschi e poveri protagonisti della parte, appunto, « romanzesca », appariva come un edificio del quale il vestibolo discordasse sgradevolmente dal corpo centrale, l'un misero e solenne l'altro. Lo stesso, o analogo rifiuto, è nel Salfi: « Rapprochez l'archevêque Borromée, le seigneur Anonyme, la dame religieuse, le père Cristoforo, de Renzo, de don Abbondio, de Lucia, de Perpétua, sa servante, des fossoyeurs, des assassins, leur ensemble présente je ne sais quoi de choquant. En voyant ces grands personnages au milieu de ces êtres si vulgaires et si bas, et qui aspirent à jouer un rôle aussi important, ne semblerait-il pas voir autant de géants au milieu de nains? ». Ed è una singolare conferma della

incompatibilità, per lui, di personaggi come Lucia e Agnese con il tessuto storico, nobile per propria natura, del libro, l'osservazione che del romanzo avrebbe dovuto fare un'opera sul genere della tradizionale novellistica: storie distinte, con personaggi in alcune nobili, in altre volgari, sul modello del *Decameron* o del novelliere del Bandello. È un restrizione non solo di tipo tradizionale nel campo della narrativa, ma che si risolve in una negazione di fatto assoluta degli « umili » nel romanzo del Manzoni. È implicito, nella restrizione indicata, di natura letteraria, per quanto concerne la narrativa del Tre e Cinquecento, il considerare la prosa nei suoi distinti generi, novella, storia, apologia, e così via: un compito che appariva come un bisogno, un dovere del letterato moderno; a differenza della poesia, ove definiti erano i generi, così come il linguaggio.

V'era una cecità nella supina venerazione delle più stantie forme della tradizione, che sembra da ricordare appena per la gravità dell'astio che si sfogava in alcuni contro Manzoni, né solo contro l'autore del romanzo, sebbene in questo i difetti anzi le colpe apparissero più lampanti in proporzione del successo del romanzo: si sfogava la bile per l'aver implicitamente perduto un possibile e autorevole alleato, sia per la religiosità del Manzoni, sia per l'autorità del nome, e il carattere classicistico del noviziato: basterà ricordare le lettere corse nel '27 tra il Trivulzio e il Betti. Anche lo Zaiotti voleva separata la storia, « quella che merita di essere chiamata con questo gran nome »; Ma chiameremo noi storia la miserabile cronaca d'un oscuro villaggio... I casi di Renzo e Lucia possono sembrar principali soltanto a chi vuol applicare a questo romanzo la solita norma: a chi ben lo considera, tosto s'accorge che il primo scopo sta nel descrivere l'andamento della civile società nel ducato di Milano sul cominciare del secolo decimosettimo », e vanificava così il romanzo come tale, preferendogli la *Sibilla Odaleta* del Varese: « che era un romanzo, cosa che non osava dire degli Sposi promessi ». Ma lo Zaiotti non si rendeva conto di quella che era pur preoccupazione responsabilmente avvertita, del mancar l'Italia d'una prosa moderna: sentiva vari « nei », cioè termini per lui non sufficientemente nobili: « Ché certo il Manzoni non è fra coloro che credono mancare all'Italia lo stile del romanzo e vanno meditando grande precetti per adempiere un tanto difetto. L'inganno è molto

diffuso, ma non cessa per questo d'essere inganno, e noi ci arresteremo volentieri alcun poco a combatterlo, se già non ci mancasse spazio alle prove che ne dovremo allegare. Al romanzo non occorre uno stile, ma sì gli abbisognano tutti, dalla gravità dell'istoria sino all'umiltà della più bassa commedia», e arriva a deplorare, su tale linea: « Perché il Manzoni così grande poeta non ha intramesso alla sua prosa alcun verso? Perché non ha egli seguito l'esempio del suo Goethe e di tanti altri illustri romanzieri che ne aggiunsero questo diletto? La materia di frequente si prestava volentieri alla poesia, e troppo è il nostro rincrescimento quando ci vediamo così spesso ingannati di quella speranza ». E passava agli esempi dei luoghi ove desiderare i versi: i villeggianti attorno al cardinale, canti di guerra dei soldati, canti dei monatti, degli scampati alla peste, ecc. Ove s'avverte una sordità ai problemi così d'una prosa da costruire per la narrativa, ch'era problema generalmente avvertito, e del concetto manzoniano di storia, e, altresì, di lirica. Non operava nella mente dello Zaiotti alcun interesse effettivo per la storia, condannava col Manzoni il genere del romanzo storico, e respingendo simile definizione cercava di poter definire sotto altro genere, quello del romanzo « descrittivo » i *Promessi sposi*. I protagonisti erano ora, come dallo Zaiotti, spinti in un generico quadro descrittivo d'un'epoca e d'un luogo, ora come da Mazzini erano avvertiti, proprio, per la loro condizione, tali da impoverire il racconto: « forse avrebbe dovuto scegliere i suoi personaggi ideali in una condizione che ammettesse se non più amore, almeno modi d'esprimerlo più caldi, e mezzi maggiori d'azione ».

I più acuti esaminatori del romanzo furono lo Scalvini, e il Tommaseo.

Le incertezze, le riserve che l'ammirazione dichiarata non risolveva, non hanno ragione d'essere nello Scalvini, attento ai caratteri della letteratura europea, e capace di guardare al centro d'interessi da cui nasce il romanzo, un interesse storico originato da una attiva partecipazione morale. Muove da una riserva, pur essenziale, che sembra, nel romanzo, la religione unica forma reale della morale: mentre è da una interna concretezza morale che deve nascere, per lo Scalvini, tra le altre forme, quella d'una attiva religiosità: « Con le norme di una siffatta dottrina, l'artista temerà per avventura di far

udire quel linguaggio che, troppo abbellendo le terrestri cose, potrebbe farne parer care e desiderabili... Coll'iniquità sarà la stoltezza, l'astuzia, il dubbio inquieto, la paura; non quel lasciarsi andare di un'anima, la quale si desta la prima volta al pieno senso dell'esistenza, si fida di leggieri, consente a' suoi desideri credendoli innocenti e senza rischio, e per questa via riesce più innanzi a miseria ed a colpa: gli potrà parere che la moralità abbia luogo un po' tardi ». Cerca come nonostante simili difficoltà Manzoni ci abbia dato un'opera così alta: « venturosamente il Manzoni non ebbe molto a travagliarsi, per trovare nella storia d'Italia tempi che in tutto si confacessero al suo proponimento; fu sua ventura che i presenti avessero buona somiglianza coi passati, perché potesse con più intenso cuore concepirli... Ed invero che poteva mai la storia dire di noi, lungo tutto il secolo decimosettimo? quello che potrà dire già, pel decimonono, di quest'ultima quindicina d'anni, cioè nulla ». Religione, e morale, il difetto è quello che ha indicato; tuttavia nella applicazione artistica Manzoni sembra liberarsi da quell'impaccio: « la religione, sì fervorosamente evangelizzata nei *Promessi sposi*, non mira a farne contemplativi, ma attivi e militanti; rifiuta il precetto disgiunto dall'esempio; e ci prescrive all'ultimo, in nome della carità, la pratica di tutti quei doveri, che la filosofia è solita prescriverci in nome della ragione ». Morale attiva, razionale, in cui supera nel fatto i propositi di sottometter tutto e tutto condizionare alla pratica della religione. Da questo concreto criterio arriva a distinguersi, a opporsi anzi alle censure, pressoché unanimi, dirette ai due protagonisti popolari: che persone del volgo non muovono pietà né ammirazione, e che i torti più sono sofferti da cuori e menti più educati: « Lasciando stare che tali sentenze sono superbe e illiberali, e che la depravazione soltanto, più frequente in chi è in maggiore altezza, offusca negli animi la conoscenza del retto e li fa ruvidi e veramente volgari; e lasciando stare che gl'istinti del corpo sono vili, o di misero aiuto all'artista, ma alti e da ammirarsi sempre quelli dell'anima; e che a questi (i quali meglio diremmo rivelazioni) furono consegnati gli uomini, anzi che al maturato consiglio della ragione... egli ha scelto Renzo e Lucia, per isvergognare e ridurre al niente i Rodrighi... Perciò ha cercato nei tuguri due povere anime, due foresi che vivono del loro lavoro... Se la dottrina de' *Promessi sposi*, quanto alla reli-

gione, è antica, quanto alla sapienza e liberalità, ond'è adoperata, ritrae palesemente della moderna filosofia. Da quella, che mentre pareva affaccendata ad isvellere dagli animi umani la fede, operava senza avvedersene a spargere nel mondo quegl'insegnamenti, per amore de' quali la fede appunto era stata negli animi umani raccolta; e di speculativi e gridati nelle scuole e nei tempi, li riduceva a pratica, cercando nelle umili case i popolani, troppo più che non vuole giustizia, caduti, e nelle regge i grandi, troppo più insorti, affinché si raffrontassero insieme e tornassero a scambievolmente conoscenza». In quel necessario rapporto tra pensiero moderno e religione, tra storia e moralità, Manzoni poteva ben dire che Scalvini aveva saputo leggere fin tra le righe del romanzo.

Ma dello Scalvini era l'operare pure una scelta, e nel senso opposto al giudizio generale con cui venne accolto il romanzo: la scelta decisamente a favore dei protagonisti dei « tuguri »: « il loro frustagno mi piace più delle porpore, e i loro spilli più delle corone: godo e m'attristo con loro, uno di loro; la loro casetta, col "piccolo cortile cinto da un muretto" e "la chioma folta del fico che lo sopravanza"... ». Indubbiamente parla qui nello Scalvini un'esperienza di romantico ma non della generazione dei Grossi, dei Pellico, dei Berchet: e s'intende il termine generazione come riferito a momenti culturali successivi: il saggio è del '31, e rappresentava un annuncio d'originalità di pensieri e di formazione artistica: artista certo non precoce, lo Scalvini, e rimasto sempre difficoltoso e diviso, inquieto, perplesso, nelle proprie esperienze. Ma è proprio questo che lo pone fuori dalla cerchia delle prime accoglienze fatte al romanzo, fuori, sempre più, anche dalle ricerche più del momento, della cultura italiana. Questo è confermato dal suo tornare su quel giudizio, e più quanto più aveva fatta propria la coeva letteratura europea, Goethe soprattutto. Di lì la convinzione che l'arte moderna trae ispirazione, carattere, dalla mente: lo ha presente soprattutto nel considerare i due protagonisti, che si dimostra capace di giudicare fuor dai limiti dei pregiudizi retorici del tempo, onde la sua piena adesione alla loro umile realtà: ma questa, è una delle forme di un'arte retta tutta da una fermo giudizio razionale, onde la distinzione, circa Renzo e Lucia, come « caratteri »: « Renzo e Lucia non sono dei caratteri. Sembrano lasciarsi trascinare passivamente da

un istinto religioso come gli altri animali dagli istinti propri della loro specie. Sono dei figli della Provvidenza: ed essa sembra occuparsene tanto più in quanto sono, per loro stessi, assolutamente nulli. I loro pensieri e le loro azioni non sono effetti della loro volontà, ma effetto di direzioni e di leggi che ricevono dal di fuori. Sono in verità dei piccoli esseri assai amabili, ma l'interesse che può nascere dall'osservarli cede sempre per rivolgersi a colui che li ha gettati sulla terra e ve li protegge. Ci interessano come principii, come idee, non come individui. Ci interessano come strumenti che ci portano ad altri pensieri, a ricerche che sono al di fuori di loro: come un fiore, come una farfalla ». Avverte come un intimo pregiudizio nella religione, rispetto all'ispirazione del Manzoni, caratterizzata, quest'ultima, dal dominio della mente: « È egli poi certo che non ci siano dei principi eterni nell'anima umana sopra i quali sian fondate tutte le religioni e senza i quali nessuna religione potrebbe sussistere? È egli certo che le religioni siano le inventrici del buono, dell'onesto, del doveroso, anzi che esserne le interpreti e le conseguenze? È egli certo che non ci sia giustizia se non conforme a certe forme esterne, che non ci sia bello se non conforme a certe forme di poesia, o piuttosto le idee del santo, del giusto, del bello non precedono esse ogni varietà di religione, ogni varietà d'istituzioni, ogni varietà di poesia? ». La passione, e quindi la capacità, in cui « è il fine dell'arte »; di esprimere « la bellezza in tutta la sua estensione » non è la dote sua precipua: « ... il suo lavoro è talvolta faticoso e lento, e questo romanzo rassomiglia ben spesso a quelle produzioni della natura che sono prodotte da leggi meccaniche. Non è una creazione spontanea, che non è che la forza interna dell'anima che si effonde e si riveste di forme percettibili per mezzo dei sensi. La sua concezione interiore è forte e grande quando ci sembra ritirata e solitaria, ha qualche goffagine quando deve mostrarsi, e non trova facilmente la veste che ne rivelerà la bellezza e darà facilità e amabilità al suo procedere ». Due problemi sono implicitamente affrontati, l'ispirazione razionale, d'indole logica, e la lingua: « ... egli ha creduto doversi esprimere il tutto colla lingua che si trova più direttamente in rapporto col pensiero. Egli ha sentito che la parola non è che la manifestazione immediata dell'armonia che è nell'anima: egli ha avuto l'idea che agli scrittori che andavano a cercare le frasi nei libri d'altri tempi

non era la lingua che mancava, ma la concezione e il pensiero; ch'erano come quei fabbricanti di fiori di seta che sanno tutto imitare ad accezione della vita. Quanto devono esser rimasti mortificati questi piccoli scrittori che si credevano i dittatori della letteratura italiana perché sapevano infilare parola su parola frase su frase, perché sapevano volgere classicamente un periodo, darci delle piccole cose, scrivere delle lettere gonfie d'orgoglio affatto moderno e di frasi da trecentista! Se il signor Manzoni non avesse altri meriti sarebbe già un merito assai grande ai nostri occhi quello di aver dissipato e disperso come il vento davanti a sé quella miserabile congrega di pedanti e di sciocchi, che ha fatto tutti gli sforzi per pervertire il gusto, per sostituire all'aspetto vivo e brillante della natura e della società delle parole vuote, delle frasi sonore, delle idee convenzionali... ». Ha presente, negli anni dell'esilio, le battaglie consumatesi nella cultura italiana nei primi tre decenni del secolo. Guarda all'Europa, sostanzialmente il suo esemplare è il *Faust* del Goethe, ma da quell'altezza solo Manzoni gli apparisce significativo, esemplare, moderno, per quanto concerne la cultura e la poesia in Italia. E da tale specola guarda alla lingua, specchio per lui della mente d'un autore: e suo idolo polemico, suo bersaglio era ostinatamente, sotto tale aspetto, Leopardi. Ma trattar delle ragioni di tale animosità polemica ci porterebbe fuori da quanto qui direttamente interessa: « Le lingue non sono che una forma sempre vivente, sempre attuale del pensiero umano, quando diciamo che vi è una lingua di altri tempi, è come dire che vi sono state altre generazioni; e voler riprodurre lingue già morte è tanto stolta impresa quanto sarebbe quella di voler vivere coll'anime che hanno informato corpi già sepolti. E in quella guisa che dai grandi esempi degli uomini passati noi possiamo derivare alcuni utili ammaestramenti a noi, e vigore alle nostre menti, rimanendo però sempre noi stessi, e volenti e pensanti e operanti differentemente da quegli estinti che ammiriamo; così le lingue d'altri tempi possono procurare al nostro sentire moderno qualche ammaestramento rispetto all'arte, ma non possono più rivivere della loro lieta e fervida vita passata infra noi. Non vi è, a così dire, la lingua di una nazione, ma la lingua di una generazione. Ciò che forma la lingua di una nazione sono alcuni segni morti di un peculiare loro suono e di una peculiare loro costruzione, ma cotesti segni non manifestano la vita

loro se non informati dal genio della generazione attuale e degli attuali individui. Però a chi sa bene scorgere, dalla sola lingua di uno scritto, senza pure far attenzione all'argomento, può formarsi un certo qual concetto dei tempi in cui fu scritto e dell'indole individuale di chi lo ha scritto. Questo ogni volta che chi ha scritto abbia espresso spontaneamente la sua anima coi segni del pensiero allora viventi, perché chi ha adoperato forme di tempi non suoi ne offre un cadavere deforme e immobile»: quanto rimproverava alle *Operette morali* del Leopardi. Ma era lui stesso incantato della bellezza della poesia d'altre età: Ariosto in particolare; però s'ammoniva che quelle felici ispirazioni erano «legate all'ordine del loro tempo come l'abete a la cima dei monti o la canna alla palude».

Romanticamente, convinto che centro dell'arte è l'intelletto e che tutto si deve desumere dalla mente: «perché veramente non vi è di reale per l'uomo nell'universo se non quanto dell'idea viene manifestandosi nelle forme; quel nodo misterioso il quale fa che l'ideale sia ad un tempo reale e il reale ideale che ciò che è della terra sia ad un tempo del cielo, e l'umano divino... l'idea pura del bello ci mostrerà quanto pur sia necessario il cercarla dappertutto dov'ella può essersi manifestata; e questa necessità ci condurrà ad un'altra: alla necessità di studiare le lingue antiche, e tutte quelle dei popoli moderni dove è qualche cultura» (e annotava a fianco: «perché come l'occhio è l'organo dei colori, e l'orecchio dei suoni, così le lingue sono l'organo per la cognizione d'altri tempi e di altri popoli; e volerli conoscere per mezzo delle traduzioni è come voler conoscere i suoni per mezzo delle note scritte, e i colori per mezzo dei loro nomi [è come toccare le forme della bellezza col quanto]»). Si è andati molto oltre gli interessi che erano propri del Manzoni, circa il quale osserva nello stesso frammento: «La mente è sempre uguale a se medesima nell'uomo, ma ella può essere messa su vie diverse dall'educazione, dai casi della vita, dai pregiudizi, dai buoni studi, dall'esperienza. Se Monti ad esempio, anziché essere educato a Roma lo fosse stato altrove, se in fanciullezza egli avesse studiato le lingue antiche e moderne anziché essere circoscritto alla latina e al francese, se la sua mente si fosse svincolata da quei meschini precetti che si insegnavano ai suoi dì... Chi non s'accorge, lasciando stare anche la natura dell'ingegno, che Manzoni fu edu-

cato fuori d'Italia?... »; « A ben comprendere la relazione che è tra l'arte ed il vero, era mestiere ai moderni italiani volgersi a quelle nazioni dove la letteratura è specchio della moderna civiltà europea. Il Manzoni s'è avveduto di ciò; ha vissuto molti anni fuori d'Italia e ha studiato la vita reale dei popoli, e gli scrittori che l'hanno rappresentata. Egli s'è accorto che la poesia deve scrutare più addentro nel cuore umano, in tempi in cui il pensiero è sì intenso negli uomini, e scarsa la fantasia. Quindi, per aver soddisfatto a questo nuovo bisogno delle menti, a ragione o a torto, ma seguitando un naturale impulso, trascorriamo da Dante a Manzoni ». Simili osservazioni si inquadrano in giudizi sul corso della letteratura italiana, con valore centrale indicato nell'Ariosto e nel Tasso, a parte, naturalmente, Dante; ma soprattutto indicative le riserve su Parini, sia circa il valore della satira che il linguaggio, in quanto forniva un termine di confronto col Manzoni: il Parini, limitato perché occupato a ritrarre vizi d'una società marginale come Milano, rispetto al modello implicito ch'era, alla vigilia della rivoluzione, Parigi; grande Manzoni perché educato in un centro europeo.

Né è da credere che fosse indifferente alla questione d'una lingua viva, ma lo interessava come problema d'arte: prossimo, in questo, all'amico Tommaseo; al quale scriveva, nel '36: « ... sento la verità di quello che dite, che mi è mancato di poter animare la traduzione colla viva eleganza toscana. Ma io non conosco lingua parlata italiana » (si noti la prossimità alle convinzioni del Tommaseo, che — punto di dissenso rispetto a Manzoni — non poneva vera differenza tra uso vivo ed eleganza). « Ho passato la prima giovinezza in Brescia, in Milano, in Bologna; e sapete che dialetti si parlino in quelle città; e non fui che pochi giorni in Toscana. Ed ora da quindici anni son fuori d'Italia. Voi, che tanti anni siete dimorato in Toscana, facilmente non perderete mai la purezza della lingua; ma chi non ebbe la vostra ventura, in paese straniero a poco a poco perde il retto intendimento di essa; non la può accattare fuorché ne' libri; ignora a poco a poco ciò che sia vivo e ciò che sia morto, e diviene o pedante o licenzioso. E questo pure è uno degli strali che saetta l'arco dell'esilio... Ma qual è ora degli scrittori toscani che potremmo proporci come modello? ». Che non vi fossero scrittori toscani capaci di costituire modello di lingua, non solo consentiva Tommaseo, ma in lui dive-

niva (come nell'*Introduzione* del '38 ai *Sinonimi*) rimprovero. La coincidenza di vari aspetti del modo di considerare il romanzo del Manzoni fuori dagli schemi costituiti dagli interessi momentanei e locali della cultura italiana, indica come giovasse al giudizio, o lo allargasse, il sopravvenire d'interessi nuovi pur nell'ambito d'una esperienza romantica, ma d'una generazione posteriore, culturalmente, a quella, come s'è detto già, dei Berchet e dei Pellico. Scavini e Tommaseo parteciparono alle polemiche, soprattutto il secondo, del decennio '20-'30; ma la loro reale formazione data a partire dal '30, e si trattava d'un interesse intensamente volto alla poesia, e a un concetto nuovo, europeo, della poesia, senza più le premesse e gli schemi, a volte superstiziosi, del romanticismo del gruppo che negli anni '20 s'accoglieva intorno al Manzoni; mentre, dopo il '30, l'interesse dell'autore per i *Promessi sposi* non aveva più carattere creativo, inventivo, se non d'una revisione linguistica in cui il primitivo interesse artistico cedeva ad altro, di natura normativa, e, sostanzialmente, astratta. Per l'uno, e per l'altro, arte, poesia, erano simbolo, e precise le notazioni su tale principio negli autografi dello Scavini.

Combattevano l'uno e l'altro, per vie diverse, la difficoltà di un concetto dell'arte implicante come base la coscienza di un dibattito mentale, e tendente sempre, per questo, a inaridire: osservava, lo Scavini, per Manzoni: « ... l'abitudine di paragonare sempre all'intelletto ciò che è nato dal cuore, si comunica al lettore e lo lascia in generale freddo, provando egli coll'autore la gioia dell'intelligenza piuttosto che il vivo sentimento del cuore »: avvertiva però anche, a proposito del Goethe: « io vorrei che i poeti non si dessero troppo a credere che la riflessione guasta l'ispirazione ». Qui nasceva la coscienza d'una diversità, da Manzoni, del loro concetto dell'arte: riflessione che si faccia affetto, ma dove « affetto » nulla ha più del vacuo sentimentale dei romantici della generazione operante tra il '20 e il '30, e tiene invece, e anzi direttamente scende dal dominio della riflessione, fatta questa, a sua volta, strada a comunicazioni spirituali, rapporti, analogie, infine simbolo. Tommaseo concepiva come analogia, simbolo, ogni parola nei suoi componenti fonici e nei suoi elementi etimologici, lessicali. Quella virtù spirituale sollevava a un'apertura di significati infiniti ogni parola, ogni termine,

superando come innaturale e astratta una separazione tra parola viva — cioè colta sulle bocche dei parlanti — e della tradizione poetica, poiché quest'ultima non come tale, come mero fatto culturale, ma come tradizione spirituale, storica, di costumi e principii viveva ancora nelle tradizioni vive, popolari, e un nesso correva così tra Virgilio e Dante, tra Dante e i parlanti toscani dei suoi giorni: nesso non letterario, ma di tradizioni che attraverso diverse lingue, diverse età storiche, si raccoglievano attorno ad alcuni simboli ideali, presenti dalla *Bibbia* ai canti popolari moderni in lingue e società diverse comunicanti attraverso quei simboli. Ed era naturale cercare nel poeta una rilevata individualità, esempio anche per questa parte Goethe, sul quale si ricordi quest'osservazione di un poeta, difficoltoso come Scavini, Alessandro Poerio, altro intimo amico e compagno d'arte del Tommaseo: « in Goethe sono per vero dire concentrate le sommità poetiche della vita e dell'arte. Imperciocché non innesta, o mesce come Byron la sua individualità con l'altrui, ma nella sua (capacissima e quasi interminabile) ne riceve quanto a lui piace, non confuse in quello serbandole e sostenendole. Ne la drammatica mirabilmente mesce il contenuto, celando il sentimento; nell'epica (*Ermanno e Dorotea*) bellamente pone l'uno e l'altro in rissa; le sue liriche sono liriche morali per eccellenza, se la lirica morale è la poesia del poeta. Chi più subiettivo, chi più obiettivo di lui? Doppio specchio, in quella; che da una parte Goethe vi si pinga, il Mondo (com'ei lo raffigura) dall'altra ». Si comprende come, senza arrivare a comprenderne le ragioni più intime, Tommaseo dovesse sentirsi combattuto davanti a un capolavoro come i *Promessi sposi*. Plaudiva, anzi doveva parergli che nessuno come lui potesse arrivare a comprendere il fondo di quel libro: anche nei difetti, e per i difetti stessi — diceva — da ammirare. Ma faceva confluire le riserve negli schemi della cultura o, meglio, delle questioni letterarie del giorno: la lingua, sulla quale naturalmente non poteva concordare, la storia, la morale, il romanzo storico. E sfogava in forme perentorie il dissenso, parendogli che questo fosse consentito alla sua ammirazione. Sembra una ragione che troppo conceda agli umori del Tommaseo: è, piuttosto, un luogo comune quello della incontenibilità, o, addirittura, della malignità del Tommaseo: era l'uno e l'altro, ma chi si fermi lì non comprenderà Tommaseo.

Si tenga conto che la recensione al romanzo uscì nel '27; Tommaseo guardava con tenace interesse ad altri esempi di romanzo in Italia, in particolare a *La battaglia di Benevento* del Guerrazzi. Circa i *Promessi sposi*, nella sua recensione nell'ottobre del '27 nella « Antologia », le molteplici riserve s'appuntano infine ai due protagonisti: « ... Ora parrà, che il venire attaccando al destino di due villanucci il destino di tante migliaia d'uomini, non sia naturale; parrà che troppa importanza sia data al carattere di quelle due creature. Un montanaro può certamente essere un uomo stimabile come un re: ma non so se meriti d'essere il soggetto d'un romanzo; non foss'altro, per la ragione che i montanari in Italia non si dilettono di legger romanzi... il patire degli infimi, se si vuol che abbia effetto, s'ha da dipingere in pochi e gran tratti »: « Bisogna pure persuadersi che gl'infimi nella scala del mondo, son fatti per essere i primi nell'ordine della verità, non come agenti ma come pazienti ». Egli intende la profondità di tante riflessioni del romanziere, ma il gusto letterario, ch'egli rimprovera, sia pur come volontaria concessione al lettore, al Manzoni, lo spinge a sentire le riflessioni come pertinenti a un genere retorico particolare, e così per altri aspetti, in modo che proprio il dominio, in lui, d'una educazione, d'un noviziato pedantescaamente letterario determina, spiega una lettura che si fa sostanzialmente frammentaria per l'abitudine alla considerazione di distinti generi. Nella prosa e nella poesia: questo il motivo che appunto abbiamo indicato, non una specie di generica vocazione al frammento: che è un indebito modo di caratterizzare la modernità di gusto del Tommaseo: « ... un fine al di là del letterario, direttamente non credo sel proponesse. Se questo fosse, la sua narrazione sarebbe talvolta più parca; egli non si fermerebbe a descrivere pel solo fine di descrivere: non apparirebbe nelle sue osservazioni, mista a un profondo sentimento morale, una certa modesta sì ma sensibile affettazione di osservar sempre e tutto: egli camminerebbe più franco la sua via... »; e insomma, mentre riconosce la bellezza letteraria dell'opera, gli sembra che questa però esca dai confini propri del romanzo: « Se invece di mostrarsi conoscitore degli uomini in genere, Manzoni avesse voluto spiegarci solamente i misteri di quel pezzo d'uomo ch'è l'uomo morale, allora egli sarebbe stato sempre grande; ma allora non avrebbe fatto un romanzo ». Ha in mente una prosa che non sia

letteraria nel senso di romanzesca, ma che richiami più direttamente l'autore degli *Inni sacri*: del quale, ricordava, per altro, come avesse tenuto presente, modello di prosa, il francese nello scrivere, novizio allora alle « eleganze toscane », la *Morale cattolica*: « Ma il grande ingegno che alle eleganze toscane veniva allora novizio, e che pochi anni prima, quando scrisse della *Morale cattolica*, teneva l'italiano dovesse accostarsi al francese, e s'accorse della sconvenienza e della impossibilità appena prese a narrare qualcosa e adoprare il linguaggio de' colloqui famigliari e del cuore; non poteva in un tratto acquistare il possesso di una nuova lingua, cioè rifare di subito l'anima propria. Quindi il titubare suo quasi sempre fra il lombardo e il toscano, fra la lingua parlata del popolo proprio e il gergo de' letterati e de' dotti, tra le eleganze de' libri che s'accostano alla maniera popolare, e le ineleganze del linguaggio usitato fra gli uomini così detti civili ».

Tommaseo aveva informazioni precise su Manzoni, attentissimo sapeva mostrarsi nel cogliere gli ondeggiamenti e gli indirizzi per i quali si veniva formando il Manzoni romanziere, e teorico della lingua: è preciso nell'indicare, nel passo riportato, un Manzoni volto, negli anni che appena precedono e in parte coincidono con la stesura della prima redazione del romanzo, un Manzoni — quello della *Morale cattolica*, ma che si estende negli anni — che pone il francese a base della propria lingua, e un oscillare tra milanese e toscano parlato e, notazione pur precisa, la lingua della tradizione letteraria ove s'accosti « alla maniera popolare », cioè alle scritture di gusto popolare in particolare del Cinquecento, come s'è veduto già: condotto a queste oscillazioni dallo sperimentare un tipo di prosa diverso, quello d'una narrativa che faccia parte al cuore e al linguaggio dei « colloqui famigliari ». Sono le osservazioni, circa le difficoltà d'una lingua per uno scrittore italiano, di cui Manzoni s'apriva negli anni appunto tra la *Morale cattolica* e la prima redazione del romanzo col Fauriel. Certo, nello scrivere il romanzo, per il fatto di trattar di cose soccorrenti spontaneamente e famigliari — questo veramente allentava però la fatica sempre confessata della elaborazione di quell'opera — doveva far ricorso al linguaggio proprio, ch'era il milanese, ma senza mai nemmeno da principio accontentarsene veramente: e anche su questo Tommaseo osservava: « Onde per essere molto toscano, egli a volte è meno italiano che se

voless'essere milanese alla buona. E questo lo sentiva egli stesso in sul primo allorché non solamente pensava in milanese la sua narrazione, e poi la traduceva alla meglio, ma cercava nel toscano e morto e vivente i modi che più s'accostavano al suo dialetto, e quelli vagheggiava, e il suo gli pareva tuttavia più bello quasi, perché più congenito al suo pensiero, e più vivamente e interamente conosciuto e sentito ».

È singolare ch'egli avvertisse, come proprio del romanzo del Manzoni, il cuore, e il famigliare, contro l'indole meditativa che riconosceva sostanziale a quel libro, e contro quanto in particolare discendeva, da questa sua interpretazione, di negativo per i due popolani protagonisti: « ... gli uomini del volgo e della villa, il più delle volte parlano e pensano in modo, da non doversi, da non potersi ritrarre le loro parole, i loro pensieri. La cultura, è vero, dell'intelletto e del cuore viene a poco a poco nobilitando e appurando quel corpo di sensazioni, ove la fantasia dell'affetto tien luogo della ragione: ma questa cultura non è ancora tanto penetrata negli ultimi seni della nostra, come suol dirsi, società: e se non ancora, che direm del secento? Il parlare, gli atti, e tutta la persona e la vita di un villano lombardo di quella età dovea certo essere qualcosa di goffo, e a descriverlo veracemente, di intollerabile. Tanto è ciò vero, che quando l'autore discende alla pittura fedele degli atti villani, comincia a spiacere un poco ».

* * *

Non si intenda che egli volesse con simili riserve implicitamente legittimare un proprio impegno narrativo, inteso a integrare quello del Manzoni. Per quanto concerneva esperienze e interessi propri, egli era già fuori dal possibile magistero e fin dal precedente di quel romanzo pur sommamente ammirato, né meno per questo combattuto. Diversa concezione, e fermissima, aveva della lingua e del linguaggio da usare in specie nella prosa narrativa; diversa concezione del possibile rapporto tra invenzione e storia, tra intelletto e morale. Confusamente, perché erano anni ancora di noviziato, ma cercava in diverse direzioni una propria via, pur per quanto concerneva una narrativa, da lui sperimentata a un tempo in poesia e in prosa. Nella poesia più propriamente narrativa, del racconto in ottave, e della poesia drammatica,



5 - Federico Barocci: *La Beata Michelina* (Roma, Pinacoteca Vaticana)



6 - Federico Barocci: *Il lamento sopra il Cristo morto* (Bologna, Biblioteca Comunale)

ma limitata a frammenti corali, e della lirica. E le prose narrative cominciano ad avere struttura originale quando si convince della stretta affinità di linguaggio tra prosa e poesia. È un cardine sostanziale per intendere la sua narrativa. Le stesse fonti sono all'origine di litiche sue e dei racconti in prosa: liriche e racconti che attingono, come fonti, a cronisti del Trecento: da Giovanni Villani al Malaspini, a cronisti minori e più antichi: e con conoscenza pur di storici posteriori. Del '33 il progetto di dramma di lotte intestine a Brescia, nel medioevo, con l'infelice sorte di due giovani amanti « egli patrizio, ella del popolo », dramma del quale salvò appena una lirica, in forma di coro, accolta nelle *Memorie poetiche* col titolo *Odio e amore*: del '33 altra lirica, pur questa distinta in voci di vari protagonisti, *Montaperti*: del '34 le narrazioni in prosa, sempre d'argomento medioevale, *Il sacco di Lucca* e *Il Duca d'Atene*. Per le poesie, è da ricordare che il suo interesse s'accentrava all'alternarsi di metri: vi teneva molto, e questo temeva che altri imitasse: il magistero nell'aver rinnovato la varietà dei metri era il merito maggiore ch'egli riconosceva al Monti, quando ne scrisse il necrologio. *Il sacco di Lucca* scrisse a Parigi tra il 12 e il 14 luglio del '34. Non gli era riuscito di pubblicarlo; perciò conflui nelle *Memorie poetiche*, così presentato: « Gli anni avanzandosi, e le speranze di riposata vita fuggendo già, cominciavo a pensare, poiché la montagna non veniva a me, muovere io verso la montagna, e qualcosa tentare che più a creazione poetica somigliasse. E varie liriche scrissi, e per saggio di dipintura poetica sciolta di metro questo: *Sacco di Lucca* ». In ogni particolare minuto, si tratti d'episodio, o d'un atteggiamento, d'una immagine, tiene a modello il « visibile parlare », che è riferimento dantesco. Non guarderei al fatto che, trattando del romanzo storico, Tommaseo, in anni prossimi a questi, nel '30, aveva già indicato l'opportunità come tema per un romanzo o racconto storico, di quel « sacco », e della cacciata di Ugucione: ma quei fatti drammatici si succedevano nella sua mente come « viva pittura » e ne voleva scartata ogni vicenda d'amore, motivo in quello scritto per confutare la maniera dello Scott: e v'è un indiretto accenno a chi in Italia gli sembrava avesse qualcosa accolto di quella « maniera »: Manzoni, appunto. Ma tutto quanto dice di avvenimenti sentiti come degni ciascuno di « viva pittura », li sostanzitava d'un valore emblematico, nel quale si esprime

per lui la « moralità » della storia, e questa gli apparisce rispettata nei suoi reali processi perché dipinta nella sua sostanziale emblematicità. Egli vede tutto un concorso d'avvenimenti, anzi in sostanza una fatalità, un avvenimento unitario nelle sue fasi « che gli storici contemporanei concorrono nel dichiarare mirabile, incredibile a dirsi ». Egli sente come tutto ciò chiedo una profonda partecipazione d'affetto, e questo spiega il linguaggio intenso, poetico, e il succedersi di distinti quadri, nel *Sacco di Lucca*, come spiega il racconto a brani, o lasse, del *Duca d'Atene*. In questo secondo racconto, abbastanza avvertibili i riferimenti alle opinioni politiche dei suoi *Libri dell'Italia*. Ma la struttura richiama quel che s'è notato per il *Sacco di Lucca* e che esplicitamente dichiarava per il *Duca d'Atene* al Capponi in lettera del 14 ottobre del '36 da Parigi: « Scrisi, né so se per isbaglio, un Duca d'Atene, non romanzo ma pittura dialogata,

... visibile parlare
novello a noi...

sul fare del *Sacco di Lucca* ». Gli era caro che il Capponi lo lodasse di quella semplicità della macchina e del racconto, che pur era in genere notata come accusa. Ma sapeva d'aver incontrato difficoltà varie: quel linguaggio trecentesco non convinceva del tutto esperti come Capponi: l'incertezza si stendeva a particolari storici, di luoghi e persone; d'altra parte la confessione, diretta, e quella dei propri ideali politici, trovavano sfogo nelle *Memorie poetiche* e in quelle politiche, *Un affetto*. Il desiderio d'una lingua carica di intime capacità affettive, viva e fatta simbolica realtà dall'apparire in testi poetici antichi e ch'egli, come lingua, sentiva corrente e viva, più intensamente nell'esilio in terra straniera, anche questo trovava più legittima ed esauriente espressione nell'impegno dei *Sinonimi*, e nella edizione del commento della *Divina Commedia*. Erano tutte tappe che lo allontanavano dalle questioni connesse col romanzo, in particolare col romanzo storico, con i maggiori, e, s'intende, il maggior modello di quel « genere ».

Gli scriveva lo Scalvini, d'un brano del *Duca d'Atene*, inviatogli dal Tommaseo: « Gli affetti a me paiono sempre veri »: con altre minute notazioni di

linguaggio, che dovevano orientarlo o concorrere ad orientarlo (come anche nelle poesie) verso soggetti in cui nulla ingombrasse l'affetto e anche il linguaggio senza forzature dotte salisse dalla parlata familiare a riflettere consonanze remote, così da aprirsi più liberamente a prefigurazioni simboliche. Linguaggio poetico, sempre, ma soggetto a una ricerca d'illimpidimento, ch'era ricerca operante pur nel campo dell'affetto. Ecco allora un rinnovamento, o una svolta nei suoi progetti: il 5 maggio del '38 scriveva a Capponi: « Se Iddio mi dà lena, farò, per contentare e me ed altri, un romanzo di buono; ma la storia non c'entrerà per niente » e il dicembre: « ... Più invecchio, e più mi sento in corpo un'infinità di versi di ragazza vergine, e i più me li fo passare per assorbimento; alcuni pochi se ne vanno nella prosa di *Fede e bellezza*, la qual vorrei vi piacesse ». Più tardi, nel dicembre del '39, riassumendo questo corso di esperienze narrative, confidava al Capponi: « ... stamperò *Fede e bellezza* corretto, con qualche frammento, come appendice, di quel drammaccio di Brescia che voi troppo sapete, pover'uomo, e che ci era almeno pretesto a vederci sovente. E senza quel drammaccio non avrei fatto il coro; e se il coro non era, non avrei da voi avuto eccitamento a far versi; e senza i versi, la prosa anch'essa sarebbe rimasta quadrupede ». Non più dunque, ora, nel riferimento ai versi, le narrazioni in ottave, di soggetto storico o antico, *Rut*, o *Una serva*; piuttosto, le poesie per vari amori, riassorbiti in buona parte proprio nel nuovo romanzo, tutto moderno, anzi autobiografico, *Ad una*, *Ad altra*, e così via. Ma questo implica un congedo dal carattere passionale di quegli amori: un primo passo di simile liberazione era stato il vagheggiamento d'una vedova, d'una vedovella, ch'era come un sapiente approdo a una forma d'amore a un tempo esperto e vergine: una trasfigurazione poetica o, meglio, simbolica, in cui la donna si fa principio, base e forza di un estendersi, da quel primo, di successivi vincoli, famiglia, tradizioni paesane, condizioni storiche, un connettersi di vicende d'età in età, lungo un progresso di popoli, sentiti, in quei vincoli di tradizioni fraterne, materia di futuri affratellamenti. I protagonisti di *Fede e bellezza* sono portatori di un diverso grado di coscienza di tale arra, pel futuro, d'una unione fondata su saldi vincoli di tradizioni comuni. Di qui una condizione necessariamente semplice e umile della protagonista, e, al contrario, d'uomo

dotto, o « letterato », del suo compagno. Ma quella così umile donna è guida essa, nell'affetto, nella riposta sapienza di tradizioni che in lei operano con maggiore forza e sicurezza, al compagno. Tutto questo conferma la natura della protagonista, sinceramente dall'autore sentita come fedele immagine d'una realtà, ma sostanzialmente creazione che si richiama direttamente all'esperienza condotta nei versi, d'amori prima, quindi d'un salire progressivo da questi all'affetto.

A Firenze correva voce che quel romanzo trattasse di casi privati che erano dominio comune: simile ridurre a pettegolezzi la semplice materia del romanzo rispondeva all'illusione dell'autore di potersi attenere alla realtà più poveramente cronachistica, perché da lui sentita proprio per quella condizione più sollevata — come era solito dire per certe poesie sue — alla regione degli spiriti. Fede nella cronaca che, come era nella sua personalità prepotentemente sensuale, lo portava a cercar l'eccesso: per timore d'affettazione, di coprire il vero, e quindi per non coprir la protagonista di qualcosa che gli sonasse falso « mise in bocca di lei alcune parole, e d'alcuni atti o pensieri la aggravò, che si disformano da quella immagine... della donna traviata e non perversa ». « Traviata e non perversa »: e suggeriva su tale indirizzo appunto, al Cantù, di leggere *Volupté* di Sainte-Beuve, « come indizio del cammino che vengono prendendo le idee » (questo, già nel '36). La sollevazione interiore esigeva simile condizione: e nelle lettere a Geppina alcunché trapela di questo suo sollevare la compagna, nel proprio umiliarsi e confessarsi, e senza abbandonar per questo, materia a simile tipo di rapporti, il proprio orgoglio, o la propria coscienza combattuta ma difesa sempre. Le scriveva il giorno di Pasqua del '34 da Parigi: « Io credevo far bene: ma così è: le mie intenzioni devono sempre ricevere un'interpretazione sinistra », e il '29: « Ella mi crede superbo: ma è piuttosto impazienza e inesperienza e imprudenza la mia, che superbia ». Indirettamente ci scopre quell'allargarsi di interessi che guadagnò nell'esilio: « ... lavoro assai meno che quand'ero a Firenze. Ma in una sfera più grande s'impara di più ». Particolari intimi, d'affetto, d'abitudini ispirate ad affetto, ci immettono nel clima del romanzo: scriveva a Geppina il 1° febbraio del '35: « Ella mi dice ch'io non faccia altre vittime. Spero che Iddio me ne terrà sempre lontano. Né potrei sperare di trovar

persona più degna del mio affetto e della stima; né dell'affetto suo, mia buona Geppina, io mi reputo degno. Si consoli frattanto; non si lasci abbattere dalle rimembranze; preghi Iddio per Lei e per me e per tutti coloro che ne hanno bisogno: e se la memoria ch'io di Lei serbo può esserle conforto, creda che questo conforto non le mancherà mai ». In queste lettere vi sono confidenze più particolari: sul somigliarsi, francesi e fiorentini, sui nobili, e i letterati: vi ricorrono gli incidenti che più influirono sul comportamento del Tommaseo in quegli anni d'esilio, e trasferiti poi nel romanzo. Ma interessava notare qui come Tommaseo concepisse la narrativa una trasfigurazione lirica, poetica, d'una verità il cui nucleo primo, l'interesse da cui muoveva in lui, nasceva da una proprietà simbolica, quindi poetica, del linguaggio, per cui mentre le difficoltà d'una materia storica venivano risolvendosi in studi più adeguati, al cui centro era il lungo lavoro dei *Sinonimi*, faceva passare nelle creazioni artistiche quanto più fosse testimonianza propria diretta: nelle poesie e nel romanzo. Dalle passioni espresse nelle poesie degli anni d'esilio, appunto, a *Fede e bellezza*; un accumulo di colpe, di esperienze ed errori, un traviamiento lungo e più tenace e doloroso in animi più sensibili, come la protagonista del romanzo, Maria: traviamiento ch'era condizione per l'aprirsi delle anime più rinnovate dall'esperienza, a certezze fecondate a lungo, per tradizioni famigliari e locali, nell'anima.

La legge che governa le tradizioni che vivono tuttora nel linguaggio, nel durare di quello, muove essa l'uno verso l'altro i protagonisti: legge comune, che si veniva arricchendo in Tommaseo e reggeva i nuovi disegni culturali e artistici suoi, d'una sostanza poetica della realtà tutta. Più remoto non poteva finire dal precedente, ormai collocato in tutt'altra temperie culturale, del romanzo manzoniano. D'altra parte, il patriottismo d'occasione di tanti romanzi storici e il pateticismo di tante fanciulle perseguitate o eroine astratte, dei romanzi di derivazione manzoniana, testimoniavano del rapido consumarsi di tanto nobile precedente. Del nucleo originale, l'innovazione costituita dai protagonisti popolari, l'unico effettivo sviluppo era condotto da Tommaseo col suo romanzo e con i precedenti « saggi » di racconti « storici », in versi e in prosa: dalla passione, dal traviamiento, all'affetto, a un'innocenza sentita come conquista dell'esperienza. E, poiché si tratta d'una realtà

da lui avvertita nelle tradizioni — e nell'elemento vivente, di queste, il linguaggio, la parola, — passione, colpa, cronaca, s'aprivano nel suo romanzo a una scala di prospettive, proiezioni simboliche, a una scala di comunicazioni spirituali aperte all'infinito, ch'era un concepire secondo un gusto romantico ma libero dagli schemi dominanti in Italia: un concepire in sintonia con sviluppi nuovi della narrativa europea, e un modo assolutamente originale di intendere la poeticità e dei protagonisti, sopra tutto la popolana Maria, e del linguaggio, dello stile della narrativa. Ma una poeticità portata a un processo di illimpidimento rispetto alle prime prove, che frutterà nelle prose narrative successive e nei versi e nella prosa della sua opera forse più originale come trasposto autoritratto e come fondamento dei principii cui era pervenuto, i *Canti* popolari greci, e illirici.

POESIE

di

Luca Canali

SOLUZIONE DI CONTINUITÀ

April is the cruellest month
The waste land, T. S. Eliot

*Le rondini veleggiano a raffiche nel cielo tempestoso;
a un respiro più fondo il costato mi s'empie di nubi e di strida,
il dubbio è nell'arco delle ali, su scotte di vele, in segnali
d'allarme per treni di spettri lanciati nel buio.
Non è vero, Thomas, che aprile è il più crudele dei mesi.
D'aprile si schianta lo specchio e intravedo l'immagine
del nemico al di là del giudizio mutato in riflesso
d'amore se l'odio deflagra, raggiunta l'estrema tensione,
si evince la croce non già da un mutarsi di fede,
ma dall'ultima frode spazzata da un colpo di vento
sulla soglia dell'urto mortale tra fronti d'assiomi.
Non più metamorfosi a gradi, età in proporzione di linfe,
bensì rovescio di piani, partenze prive di ormeggi
per scali d'ignote equità tra anelli di specie animali
che un ciclo di fronte stagioni arrovella in un'unica mèta
e propone all'ucciso la gloria del proprio assassino,
la boria gettata alle suole di torvi bastardi,
e ancora un giudizio rinato fra stragi di codici e norme,
il senno del mite scampato al naufragio dei dogmi,*

*ed è vero, Thomas, che aprile è il più dolce dei mesi
se oltre l'angoscia e la morte librate fra stabili climi
v'è un segno di resa al fraterno connubio di sorti
e sull'urlo, lo zenit dei folli, un silenzio di antiche reliquie
compone un mosaico di enigmi in incerta saggezza.*

IL CONFORTO DEL VENTO

*Potessimo accogliere i lunghi silenzi di Pitagora
purché l'animo si plachi del turbine di affetti sepolti,
e una foglia ondeggiante nell'aria si posi nel palmo
della mano protesa a implorare la pioggia balsamica
su crepe d'argilla percorse da ragni e termiti!
L'antica voce degli avi o il canto sommesso
di figli intenti ad un gioco sereno non supera
i lobi frontali e le sedi segrete del sogno,
non giunge agli oscuri fantasmi fluttuanti nel fondo
o al sommo del nostro scafo terrestre con fuoco di stelle
malsane che l'austro alimenta e la turpe violenza lenisce
in effimera frode da cui si produce più amara
la forza di agire su un lago di cupa demenza
nel cavo di antichi crateri scavati da un bacio
di lama paterna nel grembo di Psiche tradita.
Potessi offrire a un iddio la forza del simbolo
lineare su attorti grovigli o incidere a sangue
la vena malata e vederne colare il veleno
mutato in ambrosia se basti la sola tortura
d'un uomo a dissolvere il tedio che inceppa la ruota
di automi viventi o la volge con ansia febbrile
su anonime strade di giorni nei quali il sorriso*

*o il dono leale d'un pazzo non basta a ridare la quiete.
Ma i doni e i silenzi svaniscono, rimane il conforto
d'un alito appena di vento, freschezza di muschi,
un'illare voce che infigga nel suolo una lancia
a cui sostenere la vita di esausti guerrieri
in attesa dell'alta marea che renda vigore alle ali
e fermezza nell'ultimo abbaglio — le navi di Argo
su una rotta remota dal vello —, l'addio ad ogni mèta
finché le mie ossa resistano ai tratti di corda del tempo.*

«NELL'INGANNO DELLA SOGLIA»
OVVERO
L'ALTRO NELLO SPECCHIO DI NARCISO

di
Piero Bigongiari

Sono almeno dieci anni che i nostri lettori conoscono il poeta Yves Bonnefoy, nato nel 1923 a Tours, che è andato intanto componendo un'opera di poesia e di riflessione critica tali da metterlo alla testa della giovane, ma ormai pienamente matura, poesia francese del dopoguerra. Ci è capitato altresì di ritornare sull'opera bonnefoyana, in modo che crediamo che l'informazione per chi eventualmente ha potuto seguirci con una qualche fedeltà, non sia mancata. Nel frattempo, qualche anno fa, nel '69, è uscita presso Einaudi la traduzione da parte di Diana Grange Fiori dell'opera primaria del poeta, intitolata *Movimento e immobilità di Douve*, con una *Introduzione* memorabile di Stefano Agosti, il quale d'altronde firmava già nel '67 sulla rivista «Sigma» il saggio *Ives Bonnefoy e la grammatica dell'ineffabile*. I due studi agostiani, per completare l'informazione, sono ora raccolti in quel problematico e bellissimo libro che è *Il testo poetico* edito da Rizzoli nel '72: uno dei più sottili libri di presa di coscienza della poesia del secolo usciti in questi ultimi anni. E sappiamo infine che anche lo Specchio di Mondadori si prepara a presentare degnamente l'opera intermedia del poeta francese.

Ora non possiamo fare a meno di tornare col nostro discorso sull'ultimo volume di poesia di Bonnefoy, che il *Mercur de France* ha mirabilmente stampato in questi giorni. Il libro è diviso in sette parti, quasi sette cristallizzazioni di uno stato poematico che sfaccetta come un poliedro una situa-

zione inseguita in tutti i suoi fasci di luce e d'ombra. Luce e ombra che non si sa se vengano assorbite o emesse in questo stato di rifrazione che le singole sfaccettature comportano: veri inizi della figura dell'Altro sullo specchio di Narciso. E l'Altro è dentro o è fuori, viene dal basso dell'identità o dall'alto della differenza? E l'identificazione differisce o la diversificazione appiglia in un colloquio immaginario i rapporti intelligibili dell'identico che, in quanto identificato, è già l'inizio dell'Altro? Tutte queste rimangono proposte aperte nei versetti in lode del diverso che Bonnefoy propone per ora come punti di vista diversi ma convergenti in *speculo lympharum*, come ho detto, e dal basso e dall'alto: su uno *speculum* che non tanto è mediativo quanto piuttosto transitivo di angolazioni diverse: vero e proprio *speculum* di divergenze se la mediazione riflessiva non trattiene, ma solo devia, col suo spessore trasparente, il senso della profondità, anzi delle opposte profondità, infine il senso di opposizione che si ritira, del profondo stesso. L'antiteticità del significante consiste in questo suo ritirarsi per trasparenza di fronte allo specchiarsi-spezzarsi dei significati nello spessore antagonistico del senso che essi inaugurano con l'introvabile corposità del proprio linguaggio, ma in cui si ostinano a deviare dalle proprie certezze preconcrete: le quali pertanto lasciano solo ordini, riti e miti al poeta che se ne sente, *et pour cause*, responsabile, quasi da essi sacralizzato. È il suo *saber*, di origine neoplatonica, ma di un neoplatonismo esistenzializzato, che lo spinge verso il necessario *no saber*; e ci pare, questa di Bonnefoy, operazione opposta, pur nella sua somiglianza, a quello che è stato *l'effort moderne* dell'ermetismo italiano, ma che si spiega nella linea della poesia francese, post-surrealista e soprattutto post-rimbaudiana: Bonnefoy si spinge *au fond du connu*, al fondo di ciò che ha avuto una forma, perché lì ormai giace, mascherato da *connu*, l'antico, orfico *inconnu* rimbaudiano. Una tale situazione si arricchisce e varia da poesia a poesia, si direbbe da molecola a molecola tematica: è un tema con variazioni in cui pare di intravedere la vita quotidiana, in tutti i suoi misteriosi e irripetibili accidenti, ripetibili solo come un rito che è il rito stesso dell'entrata nel cerchio sacro, nell'inganno multiplo e abbagliante della soglia, del poeta a Valsaintes, nella sua semidiroccata maggiore delle Basses Alpes. Il ritorno dell'uguale in un'identità ogni volta

messa in forse dalla faccia cristallina diversa della parola, fa sì che la verità, abbandonata a tutti i suoi aspetti, si arrocchi, così fragile, così imprevedibile, come un misterioso nucleo di rifrangenze che costituisce appunto, nel muoversi prismatico sul misterioso asse centrale, l'inganno della soglia mai ádita ma sempre pronta al passo ultimo del linguaggio. Allora la parola si permea di una luce continuamente diversa, a seconda di come il cristallo, nella sua costituzione molecolare, gira sotto i nostri occhi nei suoi trecentosessanta gradi. Gradi e quasi gradini della soglia. Quasi che la soglia della verità sia circolare, come il Mandala indiano che appunto significa cerchio, vero campo d'azione mentale in cui fluttua la coscienza nell'orditura, o Tantra, di questo spazio sacro. Così il Mercurio, nella neoplatonica « Primavera » di Botticelli, aprendo il sacro corteggio, traccia col caduceo, cioè con la sacra verga, che egli agita tra le frasche rifiorite, verso il cielo, quello spazio di prosperità e di pace, simile in ciò agli áuguri che col lituo tracciano in cielo il *templum*, lo spazio circolare corrispondente sulla terra allo spazio sacrale del tempio. E il moto circolare si propaga nel movimento delle Grazie, le sacre fanciulle trasparenti bellissime nei veli, che precedono la figura di Venere gravida di tutta la prossima fruttificazione. E quasi che la forma del reale, come il tempio bramantesco a pianta circolare di San Pietro in Montorio, opponga a chi guarda questa moltiplicazione di un'identità in cui appunto consiste l'aspetto quantitativo, l'indifferenza cioè, della sua differenza centrale, fondamentale, non altrimenti prendibile che attraverso l'inganno multiplo dell'identità: un labirinto simmetrizzato. In Bonnefoy è lo spazio stesso di una familiarità sacrale, quel « chiaro regno » in cui, come nell'alone del fuoco, egli non vuole che l'intruso penetri: colui che vuol bere il vino, che secca nel boccale, o l'acqua che intiepidisce nel bicchiere notturno e che il calore di altre labbra familiari hanno sfiorato, colui che vuol mangiare il pane scuro, « bruciato a un fuoco di promessa ». Il divieto del poeta è biblico, di una crudeltà paleotestamentaria. Gli aspetti in cui la realtà si presenta e si moltiplica, fanno sì che multiplo appaia non solo l'aspetto in cui la realtà si presenta, ma anche il grado di rifrangenza in cui l'esca della sua misteriosa consistenza si esplica come un inganno ogni volta rinnovato e

ogni volta vietato al passo definitivo. Dirò di più: questa luce della rifrazione in cui rimane preso chi vuole infrangerla dà una preziosa sensazione di presenza agli stessi atti di effrazione tentata.

*Dans celui qui est là
Immobile, à veiller
A sa table, chargée
De signes, de lueurs. Et qui est appelé
Trois fois, mais ne se lève.*

Sono, le parole che sembrano aprirsi al mistero della trasparenza e insieme, in una sorta di preziosa semplicità, chiuderlo in sé, come tante voci di una azione drammatica, di una shakespeariana rappresentazione di cui gli attori non sappiano, come nel *Racconto d'inverno*, se hanno udito « di un mondo riscattato o di uno distrutto ». Sono, questi capitoli lirici, o punti di vista parlanti, i sette grandi componimenti lirici, stavo per dire queste sette sonate: *Il fiume, Nell'inganno della soglia, Due colori, Due barche, La terra, Le nubi, Lo sparso, l'indivisibile*. Di questi *poèmes* avevamo letto l'avvento, come di gridi soffocati nell'aria, già nel numero 11 de « L'Éphémère », dell'autunno 1969, dove appunto si potrà leggere la prima redazione di *Nell'inganno della soglia*, e nel numero 19-20, cioè nell'ultimo uscito, sempre de « L'Éphémère », dell'inverno-primavera 1973, dove questa materia ancora incandescente del libro vibra nei suoi nuclei infocati prima di aver trovato sede, ma una sede instabile, in globi di fuoco lirico che roteano nella grande notte, anche qui nel libro, nelle parti intitolate a *La terra* e a *Lo sparso, l'indivisibile*, con una energia hölderliniana nel frammento brillantissimo che si fa cenere nei suoi margini mentre vola allucciando nel cupo del cielo (o della mente). E mentre il poeta si rivolge sacrificale alla fiamma e alla cenere, con un « sì » che ricorda il « sì » claudeliano all'« immense octave de la création »; « sì » anche se la creazione sussulta di questo suo segreto vulcanismo che rende scottante anche l'opera dell'uomo e i suoi oggetti, anche i più umili, di incontro e di scontro:

*Ô flamme
Qui consumant célèbres,
Cendre
Qui dispersant recueilles.*

*Flamme, oui, qui effaces
De la table sacrificielle de l'été
La fièvre, les sursauts
De la main crispée.
Flamme, pour que la pierre du ciel clair
Soit lavée de notre ombre, et que ce soit
Un dieu enfant qui joue
Dans l'âcreté de la sève.
Je me penche sur toi, je rassemble, à genoux,
Flamme qui vas,
L'impatience, l'ardeur, le deuil, la solitude
Dans ta fumée.
Je me penche sur toi, aube, je prends
Dans mes mains ton visage. Qu'il fait beau
Sur notre lit désert! Je sacrifie
Et tu es la résurrection de ce que je brûle.*

*Flamme
Notre chambre de l'autre année, mystérieuse
Comme la proue d'une barque qui passe.*

*Flamme le verre
Sur la table de la cuisine abandonnée,
A V.
Dans les gravats.
Flamme, de salle en salle,
Le plâtre,
Toute une indifférence, illuminée.*

*Flamme l'ampoule
Où manquait Dieu
Au-dessus de la porte de l'étable.*

*Flamme
La vigne de l'éclair, là-bas,
Dans le piétinement des bêtes qui rêvent.
Flamme la pierre
Où le couteau du rêve a tant œuvré.*

*Flamme,
Dans la paix de la flamme,
L'agneau du sacrifice gardé sauf.*

Talché la fiamma si ricollega, momento della metamorfosi in atto, sparsa e indivisibile, a « L'étoffe rouge », transparente rovesciata nell'acqua, de « *La fille de Pharaon | Et ses servantes* » (p. 26): « *Et le rouge des lourdes | Étoffes peintes | Que lavait l'Égyptienne, l'irréveillée, | De nuit, dans l'eau du fleuve* » (pag. 43); « *Penché, vois poindre sur l'eau | Tout un visage || Comme prend un feu, au reflet | De ton épaule* » (pag. 35). È l'acqua d'una trasparenza riflessiva dove brucia il fuoco creaturale dell'immagine: « *Bouge dans l'eau remuée | L'arbre d'étoiles. | Prend, dans le souffle accru, | L'autre lumière. | | Et donc, puissance nue, | Je te recueille | Dans mes mains rapprochées | Pour une coupe. | S'écoulent au travers | De mes doigts les mondes, | Mais ce qui monte en nous, mon eau, brûlée, | Vent une vie. | | Je te touche des lèvres, | Mon amie, | Je tremble d'aborder, enfant, sommeil, | A cette Égypte. | Feuillages, nuits d'été, | Bêtes, routes du ciel, | Souffles, silencieux, signes, inachevés, | Sont là qui dorment. | — Bois, me dis-tu pourtant, | Au sens qui rêve* » (pagg. 40-41). E ancora, per questa « faute » turbata dall'argilla rossa d'una creazione originaria, d'un fuoco d'altrove: « *Le murmure de l'eau comme absente, le sein | Qui est semblable à l'eau, une, infinie, | Gonflée d'argile rouge* » (pag. 86); « *Puisque rien n'a de sens, | Souffle la voix, | Autant peindre nos corps | De nuées rouges. | | Vois, j'éclaire ce sein | D'un peu d'argile | Et délivre la joie, qui est le rien, | D'être la faute* » (pagg. 89-90). In questa liberazione « significata » della gioia, « *qui est le rien,* |

D'être la faute », poiché « *Le signe est devenu le lieu* » (pag. 66), ecco delinearsi l'azione del sacrificio ricostruttivo.

*Nous ramassons pourtant,
Mon amie,
Tant et plus de ces pierres, quand la nuit
Tachant l'étoffe rouge, trouant nos voix
Les dérobe déjà à nos mains anxieuses.*

*Et nuées que nous sommes, leur feu nous guide
Quand nous rentrons, chargés,
A la maison, « là-bas ». Quand nous passons
Déserts
Dans la vitre embrasée de ce pays
Qui ressemble au langage: illuminé
An loin, pierreux ici. Quand nous allons
Plus loin même, nous divisant, nous déchirant,
L'enfant courant devant nous dans sa joie
A sa vie inconnue,*

Simple, — non, clairs,

*En paix,
Immobiles parfois à des carrefours,
Entre les colonnes des feux de l'été qui va prendre fin,
Dans l'odeur de l'étoile et de la cendre. (pagg. 97-98).*

È che « le bras méditant de la lumière » (pag. 94) ha fermato ancora una volta il braccio alzato nel sacrificio: « l'enfant, qui est le signe » (pag. 96), può correre « devant nous dans sa joie ».

*Et en nous et de nous, qui demeurons
Si obscurs l'un à l'autre, ce qui est
La faute mais fatale, la parole
Étant inachevée comme l'être encor,*

*Que sa joie prenne forme : pour retenir
L'eau dans sa coupe fugitive ; pour refléter
Le feu, qui est le rien ; pour faire don
D'au moins l'idée du sens — à la lumière. (pag. 96).*

È « *Que tu peux nommer Dieu ce vase vide, | Dieu qui n'est pas, mais qui sauve le don, | Dieu sans regard mais dont les mains renouent, | Dieu nuée, Dieu enfant et à naître encore...* » (pagg. 68-69).

Il dramma è spezzato là in mezzo, ma le parole nel loro senso retrogrado, cioè di lettura, e dunque di recitazione verso il significante, vi alitano appunto come lo spirito aereo di Ariele, con la straordinaria leggerezza di una musica stordita, come su un mondo che allora non si sa se è riscattato o distrutto. Non per nulla chi, come Gaëtan Picon, su « Le Monde » del 7 maggio, saluta esclamativo questo « étonnant, admirable recueil », le parole sono sue, aggiunge: « *S'il faut en saluer l'existence, il est difficile et peut-être vain d'en parler. Qui se prépare à l'explicitation risque, s'il rouvre le livre, de retomber au pouvoir d'un charme qui le bâillonne! Poèmes à lire, à écouter — comme l'on remet sur le tourne-disque ce quintette de Schubert, — à savoir par cœur — poèmes qui rejoignent naturellement ceux que nous savons par cœur pour avoir passé notre vie à les relire : ceux de Shelley, de Keats, de Baudelaire...* ».

La poesia di Yves Bonnefoy essendo in piena fioritura, *Nell'inganno della soglia* ne è finora lo splendido culmine, una vera eruzione di ceneri, di lapilli, di pomici erose come quelle dell'amato pittore Ubac, infine un'inarrestabile discesa di lava infuocata dalla bocca circolare del vulcano. La tendenza poematica, cioè quella serie di richiami interni che fanno sì che il libro si corrisponda dal principio alla fine in un ordine abbagliato di poema, qui trova la sua più segreta e movimentata tessitura. Il poema è insieme il gran giuoco e la grande scacchiera in cui il poeta esegue le mosse locali con una gratitudine, si direbbe, per i luoghi e per i momenti che glielo permettono, quasi non conoscesse la totalità di cui ogni singola parte è il luogo della mancanza, sì, ma anche dell'assicurazione che il tutto sulla scacchiera prosegue nel suo disegno sconosciuto. Si è detto, e anch'io l'ho detto, che il poeta parte piuttosto dai significati per pungere il significante e solleccitarlo, come toccandone

le nervature segrete che solo la conoscenza integrale del corpo poetico può mettere a disposizione. E per Bonnefoy una tale conoscenza integrale è lo stesso significato del poema, il luogo della fine di ogni probabilità. Ma proprio questa improbabilità ultima, questa *fin de non recevoir*, costituisce per Bonnefoy il punto di partenza che, *à rebours*, ricostituisce per sintomi e prove e sollecitazioni lungimiranti la funzione del corpo poetico nella sua fisicità perfetta, quasi di canone dimenticato ma esistente nell'idea che, pur conosciuta, gli corrisponde, cioè corrisponde punto per punto all'ignota canonicità del poema *in fieri*. Qui è il nucleo drammatico della poesia bonnefoyana: la fisicità integrale della poesia si fonde e si confonde con l'idea, o come Bonnefoy preferisce, col concetto che il poeta può farsene, anzi col concetto che il poeta può con essa costituire, in modo totalmente contraddittorio. Fisicità e idea colluttano come l'integralità stessa del poema che raggiunge il suo ambiguo stato funzionale proprio partendo dai dati ultimi, accettati per la loro assoluta improbabilità. Si direbbe che Bonnefoy è un poeta modernissimo proprio per questa accettazione dell'ossimoro, cioè della locuzione comprendente parole che esprimono concetti contrari, ma dell'ossimoro in atto in tutta la gamma della contraddizione compresa nell'atto stesso della presenza che per forza diviene atto, per quanto semplificato e quasi pragmatico, di presenza della parola. In esso la parola vive recitando la propria contraddizione, in quanto significato, cioè idea, che raggiunto lo stato di probabilità del significante, immette in esso lo stesso stato di improbabilità che è invece proprio di ogni significato poetico, e che anzi costituisce il suo stesso esistere a cuore sospeso. L'idea della fisicità, o se volete, la fisicità dell'idea che constata in sé questo perpetuo rovesciamento di condizioni che non si possono più dire significative perché hanno già in partenza significato, ecco che però assume in sé questo perpetuo rimando del poema, questa riprova suprema, di dati altrimenti già sfruttati e non più oltre perseguibili, in un darsi del poema come ritualità della norma in cui si avverte il normalizzarsi dell'impossibile, cioè il suo proseguire sul piano discripto della probabilità. È proprio la probabilità dell'impossibile a rassicurare l'uomo nel suo gesto coadiuvante, discriptorio. Discrivere è allora e altresì leggere: operazione non biunivoca, che significa disunire l'«acqua

infinita» della parola che si getta «Contro il fianco deserto» della barca, riducendola nei termini ambigui, ma necessari, e perpetuamente circolari, della finitudine umana rapportata alla sua contraddizione metamorfica che è l'infinito, il tutto imprevedibile del poema:

*Pace, sull'acqua rischiarata. Si direbbe che una barca
Passa, carica di frutti; e che un'ondata
Di sufficienza, o d'immobilità,
Solleva il nostro luogo e questa vita
Come una barca appena altra, ancora legata.
Abbi confidenza, e lasciati prendere, spalla nuda,
Dall'onda che s'allarga dell'estate senza fine,
Dormi, è piena estate; e una notte
Per eccesso di luce; e sta per spezzarsi
La nostra notte eterna; sta per piegarsi
Sorridente su di noi l'Egiziana.
Pace, sul flutto che va. Scintilla il tempo.
La barca, si direbbe, s'è fermata.
Non si sente più che gettarsi, disunirsi,
Contro il fianco deserto acqua infinita.*

Vedete, ricavo questi pochi mirabili versi da *Due barche*, un momento del poema, che è, esso stesso, l'inganno della soglia. Ma importa appunto rimanere in questo momento ingannevole, che vuol dire anche luminoso, pur se la luce è contraddittoria tra le sue fonti: momento ingannevole tra il dentro e il fuori, tra il dentro, ripeto, che è il poema che si compie malgrado e grazie alla sua frammentazione in istanti sulla sua soglia, e il fuori che è l'impossibilità quotidiana di realizzarlo col quotidiano. Momento ingannevole tra il dentro e il fuori: momento che è anche il «luogo» dell'esca, anzi che è, esso stesso, l'esca. Mettere le mani sul congegno che faccia scattare la trappola, questo il poeta non vuole: il poeta non vuole, non può fermarsi al suo *a priori*; ed ecco allora che l'esca si trasforma in inganno, in giuoco di luci, nell'accomodamento ormai tutto probabilizzato del poema che

però il poeta non può raggiungere, ossia non vuole separare dalla quotidianità in cui vive, in cui cioè vivono i suoi significati di uomo del xx secolo, incerto davanti a ogni forma precostituita, cioè davanti a ogni forma meramente concettualizzata, ma anche più davanti al costituirsi dell'imminenza fisica di ogni immagine. Ma è che l'Egiziana può sempre piegarsi sulla corrente. Più in là, appena più in là di questa scintillazione del tempo, in cui sta già spezzandosi la nostra notte, la figlia di Faraone veglia con le ancelle, sulle rive del fiume fatale dove ormai Narciso vede piuttosto fluttuare una eterna « infanzia », dove cioè l'antico Narciso novecentesco, innamorato di se stesso, risalito alle proprie origini, può scoprire in sé un'altra carica vitale, originaria e diversificante insieme. « Nell'inutilità / Di ricordarsi » l'antico Narciso può scoprire un'altra « infanzia », cioè un altro non parlare, scorrente sotto i propri occhi come un segno tra altri segni, un segno di altri segni, un segno che insegna a rilevarsi verso chi è accanto. Allora la pertica del traghettatore che sonda il fiume per mandare avanti la barca del traghettatore, finisce per farsi inutilizzabile, se l'abbandono alla corrente è di questa barca carica di un mutismo pieno di segni (« È ancora il tempo del dolore / Prima dell'immagine ») o subito incline alla lusinga-esca della luce di cui s'investe « colui che è là / Immobile, a vegliare / Alla sua tavola, colma di segni, di lucori. / E che è chiamato / Tre volte, ma non si alza ». Occorrono le braccia dell'Egiziana, e delle altre ancelle, di « Quelle di cui l'acqua, ancora prima / Del giorno, / Riflette rovesciata / La stoffa rossa », a svellere dai lucori dell'inganno, e insomma a trattenere la mano che posandosi sull'esca farebbe scattare la trappola.

Allora Bonnefoy rinuncia alla misteriosa e significativa ritualità del quotidiano? qualcuno potrebbe chiedersi. Ma io subito devo metterlo in guardia. È il quotidiano che si organizza in una razionalità apprendibile non altrimenti che con la irrazionalità, cioè con la fisicità, dei gesti che servono al mistero ulteriore, e forse ultimo, della contraddizione che gli è implicita. È questo poema che si spezza, è lo spezzarsi del poema, è insomma il realizzarsi del poema proprio nel suo spezzarsi a unire l'improbabilità al probabile, l'impossibilità quotidiana all'assolutezza puramente ipotetica del possibile assoluto. Ancora una volta un poeta, e un poeta del nostro secolo, rea-

lizza come fenomeni simbolici questo spezzarsi del pane sulla mensa, questo mescere il vino nel bicchiere dell'assetato come un'operazione che dica e contraddica insieme la necessità della fame e della sete. Altra fame, altra sete si compie in questa fame e in questa sete. Contro anche una certa tendenza di certo pensiero contemporaneo francese, quella dell'*écriture* come momento decisivo, Bonnefoy propone il bisogno di « disiscrivere ». Se la notte « non ha cima », non è una cima nemmeno quella dell'« *écriture* »: che pure il poeta aveva, in altri tempi, quelli di *Pierre écrite*, indurito e immedesimato negli elementi naturali. Ora i segni si cancellano per raggiungere coi loro valori di riflessi nell'acqua un altro punto di partenza, quasi claudeliano. I segni indicano che si piega su di noi colui che segna della sua presenza un gesto che parte, si vorrebbe dire, dall'antisegno, ma forse è meglio dire dal luogo opposto al segno come senso da raggiungere, dal luogo dove in verità questo segno volta in contraddizione la propria dizione. È il luogo della trasparenza che riflette, mentre affonda, altro da sé, quel panno rosso delle ancelle che probabilmente tra poco grideranno alla scoperta del fanciullo abbandonato all'andare della corrente, nella cesta che gira su se stessa se toccata dagli arbusti presso le rive prima di riprendere il filo della corrente. La « disiscrittura » di Bonnefoy è questo voltare del segno nella zona morta della propria ultimazione: è il realizzarsi della contraddizione del poema nel qui e ora della norma quotidiana servita come un luogo di simboli nutrienti piuttosto lo statuirsi della contraddizione nella dizione che la pura e semplice dizione. Questo poeta di una fede sconosciuta perché deve essere ancora detta, ma che egli non può che contraddire coi gesti umili e il dolore, in cui le parole piuttosto si cancellano che si rafforzano, del rito. Ma, occorre dire, del rito della norma restano gli atti che vivono in una sorta di povera incidenza in una materia radiante, in una scintillazione che essi vi provocano con la loro povera angolatura nell'antigesto di cui il significante è costituito. Rimangono i gesti di una realtà insieme primordiale ed estatica a incastrarsi nell'antiteatro del mondo, là dove esso più enigmaticamente è abbandonato al proprio fluire fuori d'ogni significato. Il teatro significativo bonnefoyano s'incanta nell'antiteatro luminoso delle apparenze, simile al dolore che si fa luce nel grido del fanciullo:

*Éternité du cri
De l'enfant qui semble
Naître de la douleur
Qui se fait lumière.*

*L'éternité descend
Dans la terre nue
Et soulève le sens
Comme une bêche.*

.....

*Et vois, l'enfant
Est là, dans l'amandier,
Debout
Comme plusieurs vaisseaux arrivant en rêve.*

*Il monte
Entre lune et soleil. Il essaie de pencher vers nous
Dans la fumée
Son feu, riant,
Où l'ange et le serpent ont même visage.
Il offre
Dans la touffe des mots, qui a fleuri,
Une seconde fois du fruit de l'arbre.*

*Et déjà le maçon
Se penche vers le fond de la lumière.
Sa bêche en prend les gravats
Pour le comblement impossible.*

*Il racle
De sa bêche phosphorescente
Cet autre ciel, il fouille
De son fer antérieur à notre rêve*

*Sous les ronces,
 A l'étage du feu et de l'incrée.
 Il arrache
 La touffe blanche du feu
 Au battement de l'incrée parmi les pierres. (pagg. 71-73).*

La luce che nasce dal dolore nasce dunque « Au battement de l'incrée parmi les pierres ». Anche le antiche « pierres écrites » rivelano questa doppia faccia della luce e del fuoco. « A l'étage du feu et de l'incrée » scende pertanto elementare questo significato bonnefoyano, come un atto dirimente, il cozzo cosciente dell'increato per le sue componenti elementari proprio per rivelare, per liberare, questa disiscrittura del gesto, questo suo incantarsi nell'aria scintillante di una neutralità che ha preso fuoco *ex imis, e principio*. Lì la tematica bonnefoyana raggiunge il « procedere a mezzo » della procedura hölderliniana, l'incantarsi dell'*enérgeia* nella propria *dýnamis* iniziale. Così « *Se jette en criant celui qui | Nous représente, | Ombre que fait l'espoir | Sur l'origine* ». A mezzo il gesto, il rito della norma, a mezzo di un'azione che non è ancora un'immagine proprio perché è ancora costretta nel suo impulso simbolico, *alias* significativo: « *Il se tait. | Le midi de ses quelques mots est encore loin | Dans la lumière* » (pag. 73). Il compito delle parole dirompenti è nell'increato, ma nel creato il compito delle parole « *est encore loin | Dans la lumière* »: nella luce che il gesto provoca con la scintillazione della sua presenza « altra » e tanto più dirompente quanto più assorta, quasi assorbita, nel neutro della parola che ricostituisce la sua fisicità ancora lontana. « Ombra sull'origine » la parola-gesto sa di dover raggiungere il suo « midi » « *Dans la lumière* »: dove allora l'ombra ricade su se stessa, su una materia cioè in cui l'ombra si immedesima con la propria forma sostanziale: ombra agente all'interno stesso del fuoco metamorfico. V'è, in questo Bonnefoy, qualcosa che lo accosta, pur così occidentale, alla sapienza indiana del Mandala, se, come dice il Mandala, in questo specchio figurale della coscienza « il pensiero contiene tutte le cose, di se stesso egli fa diventare l'altro [...], unifica ambedue e, unificatili, li immerge in se stesso ». Ciò in questa insorgenza neoplatonica bonnefoyana viene a riflettersi in qualche modo la fase

gnostica del Buddhismo. La ritualità della norma mette in moto, ripetendola all'infinito, la linea esterna del macrocosmo in cui l'uomo quotidiano è immerso; mette in moto cioè un'antitesi corrispettiva continuamente *in fieri*. Se la « Présence » è « Détrompée de la mort », se l'« Ampoule | Qui s'agenouille en silence | Et brûle | Déviée, secouée | Par la nuit qui n'a pas de cime », questo senso che Bonnefoy ha fortissimo delle prime determinazioni della materia finita lo introduce in quell'elementarità della « nuit qui n'a pas de cime » per opposizione-continuazione figurale che si ritrova simile nella simbologia del Mandala. Anche se, ripeto, il grande Bonnefoy non stacca i suoi rapporti di senso coi valori referenziali, ma semplicemente li capovolge. Allora nella grande regione neoplatonica dei significati si gioca l'ultima partita « occidentale » d'un senso che ha già compiuto il suo percorso non coscienziale, non razionale, e si avvia a riconquistare nella coscienza « rivoltata » ma non ideologicamente predisposta il proprio corpo perduto nella direzione di una referenza affidata prima all'episteme che alla coraggiosa irritualità della propria presenza ingiustificata. Questa « ingiustizia » primaria del reale si corregge però in Bonnefoy nel fatto che tale realtà primaria deve muovere dalla coscienza dell'immagine e passare attraverso la sua corporizzazione significativa: cioè le intenzioni da affidare al reale nascono già nel clima della sua finalità significativa. Introducendo la raccolta dei *Premiers écrits et travaux* (1923-1952) di Georges Duthuit, sotto il titolo di *Représentation et présence* ⁽¹⁾, Bonnefoy, a proposito di questo « ennemi de l'image » dice alle pagine 25-27: « Duthuit approfondit et nourrit d'un savoir nouveau ses intuitions antérieures plus qu'il ne les soumit à épreuve. C'est comme un vaste cercle où ses convictions déjà arrêtées s'éploient tour à tour — mais restant loin d'un centre qu'on pourrait croire interdit. D'abord *Les Fauves*, de 1948, qui amplifient la première enquête mais sans en changer le sens, reprenant même de longs passages de l'écrit vieux de vingt ans, que je préfère. L'esprit de cette réflexion se retrouvera dans les essais sur *Van Gogh*, de la même année, puis sur *Nicolas de Staël*, 1950, et quelques autres contemporains dont *Bram van Velde*, de jeunes Américains, *Tal Coat*, etc., pages qui seront recueillies dans les deux recueils composites, *L'Image et l'Instant*, *L'Image en souffrance*. Là règne la grande idée qui résulta de *Matisse* — et de *Bergson* — d'une peinture

(1) Paris. Flammarion, 1974.

consumation des formes médiates de la conscience. Et si elle semble changer, avec de nouveaux soucis, en fait elle s'en tient à ses anciennes propositions. Le changement, c'est que l'ennemi de la représentation a affaire à plus radical que lui, cette fois. De nouveaux venus veulent substituer les taches et les couleurs à l'art transitif d'avant eux, et lui critique non sans raison leur prétention à la vérité absolue, mais il ne dissipe pas une équivoque. Car, du point de vue même qu'il défendait dans Les Fauves, pourquoi Clyfford Still ou Pollock ne seraient-ils pas fondés à prétendre qu'en faisant disparaître la référence à l'objet ils désenchantent les sources de la nature, délivrent les " basses profondes de l'univers " : l'objet, ultime aspect de la médiation, étant aussi la suprême entrave à l'élan du feu? Bien sûr cette revendication d'immédiat est comme toujours une illusion. Mais diffère-t-elle vraiment de celle que Duthuit avait jugée bénéfique à propos de Matisse ou de Miró, ce dernier d'ailleurs un des maîtres de la nouvelle peinture? L'objet peut-il se partager en une part sacrificable et une autre qui doit rester? Et cette nécessité reconnue de maintenir une référence, cette idée d'un être de l'extérieur, qu'il faut assumer pour se rejoindre vraiment, ne réintroduisent-elles pas la question, que je posais, de savoir si le représenté comme tel, ce frein, oui, en apparence du moins, aux emportements du présenté, du présent, ne vaudrait pas de contenir une amande de sens, où dureraient des valeurs plus importantes pour nous que les forces du spontané, qui n'est souvent que le naturel — ce simple premier degré de notre réalité essentiellement historique? Si le meilleur de notre être s'était produit — à travers l'histoire, cette négation de la vie primaire — au niveau de la médiation? Ne faudrait-il pas méditer alors les rapports les plus ténus dont se font nos choses, une ombre dans un miroir éclairé par une bougie par exemple, comme en peint le caravagisme que Duthuit estime du théâtre? L'observation attentive ne va pas nécessairement, comme il le dit, au " rappel débilisant d'un moment révolu ", il faut se demander avant d'en être sûr, en tout cas, s'il est vrai que le temps tombe ainsi instant par instant dans un gouffre, s'il n'y a pas dans le déroulement des pratiques simples, parmi des objets méditables, une essence qui vaut par soi. Et c'est un fait que Duthuit a recours, dans son légitime refus de la prétention " informelle ", à des peintres d'entre Giotto et les Fauves dont il n'avait pas dit qu'il les admirait, jusqu'alors. C'est l'époque où il écrit sur Courbet une belle étude, où il parle de Dürer, de Vermeer, chez qui pourtant les " basses profondes " n'étouffent pas les nuances les plus fragiles de l'interrogation du fini. Mais même dans ces pages plus dialectiques (ou d'autres sur

Rubens, sur Manet) il ne se pose pas la question de la fonction de l'image, comme figure qui se précise, dans ces tableaux qui aussi la transfigurent; du rôle du mythe, de l'Idée, de la valeur, de l'affection simple — qui le préservent — dans le rapport de ces grands artistes au monde extérieur à leur toile. Et il continue dans ses allusions au Cubisme à dénoncer l'obsession du beau idéal, comme si ce n'était que l'alibi d'un renoncement à vivre, et non ce coffre aux figures énigmatiques, aux proportions pourtant d'une simplicité déchirante, où chacun range sa vie, retrouve ses souvenirs, prépare sa descendance, et que le philosophe se doit d'ouvrir, non sans respect: le contenu, qui n'est certes plus esthétique, expliquant enfin tous ses rites que l'œuvre pratique en des sens contraires ».

Mi scuso col sagace lettore di questa lunga citazione, che però mi pare portante, oltre che per Duthuit, per Bonnefoy. « *Tous ces rites que l'œuvre pratique en des sens contraires* » vale per la ritualità bonnefoyana che intinge i propri inchiostri nell'area neoplatonica e che rifiuta la partenza nelle « basses profondes de l'univers ». La pittura, e io aggiungo la poesia, come « *consumation des formes médiates de la conscience* » può applicarsi come tale là dove viene percepita, per parlare con un titolo duthuitiano, « *l'image en souffrance* », cioè là dove vibrano « *les données immédiates de la conscience* », dove cioè la coscienza è già mediatrice d'immagine, e sia pure d'*image en souffrance*; ma non può applicarsi come tale dove vibra antitetica, nell'alinguistico, la costituzione di una materia che può dirsi referenziale solo nella zona preconsua del prelinguistico. Sicché il segno vi s'insinua con le lusinghe del serpente tentatore che porge il frutto proibito ad Eva. Il rovesciamento che l'informale ha percepito del triangolo *significante* → *significato* → *referente* (che è il ben noto triangolo di Ogden e Richards [1923]) nel triangolo *referente* → *significante* → *significato* non è che tolga la sofferenza all'immagine, ma toglie ogni immagine preliminare alla sofferenza; ed è accaduto all'interno della grande tentazione esistenziale novecentesca, una sofferenza senza immagine, o almeno senz'altra immagine che quella stessa di un'oggettività che soffre nel suo rivelarsi come tale. Ma l'immagine novecentesca nasce proprio in stato di insofferenza: nell'intenzionalità dell'immagine si rivela appunto questo stato di insofferenza, che appunto diviene il propellente del senso che investe la costituzione del *significante* di questa

carica di energia in fase dinamica, cioè totalmente potenziale. Il percorso dal referente al significante è il luogo trasmissivo dell'*enérgeia* che si costituisce in *dýnamis*, cioè in assoluta potenzialità: di lì esplodono i significati, o se volete l'ambiguità dei significati: cioè questa polivalenza del significato che non può puramente mentalizzare le proprie conseguenze di senso senza anche renderle reversibili e nuovamente potenziali nel rinfocolare a distanza il significante. Questo vuol dire non tanto rendere inessenziale il significato, quanto percepirne la pura funzione dinamica; significa cioè che la forma non è altro che la dichiarazione, quanto precaria, dell'inesauribilità dell'essenza: perpetuo momento a venire, e sì, finalità di una storia che non si realizza che attraverso la propria continua morte e la propria continua nascita, se la storia è il luogo mortale dei significati che l'uomo ha saputo esprimere ma che rinascono al di là della contingenza della propria morte come intatti significanti, cioè come energia che si attualizza in ogni punto della forma.

A proposito della « parole survivante » che l'opera di Bonnefoy attesta, Picon può ben seguitare a scrivere: « *Il y a la voix de la nuit, du doute, du sens perdu, du langage déchiré, et, parce que cette voix est toujours présente, cette poésie appartient bien à notre temps. Ce temps, il lui arrive même de l'évoquer avec une précision dont la poésie offre bien peu d'exemples: dans sa réalité historique. Heurtant la porte scellée, entendant le grincement de la chaîne, sentant le froid du fer, devinant dans la nuit le chien empoisonné qui griffe la terre, la perche du passeur touchant le fond boueux, le poète mesure la dérive qui le sépare des images qu'il connaît, dont il se souvient — un bas-relief grec, un tableau de Poussin, images qui rappellent elles-mêmes, si elles l'ont déjà perdu, le secret de l'antique sommeil mariant l'étoile " aux bêtes et aux choses amuitées ". Le ciel est chargé des mêmes constellations: pourquoi, se demande le poète, le sens a-t-il coagulé au flanc de l'Ourse? — Mais la force qui heurte la porte murée est toujours là; dans son leurre, le seuil est toujours ouvert à la lumière. A la tache noire de l'image, à la misère du sens répondent ces choses élémentaires, le pain, le vin, l'amande, une femme, un enfant, une maison. Aux strophes de l'égarément et du mutisme répondent les strophes de l'assentiment: oui, je consens... Mais la confiance n'est pas l'oubli, l'inadvertance de l'immédiat; elle est une affirmation où la négation ne cesse de prolonger son écho. Un recueil antérieur d'Yves Bonnefoy portait en exergue la phrase célèbre de Hegel selon laquelle la vie de l'esprit*

n'est pas celle qui ignore la mort, mais celle qui se maintient en elle. Dans le leurre du seuil porte en exergue un passage du Conte d'hiver parlant d'un monde à la fois détruit et rédimé. L'immédiat de l'accord, de la présence ne peut être qu'un immédiat — la " seconde simplicité ", celle qui se recompose, passé la dangereuse rive. Et la confiance n'a pour raison qu'une force sans raison »⁽²⁾. Ora, mentre questa « force sans raison » può bene metterci dalla parte di questa poesia, e soprattutto la forza del suo assentire, dobbiamo anche dire che questo condiviso « Oui, par la fièvre qui reprend tard dans le monde », il poeta non può non confrontarlo, non può non confrontare questo « sì », abbiamo visto, alle parole shakespeariane del *Racconto d'inverno* che egli mette ad esergo di questa sua splendida moneta, ma che lasciano aperto il dubbio tra distruzione e riscatto. « They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed ». È il Gentleman che interrogato da Antolycus davanti al palazzo di Leontes, risponde: « V'ho detto la cosa in modo scucito; ma le alterazioni che osservai nel Re e in Camillo erano proprio segni di stupore: a forza di fissarsi l'un l'altro pareva che strabuzzassero gli occhi: v'eran parole nel loro silenzio, linguaggio nel loro stesso gestire; avevan l'aria come se avessero udito di un mondo riscattato o di uno distrutto; uno straordinario moto di stupore appariva in entrambi; e il più attento osservatore che nulla sapesse più di quel che vedeva non avrebbe potuto dire se il significato era di gioia o di dolore, ma certo doveva essere l'eccesso di uno dei due »⁽³⁾. Ora il « broken delivery of the business », come ho già accennato, diventa in questo *Leurre* bonnefoyano lo splendido inganno della pluralità che avvia al tutto tondo del poema lo « schiacciato » lirico, proprio perché il ritornare di situazioni in punti diversi del discorso, in angolature di discorso diverse, e di un discorso non finito perché appartenente alla norma quotidiana, finisce per creare una serie di convergenze sul centro del « business » che non tanto ne mettono a fuoco la sostanza quanto fanno pervadere di questa sostanziale centralità i punti dispersi, i momenti ritornanti, questo gocciare dell'immagine nei suoi veri aspetti prima che l'immagine possa costituirsi definitivamente e non parlare, non esprimere più oltre questo suo impulso a farsi e ad essere:

⁽²⁾ GAËTAN PICON: *L'œuvre d'Yves Bonnefoy: la parole survivante*, cit., « Le Monde », 7 mai 1975.

⁽³⁾ W. SHAKESPEARE: *The Winter's Tale*, atto V, scena II. Cito nella traduzione di Eugenio Montale, W. SHAKESPEARE: *Teatro*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1947, p. 985.

« Rien n'a changé, | Ce sont les mêmes lieux et les mêmes choses, | Presque les mêmes mots, | Mais, vois, en toi, en moi | L'indivis, l'invisible se rassemblent » (pag. 59). Dunque l'indiviso, l'invisibile si raccolgono in te, in me. L'immagine, recuperabile a pezzi, per frammenti dell'atto multiplo, finisce per spezzare le mani che tentano di toglierla dall'acqua, dal fluire per briciole nel flusso oscuro del poema: « (Nous nous penchions, et l'eau | Coulait rapide, | Mais nos mains, là brisées, | Priront l'image.) » (pag. 114). Ed è che « Tutto il visibile infermo / Si disiscrive » in questa operazione retrograda. La disiscrittura bonnefoyana funziona dunque perché l'indiviso e l'invisibile si raccolgono « en toi, en moi ». Le immagini incompiute si corrispondono i loro punti di vista diversi. È la verità inafferrabile perché i punti di vista su di essa sono sempre diversi, oppure questa condizione ci dà modo di afferrarla nel perpetuo sfuggire di angolature del suo « tutto tondo »? Ricordate il bel film giapponese di qualche anno fa, *Rashomoon*? Anche lì il cerchio testimoniale finisce per non essere altro che l'eco dispersiva di ciò che veramente è stato nel centro focale di un avvenimento che perde proprio nella sua eventualità il peso centrale del proprio darsi come evento. La verità è inafferrabile perché ha più facce, cioè più interpretazioni oggettive? Ma, io direi anche, la verità non si vede, la verità si fa; e quanto più essa è nel suo farsi, tanto più essa è invisibile, non percepibile nemmeno come metamorfosi: che risulta una mera affermazione di continuità, se il diverso identifica al limite della propria diversità: che è anche il limite della propria identificazione.

*Nuages, oui,
L'un à l'autre, navires à l'arrivée
Dans un rapport de musique. Il me semble, parfois,
Que la nécessité se métamorphose
Comme à la fin du Conte d'Hiver
Quand chacun reconnaît chacun, quand on apprend
De niveau en niveau dans la lumière
Que ceux qu'avaient jetés l'orgueil, le doute
De contrées en contrées dans le dire obscur
Se retrouvent, se savent. Parole en cet instant
Leur silence; et silence leurs quelques mots*

*On ne sait si de joie ou de douleur
« Bien qu'à coup sûr l'extrême de l'une ou l'autre ».
Ils semblent, dit encore
Un témoin, méditant, et qui s'éloigne,
Entendre la nouvelle
D'un monde rédimé ou d'un monde mort. (pag. 81).*

È qui che, tra redenzione e morte, ci pare che potrebbe arguirsi quell'isomorfismo a cui risulta la più vera alterazione della tragica identità del nostro mondo, che è continuamente diverso da se stesso proprio là dove più infuria questa crisi di identità. È la morte del tipico dove esso non denuncia la deflagrazione dell'archetipo portato in superficie? Ma questa è forse la richiesta che un sistema poetico pone a un altro sistema poetico. La domanda forse non è più critica ma strettamente personale, e dunque cade nell'illegittimo.

Il certo è che questo io sovraccarico d'indiviso e d'invisibile, mentre rischia, come Narciso, di abbandonarsi al nero specchio della propria immagine compiuta, vede nelle oscure acque rosseggiare qualcosa che è forse la veste dell'altro, il panno rosso che lava « *l'Égyptienne, l'irréveillée, | De nuit, dans l'eau du fleuve* », quasi un fuoco che bruci nel profondo non solo del proprio narcisismo, ma anche nel profondo cauterizzi la stessa carica narcisica dell'io guardante. È la prova del fuoco della poesia contemporanea, questo fuoco per acqua. L'«Oeuvre» deve allora per forza trasfigurarsi in queste « *eaux brûlées d'énigme* », come dice Bonnefoy riferendosi a Boris de Schloezer (ma il poeta dice altrove per sé: « *Non, ce n'est pas | Aux transfigurations que peut prétendre | Notre lieu, en son mal* », pag. 85), quando noi pensiamo che forse essa debba solo trasformarsi, se non è questo sovraccarico Narciso a contemplare, ma l'«altro» a «fare», che è un «farsi», nell'io, anzi se il fare dell'io non sia che questo alterarsi, se la pronuncia dell'io risulti davvero sacrificale, se cioè non sia una pronuncia ritualizzata, ma il fuoco stesso dell'enigma non ripetuto, né ripetibile da nessuna acqua, e se l'acqua stessa della nostra nascita, che ci abbandona, altro non sia che, già, battesimo di fuoco pentecostale. È su questa scabra «superficie», dove l'immagine si è materizzata, emula d'altronde della «rugosa realtà» rimbaudiana, che il secolo consuma le sue scorie.

DISEGNI DAL MODELLO

di

Raffaele Monti

Alla prima lettura di questo densissimo libro concluso per la collaborazione di una sua scolara (Carlo L. Ragghianti e Gigetta Dalli Regoli: *Firenze* 1470-80, *Disegni dal modello: Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filippino*; pp. 322 con 8 tavole a colori e 370 in nero; Università di Pisa, 1975; L. 30.000), si riconosce che, come in tanti altri casi, la soluzione di un problema storico e filologico è strettamente dipendente dall'impianto di metodologia generale della ricerca, che fornisce nuove esigenze e nuovi strumenti di sondaggio e di accertamento.

Fin dai primordi della sua riforma storiografica, Ragghianti ha contrastato duramente sia gli schemi della psicologia della forma coi loro automatismi e meccanismi, sia ed ancor più le alienazioni dell'arte ridotta sotto le categorie della religione, della cultura, della società, cioè resa in sostanza tautologica o superflua — secondo la definizione dell'autore— in quanto ripetizione o traduzione in altri termini di contenuti già prodotti, noti e storicamente attivi.

In pari tempo, nel corso dell'elaborazione del suo pensiero estetico e linguistico, ha sempre sostenuto, con l'energia che gli è nota, che l'arte, intesa non solo come espressione poetica o rivelazione di sentimento, ma come discorso riflessivo od operazione intellettuale, è essa stessa, originalmente e non come riflesso, autrice di cultura agente nella storia, di una cultura che spesso

non si reperisce in quella formulata in lingua letteraria, in quella cioè abitualmente, anzi esclusivamente considerata negli studi.

Non è qui la sede di riprendere questa filosofia dell'arte, ma *Firenze* 1470-'80 viene a porsi senza dubbio come uno degli esempi fino ad ora più rilevanti di dimostrazione che un'esperienza culturale autentica e impreveduta viene acquistata alla consapevolezza storica per il tramite dell'esercizio artistico stesso. Nel caso del fenomeno del *disegno dal modello*, il rapporto tra esperienza, diretta e totale, e testi scritti, è dimostrato decisamente inverso rispetto alle ordinarie supposizioni circa i testi come dottrina, e i disegni e le pitture come applicazione. Ma spesso Ragghianti ha recuperato dai prodotti artistici fenomeni di cultura mancanti nella letteratura scritta.

Non c'è nulla di particolarmente nuovo nel tipo del risultato, e nel procedimento. Questi « rovesciamenti » sono ricorrenti nell'opera critica di Ragghianti. Il primo che ricordiamo ancora, con altri, è il passaggio dal « Rinascimento », e come uno dei suoi eroi più caratterizzati, del Beato Angelico sino al 1935 posto tra i mistici, i sognatori, i prosecutori del medioevo. Ma poi ricordiamo l'identificazione della prospettiva e di valori autonomi nella pittura antica romana; la fusione in Mondrian dell'idealismo armonico della tradizione occidentale con le proporzionalità astratte dell'architettura nipponica. Le esperienze d'arte infantile nella pittura italiana intorno al 1915; gl'incunaboli prospettici nella cartografia geografica prima e dopo il '500...

Tra le esperienze culturali non osservate e insospettate, rivelate dalla analisi stratigrafica del linguaggio o delle forme, la più sorprendente è stata forse quella del recupero del sostrato medioevalmente « primitivo » e della stessa grafia infantile o incoltivata, mantenuta dall'artista come costante riserva di genuinità e spontaneità, in Antonio Canova: il « neoclassico », l'idealista programmatico, il frigido statuario della tradizione ha imposto il suo più vero volto.

Ma non vogliamo anticipare un elenco di ricognizioni e di rinnovamenti critici, di cui opportunamente si prepara un'antologia, per indicare un aspetto personalissimo della critica di Ragghianti, l'interrogazione linguistica che, ovviamente presupponendo una vastissima capacità comparativa di forme,

giunge a ricavare dai contesti visivi caratteri originali e unicamente in essi reperibili, con l'aumento d'intendimenti critici che è facile computare.

Fin dagli anni '40 Ragghianti aveva capito che un vasto gruppo di *disegni dal modello*, eseguiti senza programma iconografico o destinazione per figurezioni (salvo alcuni), gruppo distribuito dal Berenson tra quattro o cinque pittori fiorentini secondari ed anche inesistenti dello scorcio del secolo xv e del principio del xvi, era invece complessivamente omogeneo non solo per la tematica, ma per i caratteri di forma, e sicuramente riferibile a Filippino Lippi in parte, ed in parte a Sandro Botticelli, del quale il critico iniziava allora una ricognizione dell'attività giovanile intorno al 1470, che ha nel libro che si esamina la sua conclusione.

Basterebbe l'entità di questo contributo (decine di nuovi disegni del Botticelli, di Filippino, di altri artisti, che ne integrano ed ampliano la fisionomia) per valutare l'importanza del libro dei *disegni dal modello* per la conoscenza dell'arte fiorentina nella seconda metà del sec. xv.

L'indagine è stata estesa a quel fenomeno complesso e controverso conosciuto come « bottega del Verrocchio », per indicare un centro attivo di scambi e di collaborazioni anche strette, e qualche volta incrociate e sovrapposte, che riguarda oltre, ai tre artisti, citati Leonardo, il Pollaiuolo, Francesco di Giorgio, il Perugino, il Botticini, Lorenzo di Credi e numerosi altri artisti di primo piano.

Lo scerveramento condotto da Ragghianti e dalla Regoli ha consentito di ricostruire con più vivente aderenza una situazione, nella quale gli « studi », aventi talvolta se non specializzazioni diverse preferenze, risultano più articolati, intorno alle figure maggiori del Verrocchio e di Leonardo, del Pollaiuolo, del Botticelli col discepolo Filippino, mentre sono attivi gli *scriptoria* dei miniatori (spesso uscenti dalle precedenti botteghe), e le officine dei grafici (che anch'essi impiegano assai frequentemente disegni dei maestri maggiori) e non ultimi dei ricamatori.

In un tale panorama, dove le collaborazioni e le interferenze vengono a risultare moltiplicate rispetto a ciò che si pensava, fornendone occasione anche i numerosi concorsi pubblici, si giustificano molte revisioni concernenti opere prodotte tra il 1470 circa e l'80 a Firenze. Un caso è l'utilizzo di un

medesimo libro di disegni da parte di Francesco di Giorgio e dello scultore verrocchiesco Francesco di Simone. Botticelli e Botticini pubblicano i *Tre arcangeli* per Santo Spirito, il secondo già uscito dalla fase giovanile termina il quadro del primo. Il *Battesimo* celebre degli Uffizi lungamente creduto del Verrocchio ha tre fasi di redazione: Botticini, Botticelli e Leonardo, che interviene anche ulteriormente nei paesaggi.

Il riscontro attento dei dati e fatti allegati da Ragghianti e dalla Regoli in una fittissima trama, porta a rendersi conto che questi anni d'arte fiorentina non sono così sicuramente sistemati come si credeva, anzi le indagini più recenti (tra le quali si annoverano quelle di Gigetta Regoli e per il disegno del Degenhart) moltiplicano le discrepanze dal *cliché* storico avvalorato.

Citerò un fatto solo, per dimostrare quanto possa essere modificato il panorama storico di cui si parla. Ragghianti — ora con l'annesso sperimentale del Baldini — precisa che fin da opere prime, come il *profilo femminile* Poldi Pezzoli, Antonio Pollaiuolo dipinge non solo *a olio*, ma con impasto o grumo di colore e condotta di pennellata. Assai prima, dunque, e in area tanto differente da quella di Antonello da Messina, e con diversa relazione con coloro ai quali si attribuisce la « scoperta » della pittura a olio, i Van Eyck. Un fatto di questo genere e di questo peso costringe a focalizzare con nuove prospettive la pittura a Firenze (dove si continua la tempera) già prima del 1470, ed offre nuove basi per l'interpretazione più esatta delle ancor tanto misteriose e controverse « tecniche miste » di Leonardo da Vinci.

Quella della pittura a olio o con tecniche fluide è una ricerca per gran parte da precisare e da svolgere dopo l'introduzione di Ragghianti, il quale fa notare come essa preceda di tanto l'arrivo della tavola di Hugo van der Goes a Firenze circa l'82, con gli effetti immediati e discepolari che si vedono nel Benedetto Ghirlandaio di Aigueperse. La ricerca sul *disegno dal modello* è stata invece estesa, dalle sue origini nell'ambito dei primi Maestri del Rinascimento e nei gruppi essenziali, fino all'operosità nello studio o « teatro di posa » che il Botticelli apersè nel 1470 avendo per garzone il quindicenne Filippino.

Il precedente più immediato di questa esperienza che è, tra l'altro, imponente, e quindi anche quantitativamente denuncia il suo rilievo ed esige

adeguata considerazione e comprensione, sono le epopee d'ignudi delle composizioni di Antonio del Pollaiuolo, che restano un interesse costante fino a Michelangelo. Ma nella versione, per così dire, programmatica, emblematica dello studio del Botticelli, come già prima presumibilmente in quelli di Paolo Uccello e di Domenico Veneziano, l'esperienza si chiarisce tanto nei suoi fondamenti quanto nei suoi obiettivi.

Il tema fondamentale è il corpo dell'uomo, la « maravigliosa macchina » dell'organismo corporeo, quanto dire del microcosmo. Il corpo umano è inteso nell'intero miracolo della sua struttura: è ossatura cioè tettonica o statica, è articolazione cioè meccanica o cinetica, è muscolazione cioè tensione o dinamica. Quello che si chiama anche significativamente « edificio del corpo umano » concentra dunque un numero di qualità eccezionali, di forze cosmiche tra loro integralmente connesse. E in più, come aveva già visto Vitruvio, il modulo del corpo fermo od esteso dava l'originaria misura dell'armonia, l'interferenza del quadrato e del cerchio, figure perfette, tra tutte.

Ecco la realtà vera, filosofica come funzionale, ideale come reale, della forma corporea e della sua animazione virtuale. Questa ragione originaria del corpo e della sua struttura essenziale, presente ancora in Leonardo, rapidamente si disperde, e l'anatomia artistica si unifica all'anatomia scientifica o fisiologica, divenendo uno dei fattori principali del « naturalismo » o imitazione del vero, che subentra nella tradizione critica come contrassegno del « Rinascimento », e continua fino ad oggi nella critica e nei manuali.

La concezione architettonica del corpo umano secondo Ragghianti muove probabilmente dalla sintesi antropocentrica del Brunelleschi. Il quale non per caso dice che gli edifici sono costituiti « d'ossa e membra » — il Vasari ancora dirà che sia le costruzioni che i corpi artisticamente trattati hanno « forma e ordine » — cioè unifica il corpo umano all'architettura, come aventi identici principi. Con tale definizione, ancora non intesa e spiegata, il Brunelleschi significava poi che l'architettura non era statica, ma dinamica (e difatti chiama la sua cupola « magnifica e *gonfiante* »), come poi la teorizzerà anche Michelangelo; l'architettura si apparentava alla balistica per il suo sostrato di *proiettiva*, che poi era quella geometria insegnata da Biagio Pellacani mae-

stro del Brunelleschi, che è all'origine della prospettiva, della costruzione per *razzi*.

Nel più tardo assorbimento dell'architettura corporea all'anatomia descrittiva (che ne è soltanto il mezzo analitico di rilevamento), è andato così disperso un complesso di valori originali che, una volta riconosciuti e oggettivati, sono un'aggiunta essenziale alla nostra conoscenza della cultura del Quattrocento, artistica e filosofico-scientifica, e costituiscono, in aggiunta alla reviviscenza umanistica dell'antico, agli ideali morali di responsabilità umana del mondo e nel mondo, alla nuova consapevolezza dell'intervento creativo o modificativo dell'ingegno, un quadro più completo e meglio illuminato.

Solo in un passo fugace di Leon Battista Alberti è espresso, in forma normativa e non esplicativa (farai prima lo scheletro, poi vi porrai sopra muscoli e pelle, infine le vesti), il riflesso, rimasto anch'esso inesplorato, di un metodo inesplorato dai libri e dai fogli di *disegno dal modello* nudo, vestito e in posa, la cui interpretazione è stata ricavata da Ragghianti dalla prassi stessa, dal processo attuativo dalla messa in posa ai calcoli di distanza, agli equilibri statico-dinamici ecc., dal processo quale risulta sia nelle prove originarie e protosperimentali, sia nelle ripetizioni e moltiplicazioni talora anche più imitative che comprensive.

È stata ritrovata insomma una vera e propria « scienza delle costruzioni » del corpo umano nella rappresentazione grafica, pittorica o plastica che poi si unificano nell'identità dei canoni struttivi. Una scienza più che analoga coincidente con quella delle architetture, che non era ricavabile dai testi letterari, e non è meno chiara, esplicita nei testi visivi.

Tutta una serie di passi del « trattato delle pittura » di Leonardo, non spiegata o genericamente intesa od anche passata inosservata, va ora a rinterzare l'esperienza dell'uso e adattamento del modello corporeo, specie nella parte che riguarda l'interesse più ardente di Leonardo, cioè il movimento, ogni sorta di movimento, dagli « atti affezionati » cioè appassionati o emotivi degli uomini al pulviscolo incessante dei raggi emessi o riflessi dai corpi, alle atmosfere, alle acque, alle nubi, alle tempeste.

Nella ricostruzione di questo contenuto nuovo della coscienza artistica

del Rinascimento ricavata dalle opere stesse, Ragghianti ha incontrato ovviamente Leonardo, sulla scena fiorentina dal 1467-'69 almeno, su una scena eccezionalmente animata che vede in azione quasi tutti i protagonisti del secondo Quattrocento artistico. I suoi contributi sono assai più vasti, si limita l'attenzione ai più salienti, in rapporto con l'esperienza del *disegno dal modello*.

Ragghianti ripone e rinnova i problemi della cronologia di Leonardo fino all'andata a Milano nel 1481 (portando seco, secondo il critico, la *Vergine delle Rocce*), e soprattutto stabilisce il perfetto parallelismo tra la ricerca attestata dal *libro di modelli* del Botticelli e di Filippino coi soci (Lorenzo di Credi, Bartolomeo di Giovanni e altri minori), e alcuni disegni dello stesso Leonardo — datati dieci anni dopo e più anche quando sono preparatori per l'*Adorazione dei Magi* — e frammenti provenienti dal « trattato » che è ragionevole ritenere contemporanei alla prassi di cui sono gli enunciati verbali, per l'equivalenza necessaria e indubitabile, solo che ci si pensi, tra pensare e fare, che non possono essere scissi né collocati in tempi diversi e distanti.

Ragghianti cioè non ritiene che si possano datare, come d'uso fino ad oggi, agli anni 1490-'92 pensieri e precetti che si dimostrano trascrizioni verbali di atti artistici (sembrano quasi didascalie) di operazioni pittoriche o disegnative effettuate negli anni anteriori al 1481; sembra infatti artificiale e arbitrario presumere che gli atti fossero eseguiti senza la loro coscienza o molto prima di averne coscienza. In una mente di eccezionale capacità autocritica come quella che Leonardo dimostra, non appare possibile credere che la natura, il carattere, il significato di ciò che faceva fossero da lui capiti non contemporaneamente o simultaneamente alla realizzazione controllata, ma in modo postumo, molti anni e magari decenni dopo l'evento.

La retrodatazione del gruppo di testi leonardeschi che traducono esattamente le operazioni disegnative e pittoriche degli anni giovanili e anteriori all'andata a Milano è importante, perché il nuovo ordine di sviluppo del pensiero leonardesco non solo è meglio giustificato nell'unità necessaria della personalità, ma perché la giusta collocazione dei pensieri nel processo fa individuare più precisamente sia i punti di partenza di Leonardo, che le

concezioni nuove che, dopo crisi e meditazioni, si formano nella maturità del periodo milanese. A questo scopo Ragghianti ha analizzato particolarmente lo svolgimento del pensiero di Leonardo sulla prospettiva, da una prima teoria conforme al pensiero albertiano fino alla teoria della prospettiva multipla o delle tre visioni prospettiche, coi suoi contributi originali e innovatori.

L'estrema densità di fatti d'osservazione e di deduzioni critiche (citiamo le risultanze sul Pollaiuolo) costringe a limitare a queste brevi note l'informazione su un'opera che si pone con altre come basilare nel rinnovamento illuminante e nelle acquisizioni.

È però doveroso completare la notizia, sia pure inadeguata, con un rilievo, diremo, tecnico su quest'opera inconsueta nella produzione scientifica e storica, inconsueta perché frutto di una collaborazione raramente fusa, e nella quale la parte dovuta a Gigetta Dalli Regoli non ha affatto un carattere integrativo o sussidiario, tantoché potrebbe anche stare a sé rappresentando un lavoro anch'esso necessario e autonomamente utile sul *libro di modelli*.

La Regoli si è fondata sulla trama storica e critica del Ragghianti e sulla sua prima ricognizione, ritenendole di oggettiva consistenza. Ma con una indagine sistematica, condotta in tutti i gabinetti e nelle raccolte di disegni e stampe d'Europa e d'America, essa ha potuto portare il numero dei disegni riconosciuti a 288 (ovviamente i disegni censiti e studiati sono stati migliaia).

Il materiale classificato è stato analizzato sotto ogni aspetto, formale, tecnico, iconografico, culturale (notevoli e acutissime le osservazioni sul motivo intellettuale dei *prigioni*, che poi prosegue fino a Michelangelo come allegoria del vincolo all'uomo della natura e del caso), con un'esplicitazione rara a trovarsi, e dovuta a un possesso invidiabile dell'arte figurativa fiorentina e italiana della seconda metà del Quattrocento, integrato da una complessa preparazione culturale, letteraria, archeologica.

Dopo una nitida e ricca introduzione recapitolativa in cui l'autrice riassume con personale persuasione e osservazione il momento storico e i fenomeni stilistici e intellettuali che lo caratterizzano, la Regoli ordina il ricchissimo contenuto grafico, originale e comparativo, secondo raggruppamenti che mostrano la gravitazione sull'arte del Botticelli e di Filippino principal-

mente, ma anche su figure più laterali e minori di artisti che hanno certamente frequentato, come lavoranti associati o come ospiti per esercitazioni, lo studio aperto dal Botticelli, e che possono essere identificati pur nella globale fedeltà alle forme botticelliane.

Si poteva osservare, a questo proposito, che la miglior prova della ricostituzione del libro (o dei libri) di *disegni dal modello* come afferente all'attività del primo Botticelli è data proprio dalla complessiva omogeneità del linguaggio grafico di questo gruppo, anche se si riscontrano varianti o accezioni affini come nel Botticini, in Bartolomeo di Giovanni, nel Perugino giovane, in Lorenzo di Credi, in Jacopo del Sellaio e così via. Questa lingua si isola chiaramente rispetto a quella di altri artisti, mettiamo dal Ghirlandaio a Leonardo, e si dimostra quindi di una circolazione effettiva e di gruppo.

Una documentazione figurativa estremamente puntuale è stata registrata dalla Regoli, non solo per evidenziare i rapporti del *libro di modelli* con la pittura contemporanea, ma in particolare le coincidenze specifiche tra molti disegni ed opere realizzate da Botticelli e da Filippino in affreschi e in tavole contemporanee.

La capacità di scrutinio, l'esperienza, il giudizio valutativo sia sul piano critico che sul piano specialistico hanno consentito un fatto certo infrequente: tra la parte dovuta al Ragghianti e quella dovuta alla Regoli si instaura un equilibrio, una reciproca integrazione che giovano al libro così importante e inconvenzionale, come se si fosse conseguito un primo esito di verifica liberamente dialettico.

La novità dell'interpretazione che ha ridato vita a un'esperienza storica così straordinaria e significativa che era rimasta nascosta e la stessa organizzata e scientificamente precisata pubblicazione di una massa di disegni spesso bellissimi e quasi tutti, in quanto svalutati o sottovalutati, poco noti e in cospicua parte inediti, fanno veramente di questo libro un'occasione di conoscenza e di studio non solo fondamentale, ma suggestiva, concorrendo all'interesse sempre sollecitato la forza espressiva dei disegni e la varietà dei fenomeni considerati per circoscrivere e per caratterizzare una tale nuova presenza nella storia artistica, che pur già così ricca, d'ora innanzi si arricchisce di questa ulteriore componente.

SULLE STRUTTURE TEMATICHE DI *LAVORARE STANCA*

di

Angela Guidotti

Pavese scrive le poesie di *Lavorare stanca* in un periodo che va dall'ottobre 1931 all'ottobre 1940 (escludendo soltanto *I mari del Sud*, dell'ottobre 1930). È in questo stesso periodo che comincia a scrivere anche alcuni racconti, destinati a rimanere inediti fino al 1968, quando saranno pubblicati con il titolo di *Ciau Masino*; sono qui comprese anche alcune liriche, di cui due soltanto facenti parte anche dell'edizione definitiva di *Lavorare stanca* ⁽¹⁾.

Poiché sarà proprio la produzione prosastica ad avere maggior sviluppo negli anni seguenti, ci si può e deve chiedere perché il nostro autore abbia iniziato la sua carriera con un libro di poesie, relegate per molto tempo dalla critica a semplice repertorio tematico delle opere narrative pavesiane ⁽²⁾. Pensiamo che un riesame della genesi dei motivi pavesiani e della loro articolazione all'interno di *Lavorare stanca* può essere utile a comprendere il perché di questa scelta nella direzione della lirica.

Il perno della tematica pavesiana è senza dubbio il contrasto tra città e campagna, un « topos » letterario che non deve certo a Pavese la sua origine ⁽³⁾.

Si tratta infatti di un tema che, ripreso da poeti e da narratori in diverse epoche e quindi

⁽¹⁾ *Ciau Masino*, Torino, 1968. Le due poesie di *Lavorare stanca* sono *I mari del Sud* e *Antenati*.

⁽²⁾ Per un panorama della storia della critica di *Lavorare stanca* si veda S. PAUTASSO, *Vent'anni di «Lavorare stanca»*, « Questioni », Torino, luglio-settembre 1956, che arriva fino alla data di pubblicazione del saggio. Per gli anni successivi si veda almeno: G. BARBERI-SQUAROTTI, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese*, « Questioni », Torino, 1959 (poi ripubblicata in *Astrazione e realtà*, Milano, 1960); M. MILA, prefazione all'edizione Einaudi di *Lavorare stanca*, Torino, 1960; il numero speciale dedicato a Pavese, della rivista « Sigma », Genova, 1964, n. 3/4; A. M. MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, 1966; B. BASILE, *La «finestra» di Pavese. Analisi di un'immagine ossessiva*, « Lingua e stile », Bologna, dicembre 1974.

⁽³⁾ Per questo tipo di immagini-archetipo si veda G. BACHELARD, *La dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, 1964 e *L'Ame et la vie*, ivi, 1965.

in occasioni diverse, ha finito per rivestirsi di volta in volta di un certo significato, secondo le particolarità del momento storico.

Nel periodo in cui vive Pavese, le condizioni sono molto propizie al risorgere di questo contrasto: l'industrializzazione infatti ha ormai assunto l'aspetto di un processo rapido e tumultuoso, che da un lato favorisce l'entusiasmo per le « città tentacolari » e dall'altro fa avvertire la necessità di un ritorno a certi valori fin troppo trascurati. Ricordiamo in Italia D'Annunzio, i futuristi e i crepuscolari. Non è qui il caso di addentrarsi nell'esame di questo motivo nei singoli autori; diciamo soltanto che D'Annunzio, pur riprendendo dal fiammingo Verhaeren visioni apocalittiche e angosciose di moderne città industriali, reca in fondo una nota di ottimismo nei confronti della macchina del progresso: ottimismo che i futuristi trasformeranno poi in esaltazione. I crepuscolari invece indugeranno molto spesso in affettuose e nostalgiche evocazioni di tranquilli quadretti campestri ⁽⁴⁾.

Nel caso specifico di Pavese, però, i riferimenti letterari da farsi riguardano non tanto la letteratura europea, quanto quella americana. Il suo esempio non deve del resto considerarsi isolato: basti pensare a Cecchi e a Vittorini, e in genere a tutti coloro per cui l'interesse verso la letteratura americana è in questo periodo un segno di quei fermenti che il fascismo pretendeva di soffocare. Tant'è vero che, quando Pavese vorrà trarre un bilancio di questa sua esperienza, scriverà che l'America è stata per molti letterati di allora « il gigantesco teatro dove con maggior franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti » ⁽⁵⁾.

Sono conclusioni cui Pavese giungerà nel '47, ma le traduzioni dall'inglese e i saggi critici sui testi americani hanno avuto inizio molto prima. Fin dal '26 Pavese comincia a leggere Whitman, su cui preparerà poi la tesi di laurea. Durante tutto il periodo universitario affronta autori americani e si ostina a penetrare i misteri dello « slang », tanto che terrà anche una fittissima corrispondenza, per parecchi anni, con un giovane italo-americano. Impara così a conoscere Lewis, Hemingway, Anderson, Lee Masters e, dopo aver letto *Babbitt*, comincia a tradurre *Our Mr. Wrenn* di Lewis per la casa editrice Bemporad. Di lì a poco, il suo primo saggio su questo autore aprirà la serie « americana » de « La Cultura ».

È certo quindi che questa attività di traduttore e di critico, contemporanea alle prime poesie di *Lavorare stanca*, deve aver influito sulla loro composizione. Leggendo infatti i suoi saggi critici sugli autori tradotti, ci si accorge che in *Lavorare stanca* entrano molti elementi e suggestioni derivanti dagli americani. È appunto l'America del XIX secolo (questo Paese che, perduta la sua antica verginità di paesaggio, aveva dovuto cedere alla violenza di un rapido e tumultuoso processo di industrializzazione) il terreno più propizio alla ri-

(4) Sul rapporto crepuscolari-Pavese in particolare si veda il saggio già citato del Barberi-Squarotti, che sottolinea il contributo dato dal linguaggio dimesso e familiare dei crepuscolari alla poesia pavesiana, là dove esso acquista la misura del racconto, eliminando l'ironia e il compianto di sé caratteristici di un Gozzano.

(5) *Ieri e Oggi*, « L'Unità », Torino, 3 agosto 1947; ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1963, p. 75.

nascita di quel contrasto città-campagna che tanta importanza rivestirà in Pavese. Quasi tutti gli autori da lui studiati sentono profondamente questo contrasto: nei loro romanzi si fugge in genere dalle città fumose, malate, soffocanti, alla volta di terre verdi e sconfinate. Quelle grosse metropoli esaltano dapprima la fantasia di colui che, in qualche borgo campestre, ne ha solo sentito parlare, ma poi rivelano il loro volto, fatto di egoismo e solitudine per chi, non essendovi nato, ne avverte tutto il disagio e non trova altra soluzione che il ritorno al proprio paese per cercare di ritrovare se stesso.

Pavese rimane affascinato da queste figure così frequenti nei romanzi americani: in Anderson, ad esempio, si ripete molto spesso la vicenda dell'uomo « scappato di casa » e poi tornato, per risentire il ritmo misterioso ma « vero » della vita. In Lewis abbiamo tutta una serie di personaggi, vagabondi, ubriachi, ecc., che esprimono con la loro vita priva di regole, lontano dalla città e a contatto il più possibile con la natura, il loro anelito alla libertà. Pavese li ammira e scrive di loro:

« Questi americani hanno inventato un nuovo modo di bere. Parlo, s'intende, di un modo letterario. Un personaggio, a un certo punto del romanzo, pianta lì tutto: belle maniere, lavoro, famiglia, quando l'abbia, e solo, o in compagnia di un amico del cuore, scompare qualche tempo per la solita spedizione: " he as gone on the grand sneak ", si è buttato alla gran fuga. Talvolta l'assenza dura giornate. La condotta del ribelle nel frattempo è molto semplice: da un baccano di canzoni e di bei motti, a un muso angosciato e meditante. Alla fine il personaggio torna al suo posto nella vita. È un po' abbacchiato e smorto, ma ha una nuova coscienza di se stesso: la macchina della civiltà non lo possiede intieramente, la vita è ancora degna » ⁽⁶⁾.

Come non identificare nel cugino (« gigante vestito di bianco ») de *I mari del Sud*, che sente il bisogno di tornare alla propria campagna, o negli ubriachi, negli emarginati, nei vecchi ribelli che vivono sotto le stelle di molte poesie di *Lavorare stanca* i personaggi dei romanzi americani?

Tuttavia il problema in Pavese è molto più complesso. Le sue figure e i suoi paesaggi, dietro l'impronta dell'americanismo, celano altre implicazioni. Il contrasto tra città e campagna, il desiderio di fuga e la necessità del ritorno, l'anelito alla libertà cercato in un più diretto contatto con la natura sono pensieri troppo profondamente legati a quel primo incontro dell'adolescente delle Langhe con la Torino degli anni '30 per poterli limitare ad un semplice riecheggiamento di motivi altrui. Si può dunque definire anche geograficamente questo contrasto, che è appunto il contrasto Torino-Langhe. Il capoluogo piemontese non è certo una « ville tentaculaire », od una città americana brulicante di vita, di fabbri-

⁽⁶⁾ *Un romanziere americano*, S. Lewis, « La Cultura », novembre 1930; ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., con il titolo *Senza provinciali una letteratura non ha nerbo*, p. 5.

che e di fumo; anzi, è ancora caratterizzata, per secolare tradizione, da abitanti chiusi ed introversi. Ciò non le impedisce comunque di mantenere intatto, almeno all'inizio, tutto il suo fascino per il giovane proveniente da un paesino come Santo Stefano Belbo. Il ritmo di vita è caotico e gli abitanti della città sono molto diversi dai contadini: perfino le donne qui « sono libere »: « *si piegano come bambine | ma si sanno godere l'amore* », come dice il « giovane smilzo che è stato a Torino » di *Terre bruciate*. In questo periodo Pavese scrive entusiasta:

« Ora io, non so sia l'influenza di Walt Whitman, ma darei ventisette campagne per una città come Torino. La campagna sarà buona per un riposo momentaneo dello spirito, buona per il paesaggio, vederlo e scappar via rapido in un treno elettrico, ma la vita, la vita vera moderna, come la sogno e la temo io, è una grande città piena di frastuono, di fabbriche, di palazzi enormi, di folle e di belle donne (ma tanto non le so avvicinare) » ⁽⁷⁾.

Fuggire dunque dalle angustie di una vita di paese verso i palazzi enormi, le « folle » e la « belle donne » finisce per diventare un motivo molto caro a Pavese. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di ragazzi che scappano di casa. Essi non hanno uno scopo preciso: vanno alla scoperta delle cose, della vita, vogliono godere il gusto della libertà gratuita.

*« Son le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo
l'ha sentito dall'alba. E ci sono dei cani
che finiscono marci in un fosso: la terra
prende tutto. Chissà se il ragazzo finisce dentro un fosso,
affamato? È scappato nell'alba
senza fare discorsi, con quattro bestemmie,
alto il naso nell'aria »* ⁽⁸⁾.

Solo ai ragazzi è permesso andarsene (« Traversare una strada per scappare di casa, lo fa solo un ragazzo... »), « gettarsi » per le vie, buttarsi su « certe colline ». Sono ragazzi pieni di stupori, di sogni, di desideri inconsci: sentono come necessaria e improrogabile questa fuga, anche se poi finiscono per scontrarsi con una realtà tutt'altro che lieta, quella della vita cittadina. Sperimentano allora la solitudine, il disagio, il fallimento di ogni tentativo d'inserirsi in quel mondo in cui la ricerca di affetto, di contatto umano e di amore si distrugge sotto la « luce beffarda dei lampioni a migliaia sul gran scalpaccio » ⁽⁹⁾. I ragazzi allora, « gli scappati di casa », divenuti ormai adulti, ritornano al paese per ritrovare se stessi nei gesti e nei luoghi dell'infanzia.

⁽⁷⁾ Cfr. *Lettera a Tullio Pinelli*, settembre 1926, in C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, Torino, 1966, p. 34 e sg.

⁽⁸⁾ *Esterno*, (*Lavorare stanca*: si segue ed. Einaudi, 1962, p. 105).

⁽⁹⁾ *I mari del Sud* (ed. cit., p. 11).

I protagonisti de *I mari del Sud*, di *Esterno*, di *Disciplina* e di tante altre poesie di *Lavorare stanca* hanno dunque in comune tra loro questo desiderio di evadere, di farsi un'esperienza di vita ed infine di ritornare alla propria casa. Sono personaggi che ricompariranno nei racconti (*Notte di festa, Il mare*) e nei romanzi (*Tra donne sole, La luna e i falò*). Pavese divide con essi la sete d'avventura senza però renderli completamente autobiografici. Diversamente da ciò che sta succedendo a lui, questi personaggi vivono intensamente la loro fuga e ritornano ricchi di esperienze, con una nuova coscienza di se stessi. Il cugino de *I mari del Sud*, ad esempio, ha soddisfatto il suo desiderio di libertà e non si è fermato soltanto a questo (come l'ubriaco o l'eremita): ha sofferto anche solitudine, disagi, fatiche, sperimentando il terribile ingranaggio della vita cittadina. Ora ritorna al proprio paese parlando ancora quel dialetto che « vent'anni di idiomi e di oceani diversi » non sono riusciti a scalfire. Così Pavese ne parla nel suo diario:

« Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate di ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario, e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguire la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: *I mari del Sud* insomma » ⁽¹⁰⁾.

Certo, come si è detto, non si tratta solo di autobiografia. Pavese riversa sì in questa figura quell'entusiasmo da lui stesso provato nell'allontanarsi dal paesino delle Langhe per trasferirsi in città, così come vi trasfonde la sua amarezza e il suo senso di solitudine; ma egli non è mai andato all'estero in cerca di avventure o alla scoperta di mondi lontani. Il soggiorno più lungo fuori Torino è dovuto al confino calabrese. In questo « scappato di casa », dunque, figura che si ripresenta costantemente nell'opera pavesiana, si viene a compiere un processo di vera e propria « assolutizzazione ». L'autore cioè riesce a superare di slancio istanze autobiografiche e suggestioni derivanti dalle sue letture (che pure rimangono le basi d'appoggio) per creare una figura dotata di una fissità atemporale, collocata in uno spazio per così dire « assoluto ». Così potremmo sostituire al cugino de *I mari del Sud* la Clelia di *Tra donne sole* o l'Anguilla de *La luna e i falò*, senza intaccare irreparabilmente le opere in questione. Il racconto vero e proprio cioè non subisce mai grandi cambiamenti: il protagonista fugge sempre da casa, o meglio dal paese, per ritornarvi poi pieno di amarezza, ma anche di esperienza di vita. È un'immagine che, col maturare dell'autore come uomo, potrà arricchirsi di ulteriori lacerazioni della coscienza, di malinconia, di sussulti di dubbio; mostrerà sempre però le stesse caratteristiche di fondo, così come l'itinerario percorso risulterà essere sempre il medesimo.

⁽¹⁰⁾ Cfr. *Il mestiere di vivere*, Il Saggiatore, Torino, 1964, 10 novembre 1935, p. 22 e sg.

Sembra quasi di trovarsi di fronte ad un «alter ego» di Pavese: quello che lui stesso avrebbe voluto essere. Anch'egli, come il cugino de *I mari del Sud*, se n'è andato dal proprio paese, ma non ha mai visto «*fuggire balene tra schiume di sangue | e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia*», o le isole «feroci di squali»; ecco perché il cugino diventa un «eroe» pavesiano.

L'immagine dello «scappato di casa», colta in quei gesti che saranno ormai sostanzialmente gli stessi, acquista caratteri per così dire «universali»; soprattutto cessa di apparire come realistica, subendo la stessa sorte riservata da Pavese alla donna, alla campagna, al paesaggio tutto: diventa «mitica».

È una trasformazione su cui incide quel Pavese studioso di etnologia che «conosce come pochi la difficile strategia del rito esistenziale, del gesto ripetuto, dell'immagine angosciosa che si riverbera dal passato sul presente» (11). Il rapporto Pavese-etnologi è stato ampiamente trattato da molta parte della critica pavesiana (12); qui ci preme sottolineare il fatto che le riflessioni sul mito compaiono davvero molto presto, ai tempi cioè delle prime traduzioni americane. In un saggio del '32, dedicato a Melville, leggiamo:

«... Per l'equipaggio del Pequod Moby Dick, nel magnetismo che ha per il loro comandante e nei terrori di leggenda che sorgono dalle sue gesta, come sono riferite via via dalle navi incontrate, accenna confusamente a diventare un mito coi soliti doppi fondi allegorici» (13).

La caratterizzazione «mitica» dei motivi pavesiani avviene dunque alla luce delle traduzioni americane, insieme al fondamentale supporto delle letture degli etnologi (Frazer, Lévy-Strauss e Lévy-Bruhl), oltre che del Vico (14).

C'è però un'altra componente nient'affatto trascurabile, che interessa direttamente la genesi e la conseguente natura «mitica» dei motivi pavesiani: è il fondo piemontese e contadino, delle Langhe in particolare, che può riplasmare la materia appresa sui romanzi americani e sui libri d'etnologia e fare di queste influenze i termini della sua problematica. Così la narrativa americana e lo studio degli etnologi, lungi dal costituire per Pavese una semplice avventura, gli permettono di penetrare sempre di più il proprio «carattere regionale» e la propria vera natura.

(11) Cfr. B. BASILE, *La finestra di Pavese. Analisi di un'immagine ossessiva*, cit., p. 504.

(12) Si veda almeno A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, 1967.

(13) *Il baleniere letterato*, «La Cultura», gennaio-marzo '32, ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 83.

(14) Di questo filosofo si parla diffusamente in molti passi del diario e dei saggi critici; anzi, Pavese gli attribuirà il merito di averlo indirizzato allo studio degli etnologi: «Gli piace... G. B. Vico... che ha sempre interessato Pavese e da anni gli ha fatto smettere ogni lettura amena per dedicarsi alle relazioni e ai documenti etnologici, testi in cui egli ritrova quel senso di una realtà simbolica e insieme fondata su saldissime istituzioni che, a suo parere, è la fonte prima di ogni poesia degna di questo nome». *Intervista alla Radio*, giugno 1950, per la rubrica «Scrittori al microfono», ora in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 295 e sg.).

Pavese si rende conto di questo suo inscindibile legame con la propria terra: in un primo momento lo vive solo inconsciamente, ma al momento del primo distacco — la residenza forzata in Calabria — riesce a delinearlo con lucidità:

« Questa sera, sotto le rocce lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questi luoghi... Perché non posso trattare io delle rocce lunari? Ma perché esse non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte saprei bene però assorbire in un'immagine il loro significato » ⁽¹⁵⁾.

La residenza forzata in Calabria dunque fa prendere coscienza a Pavese del suo rapporto con il Piemonte:

« Espresi già il parallelo fra me e il Piemonte: nella mia poesia futura questo elemento non dovrà più mancare » ⁽¹⁶⁾.

Lungo questo itinerario dunque, « da Santo Stefano a Torino », assistiamo al progressivo dipanarsi dei motivi pavesiani. Il più evidente tramite fra essi è costituito dalla donna, intesa come « denominatore comune » tra l'uno e l'altro polo ⁽¹⁷⁾.

Troppo spesso però si è accentuato in senso psicologico il carattere di quest'ultimo motivo, finendo così per monopolizzare tutta l'attenzione sugli aspetti autobiografici del problema ⁽¹⁸⁾.

Ora, anche se non sono da sottovalutare certe esperienze negative di Pavese nei confronti dell'altro sesso, da lui profondamente sofferte, dobbiamo sempre tener presente anche l'elaborazione concettuale che egli opera sulla figura femminile. L'autore si distacca progressivamente infatti da un'immagine concreta e individuale della donna per proporre un essere dal duplice aspetto: da un lato il mito infantile della donna-terra-madre e dall'altro la presenza della donna-compagna, frutto delle esperienze dell'uomo adulto. Egli non riuscirà più a fondere, come sarebbe stato logico, questi due aspetti dell'essere femminile, trovandosi così per sempre di fronte a due immagini inconciliabili tra loro: la donna-fecondità (legata all'ambiente campestre dell'infanzia) ⁽¹⁹⁾ e la donna « beffarda », estranea,

⁽¹⁵⁾ *Il mestiere di vivere*, cit., 10 ottobre 1935, p. 15.

⁽¹⁶⁾ Ed. cit., 19 ottobre 1935, p. 19.

⁽¹⁷⁾ È una definizione di I. CALVINO, *Pavese in tre libri*, « Agorà », Torino, agosto 1946.

⁽¹⁸⁾ Si veda ad esempio D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, Milano, 1960; nel delinare la personalità di Pavese, egli dimentica molto spesso le ragioni della poesia per quelle esistenziali. Anche D. FERNANDEZ (*L'échec de Pavese*, Paris, 1967) si dilunga troppo spesso nell'esame di tutti i fattori personali e patologici che avrebbero provocato la difficoltà di rapporto tra lo scrittore e le donne.

⁽¹⁹⁾ « Voglio dire, le donne da noi stanno in casa | e ci mettono al mondo e non dicono nulla | e non contano nulla e non le ricordiamo ». (*Antenati*, ed. cit., p. 23). « Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento | che svaniva lasciandolo saldo. Non ebbe altro bene | che quel corpo, che adesso è consunto dai troppi figliuoli ». (*Una stagione*, ivi, p. 48). « Torneremo stanotte alla donna che dorme, | con le dita gelate a cercare il suo corpo, | e un calore ci scuoterà il sangue, un calore di terra | annerita di umori: un respiro di vita ». (*Piaceri notturni*, ivi, p. 72).

lontana, impassibile ⁽²⁰⁾. Quest'ultima dovrebbe essere per lui la donna-compagna; si trasforma invece in un essere « definito e immutabile », lontanissimo da lui ⁽²¹⁾.

La conseguenza inevitabile è uno stato di incomunicabilità totale tra il poeta e l'essere femminile, da cui scaturisce il motivo della solitudine e quello della morte.

Ma vediamo con ordine: il tema dell'isolamento nasce dal contatto con la città e si lega ad una ragione particolare, il fatto che Pavese non è nato a Torino e soprattutto non si è potuto « ancorare » in città tramite l'unione con una donna; essa avrebbe dovuto impedire « la fuga dal tragico », abolire la provvisorietà, annientare la solitudine, creare dei doveri che « ancorassero » l'uomo alla vita concreta. Pavese fallisce nel tentativo di ricerca di questo rapporto ed allora la solitudine dilaga e diventa qualcosa di ben più profondo, poiché s'identifica con il risucchio dell'inconsistente, con la mancanza di radici. Ecco il vero solitario il *raté*, lo sradicato che in città deve « assistere » alla vita, sia affettiva che pubblica, e quando tenta di parteciparvi, alla ricerca di amore o di giustizia, viene brutalmente respinto.

Sono considerazioni che ci aiutano a spiegare anche il particolare atteggiamento di Pavese nei confronti delle sommosse politiche svoltesi a Torino proprio in quegli anni. Si tratta delle prime forme di lotta operaia organizzata in una città avviata verso un'industrializzazione crescente, destinate però ad essere ben presto soffocate nel sangue ⁽²²⁾.

Egli si rende conto della divisione venutasi a creare all'interno della città: da un lato c'è la Torino tradizionale, la cui immagine consacrata dalla storia ufficiale è quella di una terra illustre e austera, ricca di virtù che avevano portato all'unità d'Italia, con abitanti consci di questi loro meriti; dall'altro lato c'è il contadino trapiantato qui dalle sue terre alla ricerca di un lavoro; non può certo sperare di infrangere il guscio protettivo che i cittadini hanno eretto a loro difesa.

Alla base delle sommosse c'è questo senso di solitudine dell'uomo rifiutato dalla città in cui non è nato e dove è fatto oggetto delle più crudeli ingiustizie: questo è il profondo senso d'isolamento che accomuna Pavese alla classe operaia, pur non facendo egli parte di essa. Perciò, degli avvenimenti politici cui assiste, Pavese vuole in questo periodo mettere soprattutto in evidenza il senso di solitudine avvertito dagli operai al loro arrivo in città, perché è anche il suo senso di solitudine.

Questo motivo si esplicita chiaramente nella sezione « Legna verde » di *Lavorare stanca*. Prendiamo ad esempio *Fumatori di carta*, la vicenda di un operaio che, giunto a Torino,

⁽²⁰⁾ « *A Torino si arriva di sera | e si vedono subito per la strada le donne | maliziose vestite per gli occhi, che camminano sole* ». (*Terre bruciate*, ivi, p. 114). « ... *I vapori confondono | ogni verde, ma le donne dai vivi colori | vi camminano. Vanno nella bianca penombra | sorridenti: per strada può accadere ogni cosa* ». (*Paesaggio VI*, ivi, p. 119).

⁽²¹⁾ « *Qualche volta la vedo, e mi vive dinanzi | definita, immutabile, come un ricordo. | Io non ho mai potuto afferrarla: la sua realtà | ogni volta mi sfugge e mi porta lontano* ». (*Incontro*, p. 29). « *Non c'è uomo che giunga a lasciare una traccia | su costei. Quanti'è stato dilegua in un sogno | come via in un mattino, e non resta che lei* ». (*Un ricordo*, p. 129).

⁽²²⁾ Per le origini sociali e politiche delle lotte di classe svoltesi a Torino nel periodo che ci interessa, si veda P. SPRIANO, *Storia di Torino operaia e socialista*, Torino, 1972.

prende coscienza di sé. In questa storia sembra riassumersi tutta la disperazione del mondo pavesiano:

« ... *Tentò darsi pace
camminando assonnato, le vie interminabili
nella notte, ma vide soltanto a migliaia i lampioni
lucidissimi, su iniquità: donne rauche, ubriachi,
traballanti fantocci sperduti... »* ⁽²³⁾.

Qui prende corpo l'immagine di Torino quale la vede Pavese prima ancora del protagonista della poesia.

Unico mezzo possibile per ovviare ad una situazione così angosciata è « radicarsi ». Poiché l'autore non vi riesce attraverso le vie cosiddette « normali » (creandosi cioè certi legami con la famiglia, le amicizie, ecc.), avverte la necessità di ritrovare se stesso in quei luoghi in cui è nato, tramite i ricordi dell'infanzia. Ecco dunque apparire il binomio fondamentale memoria-infanzia, legato al motivo del ritorno alla propria terra natale. Nasce da qui l'ammirazione per il cugino de *I mari del Sud*, che « ha tanto vissuto », ma che è riuscito a ritrovarsi a contatto della propria terra, ricco di molte esperienze. Nell'ambiente agreste (quello in cui si è nati) ci si può abbandonare alla riscoperta dell'infanzia, cercando di riconquistare quei valori che rivestono per il nostro io un'importanza fondamentale. Della campagna si ricercano odori, suoni, sensazioni, proprio nella loro primigenia formazione, non falsati cioè dal contatto con l'ambiente contadino ⁽²⁴⁾.

Pavese si sofferma a lungo su questo argomento, specie in *Feria d'agosto* ⁽²⁵⁾, dove mostra di voler fare dell'infanzia un mondo a sé di cui si raggiunge piena consapevolezza solo nell'età adulta:

« Succede dunque questo fatto curioso: noi viviamo l'esser nostro più autentico quando ancora non sappiamo ammirare, cioè cogliere quel che ci accade » ⁽²⁶⁾.

Nonostante ciò egli si rende anche conto di non poter fare a meno di queste credenze:

« Se fosse possibile distruggere i simboli, tutti i simboli, distruggeremmo soltanto noi stessi » ⁽²⁷⁾.

⁽²³⁾ Ed. cit., p. 31.

⁽²⁴⁾ Sulle radici culturali dei miti infantili pavesiani si veda A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, cit.; si ricordi che una parte della critica ha cercato d'inquadrare la posizione pavesiana nei confronti dell'infanzia in una tradizione italiana oltre che europea, riallacciandola a quella del Leopardi e del Pascoli ma notandone anche le differenze. Si veda in proposito J. HÖSLE, *I miti dell'infanzia*, « Sigma », cit., pp. 202-16.

⁽²⁵⁾ Torino, 1946; *Feria d'agosto* è una raccolta di scritti critici elaborati da Pavese tra il 1941 e il 1944.

⁽²⁶⁾ *L'adolescenza*, da *Feria d'agosto*, ora in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 316.

⁽²⁷⁾ *La selva*, « Darsena Nuova », Viareggio, giugno-luglio 1946, ora in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 321.

Per questo preferisce ritornarvi sempre e ripercorrerli con la memoria, così che nel ricordo di questa prima età possano placarsi gli interni tumulti dell'animo umano:

« Nel ricordo il tumulto si placa » ⁽²⁸⁾.

Non si può naturalmente confondere questo concetto con quello romantico di un'infanzia vista unicamente come rifugio e sfogo: anche questo motivo, come gli altri, si fissa in una sua dimensione « assoluta ». Il ricordo che ci riporta ad essa è il « ricordo-rinuncia » che ha saputo « insignorirsi delle cose attraverso il distacco, l'assunzione del naturale all'assoluto » ⁽²⁹⁾.

Attraverso continue riflessioni, Pavese aggiunge alla conclusione che « il più sicuro vivaio di simboli » è proprio l'infanzia:

« ... Il più sicuro vivaio di simboli è quello dell'infanzia: sensazioni remote che si sono spogliate, macerandosi a lungo, di ogni materia, e hanno assunto nella memoria la trasparenza dello Spirito. ... Perché davvero nell'infanzia eravamo un'altra cosa. Piccoli bruti inconsapevoli, il reale ci accoglieva come accoglie semi e pietre. Nessun pericolo che allora lo ammirassimo e volessimo tuffarci nel suo gorgo. Eravamo il gorgo stesso » ⁽³⁰⁾.

Proprio in un'infanzia in cui eravamo « il gorgo stesso », « seme e pietre », lungi cioè da ogni tipo di sovrastruttura (allo stato di « natura stessa »), è rintracciabile quel ripetersi eterno nell'uomo dell'esperienza mitica del primitivo ⁽³¹⁾.

Non si tratta della presa di coscienza freudiana, capace di asservire a sé l'infanzia come strumento di progresso e stabilità del proprio io, e neppure del tipo di *recherche* proustiana, come sottolinea lo stesso Pavese:

« Occorre perciò non tanto risalire il fiume della memoria, quanto rimettersi con abnegazione nello stato istintivo, o in ciò che ne resta. Con che si viene a dire che il modo proustiano di affidarsi alla sensazione impensata non basta. Non basta perché la sensazione, sia pur bruta, in quanto ricordo è tutt'altro che immune da compiaciute coloriture di gusto; non basta perché il difficile non è risalire il passato bensì soffermarsi; non basta infine perché noi intendiamo per stato istintivo quello stampo schietto che influisce sull'intera nostra realtà intima » ⁽³²⁾.

⁽²⁸⁾ *Mal di mestiere, La letteratura americana e altri saggi*, ed. cit., p. 318.

⁽²⁹⁾ *Ivi*, p. 319.

⁽³⁰⁾ *Ivi*, p. 320.

⁽³¹⁾ A questo concetto si deve ricollegare anche il senso di nudità, assunto come mezzo per « diventare seme o pietre », che si ritrova con frequenza periodica in tutte le opere pavesiane.

⁽³²⁾ *L'adolescenza*, op. cit., p. 315 e sg.

L'idea di Pavese è un'altra: cercando di superare la generazione fisiologica, egli vuole che l'uomo trovi in se stesso la propria paternità e riesca ad essere quello che è sempre stato prima di nascere. È l'unico modo di « ancorarsi » che Pavese sente come possibile.

Scaturisce da qui il motivo della morte, come possibilità appunto di raggiungere lo stato pre-natale, assoluto. Il suicidio è sì un « male del secolo »⁽³³⁾, ma in Pavese c'è qualcosa in più. Basta ricordare la costante presenza di questo motivo in tutta la produzione poetica e narrativa dello scrittore: esso subisce una lunga elaborazione, legandosi spesso, nella pagina scritta, ad espressioni come « vertigine del sangue » e molte altre simili, quasi a significare che la morte, insieme all'annientamento della mente, è anche e soprattutto la possibilità di annullarsi diventando natura, pulsando in essa nella pura incoscienza, fuori da ogni dimensione temporale.

Leggiamo un passo tratto dal saggio su Gertrude Stein, in cui compare appunto la definizione della morte:

« L'idea dell'autrice è che ogni essere umano possiede una somma di energia, una capacità di desideri, di sensazioni e di giorni, spesa la quale si muore e non c'è più niente da fare: la morte è un atto perfettamente chiaro e, appunto, biologico »⁽³⁴⁾.

Più avanti egli conclude:

« Nelle sue pagine la vita è terribilmente chiara... l'epigrafe: dunque sono un infelice, e non è colpa mia né della vita, è la legge di questa tragica misurabilità, esaurita la quale si può tranquillamente morire »⁽³⁵⁾.

Sembra quasi che la scrittrice gli insegni ad accettare il destino della vita, motivo di cui Pavese si occuperà diffusamente nella *Poetica del destino*⁽³⁶⁾ e nei *Dialoghi con Leucò*⁽³⁷⁾.

Si tratta d'altra parte di un concetto profondamente legato al senso di disillusione, di solitudine, di stanchezza che ha sempre accompagnato Pavese, rafforzandosi progressivamente dal periodo del confino in poi.

C'è tutta una sezione di *Lavorare stanca*, « Paternità », dedicata alla figura dell'« uomo solo »: egli vede scorrere i giorni sempre uguali a se stessi e sa che nulla accadrà mai di

⁽³³⁾ È una definizione di D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, cit.; si segue ed. Il Saggiatore, 1967, p. 80 e sg.

⁽³⁴⁾ *La tragica misurabilità della vita*, prefazione al volume *Tre esistenze* di G. STEIN, trad. di C. Pavese, Torino, 1940, ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 175.

⁽³⁵⁾ Ivi, p. 176.

⁽³⁶⁾ Manoscritto 13 gennaio 1950; pubblicato in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 341 e sg.

⁽³⁷⁾ Torino, 1947; si noti che l'argomento si presenta già in Pavese al tempo delle letture di LEE MASTERS, *I morti di Spoon River*, Il Saggiatore, n. 1, 10 agosto 1943, ora in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi (Il poeta dei destini)*, cit., p. 64 e sg.

diverso nel processo naturale ⁽³⁸⁾; per questo vorrebbe soltanto « dormire » confondendosi nella natura perenne.

A questo punto è necessario allora porci una domanda: qual è l'articolazione dei motivi trattati all'interno di *Lavorare stanca*? Notiamone innanzitutto la disponibilità su un unico asse, secondo una polarità, almeno in apparenza, rigorosamente oppositiva: c'è un polo positivo che coincide col motivo della campagna e uno negativo che coincide col motivo della città.

La campagna comprende un arco di stagioni che va dalla primavera inoltrata (« la campagna è così bella verde ») ad un inizio d'autunno (« è venuto il momento che tutto si ferma e matura »); manca dunque l'accento all'inverno sullo sfondo di un paesaggio agreste. La stagione-tipo è l'estate, quando il sole « ha investito ogni cosa » e il caldo « fa impazzire perfino le bestie ».

Il paesaggio presenta delle costanti: sono le colline, ora cupe, ora biancheggianti, ora verdi, ora nere, secondo il particolare momento in cui sono colte, contrapposte alle valli dove vivono i contadini arando i loro campi e coltivando i loro vigneti. Spesso proprio questa distinzione tra collina e pianura dà origine ad un altro contrasto, quello tra calore e umidità. Infatti « lassù brucia il sole tutto il giorno e la terra è calcina », mentre « qui, al fondo, giorno e notte nell'umidità, non ci viene che foglie » ⁽³⁹⁾.

Gli abitanti di questa campagna sono i « villani anneriti » che « zappano forte » e « tracannano vino » e le donne che « da noi stanno in casa » e « ci mettono al mondo »; esse « non contano nulla » ma i figli hanno « negli occhi e nel corpo » l'impronta di quella vita che si è annientata per darli alla luce.

Vi si riconosce con chiarezza l'immagine femminile della donna-fecondità, l'immagine cioè più ancestrale e primitiva che di lei si conosca. Cosicché l'idea della fecondità finisce per vincolare la figura della donna a quella della terra dispensatrice di frutti. Spesso infatti le donne « maturano ferme » e hanno nel loro corpo il calore della terra « annerita d'umori ». Si tratta di tutta una serie di metafore istituite tra il paesaggio della campagna e il corpo femminile. Il rapporto che ne deriva acquista diverse sfumature finendo spesso per mettere in maggior evidenza il lato femminile più strettamente legato al rapporto sessuale che non alla procreazione. A volte la terra è « spaccata » e arsa dal sole bruciante, così come la donna è consunta dall'uomo, e mentre un corpo giovane ha in sé la freschezza dell'erba verde e rugiadosa, una donna ormai vecchia ha la pelle secca e avvizzita come la « terra bruciata ».

Questa tipizzazione dell'immagine femminile con le caratteristiche e gli attributi della

⁽³⁸⁾ « Ora pesa la stanchezza su tutte le membra dell'uomo, | senza pena: la calma stanchezza dell'alba | che apre un giorno di pioggia... » (Mito ed. cit., p. 127); « Uomo solo dinanzi all'inutile mare, | attendendo la sera, attendendo il mattino ». (Paernità, ivi, p. 135); « Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno | in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara | che l'inutilità ». (Lo steddazzu, ivi, p. 134).

⁽³⁹⁾ *Paesaggio II*, ed. cit., p. 47.

madre-terra si lega generalmente al particolare modo di considerare le donne nell'età infantile. Pavese però sembra voler afferrare questo binomio natura-donna là dove nasce, nella sua dimensione archetipica. Cerca cioè di cogliere il « mito » (perché di mito si tratta) alle origini e farlo al contempo scaturire dalla profonda intimità del suo essere. Per questo finisce in certi casi per trasformare il paesaggio campestre nel teatro di antichi riti ancestrali; le colline diventano « scure » o « ondegianti », la luna sembra un « faccione di sangue », gli uomini i sacerdoti di antiche sette dedite a riti propiziatori. Notiamo la presenza costante di due elementi, il sangue e il fuoco, che assumono il ruolo di motivi ricorrenti.

Il sangue versato sul suolo terrestre si riveste di quell'antico valore simbolico che rendeva il suo spargimento un mezzo per riscattarsi dai vincoli oscuri e antichissimi che da sempre hanno legato l'uomo alla terra. Hanno valore propiziatorio per la fecondità del suolo anche tutti i falò accesi sulle colline: grazie ad essi domani i villani coltiveranno una terra « bella verde » e rigogliosa.

La campagna dunque, grazie all'idea della donna-fecondità e dei riti legati a questa terra, incarna in sé l'infanzia del poeta, il luogo in cui si è nati, dal quale si vuole prima o poi fuggire per fare le proprie esperienze, ma a cui si ritorna infine come al rifugio del grembo materno.

La città diventa allora la sede delle esperienze dell'uomo adulto, quella che finisce per riservare al poeta solo delusioni e amarezze.

Cambiano allora le costanti immaginative di stagione e paesaggi; siamo esclusivamente d'inverno e il tempo freddo e piovoso rende possibile il contrasto umidità-calore in una nuova forma, istituita questa volta tra le strade cittadine grigie e bagnate e gli interni fumosi, spesso vere e proprie osterie, che esalano odore di tabacco e di vino.

Elementi distintivi del paesaggio sono i lunghi viali su cui si accendono « lampioni a migliaia », e le piccole « tampe » torinesi che si affacciano sull'asfalto grigio, destinato ad assorbire in sé ogni altra tonalità cromatica. Solo qualche volta sorge il contrasto tra quest'ultimo e lo sfondo lontano delle colline, i cui toni riposanti di verde rispondono all'effetto-memoria più che all'effetto visivo.

La città è abitata da tanta gente che corre, si affanna, passeggia per le strade in un gran « scalpiccio », vera e propria folla senz'anima. Così anche la donna cittadina risente del particolare « habitat »: il suo sorriso è « beffardo » come quello della luce artificiale dei fanali lungo le vie, ma soprattutto è una donna libera, che sa « godere l'amore », che non ha più come scopo la procreazione (era ciò che avveniva in campagna), ma è inteso proprio come rapporto sessuale, simbolo di libertà e insieme di sterilità. Diventa perciò un elemento negativo, che contribuisce a creare l'immagine di una donna lontana quasi ostile, un altro « da sé » oscuro e impenetrabile:

« L'ho creata dal fondo di tutte le cose / che mi sono più care, e non riesco a comprenderla » ⁽⁴⁰⁾.

⁽⁴⁰⁾ *Incontro*, ed. cit., p. 29.

È una donna che talvolta si identificherà con la dolcezza di un tramonto o di una foschia estiva, ma che in realtà ha una voce « netta e aspra insieme », che scalfisce l'animo fino a diventare « beffarda » e ostile.

Nasce quindi in una città il problema dell'incomunicabilità con la donna, che perde alcuni connotati come la fecondità, la procreazione, e diventa un essere « definito » e « immutabile » che il poeta vorrebbe e non può avvicinare, perché è per lui impenetrabile.

Qualsiasi valore (positivo o negativo) assumano però queste implicazioni mitiche, rimangono sempre indispensabili a Pavese perché lo aiutano a fissare ogni singolo oggetto, gesto e momento liberandolo dalla vacua apparenza da cui affiora, dalla « precarietà » che ne caratterizza i contorni. Le esperienze vissute determinano allora solo l'ambiguità di certi motivi e ne rivelano le diverse sfaccettature.

Il sangue, ad esempio, costante elemento ossessivo, va perdendo via via il suo primitivo significato, in fondo positivo, di elemento sacrificale, riscattatorio per l'uomo dalla schiavitù della terra, e diventa il simbolo della violenza cittadina, dell'incomprensione tra le varie classi sociali. Sono gli operai, infatti, le vittime delle ingiustizie, i primi a morire « nel sangue », a bagnare di rosso il freddo selciato, ben presto dimenticati dall'indifferenza della gente ⁽⁴¹⁾. Anche il fuoco sarà visto nell'età adulta come simbolo di distruzione: c'è stata la lotta partigiana e le vittime innumerevoli della violenza fascista. Così, tornando alle proprie campagne e rivedendo i falò che ardono sulle colline, Pavese non riuscirà più a fare di essi soltanto il simbolo di antichi riti ancestrali: non si può ignorare ciò che è avvenuto tra l'infanzia perduta e la maturità raggiunta. La vita distrugge i miti proprio come il fuoco di un falò.

Ne consegue che i valori attribuiti a città e campagna non possono più avere quei contorni netti dell'inizio, l'uno positivo e l'altro negativo: la terra natale ha in sé la dolcezza del grembo materno e dei ricordi dell'infanzia, ma anche l'amarezza dei cambiamenti e la distruzione di tante credenze. Dopo che ci si è resi conto della realtà delle cose non si può fare a meno di guardare alla campagna con altri occhi. In città, grazie all'incontro-scontro dell'uomo con i suoi vari aspetti, si matura, si acquista coscienza di se stessi, ma anche consapevolezza della solitudine e dell'impossibilità a comunicare con gli altri.

Pavese stesso, ad un certo punto, sembra non riuscire più a distinguere tra valori positivi e valori negativi. Nella sostanziale ambiguità di questo mondo si aggirano, come tante nebulose, certi motivi fondamentali: il momento dell'infanzia e quello della maturità, del destino umano e inequivocabile e della solitudine; soprattutto il motivo del sesso come rapporto di attrazione-odio, trasfuso nell'immagine di un essere ambiguo e inconfondibile,

⁽⁴¹⁾ « *Quello morto è stravolto e non guarda le stelle: | ha i capelli incollati al selciato. La notte è più fredda. | Quelli vivi ritornano a casa, tremandoci sopra. | ... Domani qualcuno sogghigna | disperato al lavoro. Poi, passa anche questo. | Ogni corpo si stringe stravolto al suo letto | come al rosso selciato: la lunga fatica | fin dall'alba, val bene una breve agonia* ». (Rivolta, ed. cit., p. 88).

come è ormai per lui la donna. Anche la morte acquista la fissità di un punto fermo, ossessivo, unica possibilità che ci è offerta di fare una scelta nella vita.

L'analisi dei motivi pavesiani dunque, visti attraverso il loro primo articolarsi in *Lavorare stanca*, aiuta a comprendere il perché dell'iniziale scelta pavesiana in direzione lirica ⁽⁴²⁾: i motivi analizzati rivelano infatti caratteristiche tali da renderli consoni ad una trasposizione più lirica che narrativa.

Essi, acquisiti e assimilati dall'animo pavesiano, perdono progressivamente ogni dimensione di occasionalità ed ogni possibilità di sviluppo e durata. Non debbono essere svolti, ma solo contemplati ⁽⁴³⁾.

Pavese stesso avverte il particolare carattere della sua tematica e spesso ce ne dà esplicita conferma. Leggiamo almeno uno dei molti passi rintracciabili nella sua opera critica ed epistolare, in cui egli chiarifica questo concetto. Si tratta di una lettera indirizzata a Fernanda Pivano il 5 novembre 1940 ⁽⁴⁴⁾, in cui Pavese parla di sé in terza persona:

« La sua tendenza fondamentale è di dare ai suoi atti un significato che ne trascenda l'effettiva portata: di fare dei suoi giorni una galleria di momenti inconfondibili e assoluti. Nasce che, qualunque cosa dica o faccia, Pavese si sdoppia, e mentre pare prendere parte al dramma umano, altro intende nel suo intimo e già si muove in una diversa atmosfera che traspare nelle sue azioni come intenzione simbolica. Questa, che parrebbe doppiezza, è invece un inevitabile riflesso della sua capacità di essere sempre, davanti a un foglio di carta, poeta ».

⁽⁴²⁾ Si tenga presente che è parimenti indispensabile a questo fine anche l'analisi delle strutture formali delle liriche, analisi che l'autrice del presente saggio si ripromette di pubblicare quanto prima possibile.

⁽⁴³⁾ Anche quando la sua evoluzione artistica porterà Pavese ad una trasposizione narrativa dei suoi motivi, egli non raggiungerà mai il distacco tipico del narratore, e i suoi racconti e i suoi romanzi si porranno sempre come una forma di esplicitazione dei suoi grovigli lirici.

⁽⁴⁴⁾ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 572 e sg.

NEL RIMPIANTO DI GUIDO PIOVENE

Luigi Baldacci e Geno Pampaloni sul suo romanzo postumo: *Verità e menzogna*
(da « L'Approdo, settimanale di lettere e arti », anno XXXI, n. 1330 del 24 novembre 1975)

BALDACCİ — Siamo, oggi, qui, per parlare del romanzo postumo di Guido Piovene, *Verità e menzogna*, edito da Mondadori. Secondo me, si tratta di un libro molto importante, che si inserisce nel quadro dell'opera postuma di Piovene con un suo preciso rilievo, con un suo preciso significato. Qual è l'importanza di questo libro? Direi che Piovene ci ha lasciato veramente — e non è un'espressione abusata — un testamento. Il libro è uscito a un anno, quasi esatto, dalla morte dello scrittore; e si ha l'impressione, direi, nella lettura di queste pagine, alle quali credo che Piovene abbia lavorato fino all'ultimo, si ha l'impressione della consapevolezza di essere di fronte a una conclusione finale, a un fatto personale, che lo coinvolgeva totalmente. Insomma, l'immanenza della morte, in questo libro, spiega anche, direi, quella chiarezza disperata che è solo, ed unicamente, delle dichiarazioni testamentarie, in senso alto. Leggendo il libro, direi che la relazione, l'analogia, che immediatamente mi si è presentata, è stata proprio con Pirandello, con *I giganti della montagna*. Per diversi motivi: sia perché il libro di Piovene, come *I giganti della montagna*, sono due opere incompiute, interrotte dalla morte, sia perché tutt'e due terminano con una spettacolo teatrale, che ha in sé qualcosa di rituale, e, nello stesso tempo, di sacrificale: una strage, che ne *I giganti della montagna* si compie veramente e in *Verità e menzogna* resta quasi minacciata, incombente sugli spettatori. C'è, però, mi sembra anche, uno scambio di parti: ne *I giganti della montagna* di Pirandello, sono i giganti della montagna, cioè il pubblico, che, alla fine, non sapendo qual è l'uso retto della poesia, finisce per fagocitare, per distruggere, per compiere un atto di cannibalismo sugli attori; qui, invece, sono gli attori pronti a compiere quello stesso atto distruttivo e di cannibalismo sul pubblico. Direi che, in tutt'e due queste opere, è presente quel dissidio tragico tra

la realtà individuale e la massa, che, però, si è andato, nel tempo, maturando e chiarificando, soprattutto in Piovene. Piovene è morto quasi quarant'anni dopo Pirandello e, in questi quarant'anni, ne sono successe molte di cose.

Pirandello, direi che vedeva, in un certo senso, la società di massa attraverso le manifestazioni più piatte, più deliranti, dell'ultimo fascismo, manifestazioni da stadio; in Piovene, invece, la massa ha assunto, ormai, una sua coscienza ideologica; per questo si è spostata dalla platea al palcoscenico (non so se questa è una prevaricazione sulle intenzioni di Piovene, ma mi sembra di no), si è spostata sul palcoscenico e minaccia, ora, gli spettatori; perché è una massa che, ormai, ha una sua coscienza ben precisa, anche se a questa coscienza Piovene non aderisce.

Ci sono, in questo senso, direi, dichiarazioni molto forti che, probabilmente, non avranno buona accoglienza nei lettori d'oggi o, se non nei lettori, nello spirito d'oggi, nello spirito del momento. Ma tutto il libro di Piovene, direi che è contro il momento in cui stiamo vivendo. È un libro che parla all'uomo e cerca, disperatamente, di distruggere, di riportare a zero le tragiche idee correnti, i miti del nostro tempo.

Vorrei sentire... Pampaloni, che cosa pensa in proposito.

PAMPALONI — Io concordo, sostanzialmente, con quanto hai detto e concordo anche con questa presenza della morte, che circola e che, direi, da un certo punto di vista, fa persino da protagonista di tutto il libro, che, anche secondo me, è uno dei libri più importanti di Piovene. Perché, in sostanza, questa presenza della morte riesce a trasferirsi, sulla pagina, come chiarezza disperata e tensione disperata, verso la verità, dello stile. C'è, in Piovene, in questo Piovene, nell'ultimo Piovene, una segreta corrispondenza fra esistenza e natura, che è sentita con una tensione drammatica; una corrispondenza tra quel filo di felicità sacrale che unisce il paesaggio cosmico, il tempo, al mondo dei sentimenti. E, direi che in questo si può riconoscere, forse, l'ultimo residuo del cattolicesimo giovanile dello scrittore, il quale, come mi è capitato di osservare, proprio a proposito di quest'ultimo libro, ha — come dire — percorso un itinerario, dall'etica della sincerità, che caratterizzava i suoi primi libri (ricordiamo, famosissimo, le *Lettere di una novizia*), all'etica della verità. E in questo itinerario, che Piovene, che pure aveva, in certi aspetti della sua figura, dei momenti e delle linee mondane, assume invece, nell'ultima fase del suo lavoro, un aspetto tragico. Questo Piovene drammatico-tragico, che si intravedeva negli ultimi libri, ne *Le stelle fredde*, nelle ultime cose di *Idoli e ragione*, qui, secondo me, viene fuori in modo netto e quasi definitivo; per cui concordo pienamente con te, nella definizione di « libro testamentario » di Piovene, a proposito di *Verità e menzogna*, nel quale, per dare qualche indicazione ai nostri ascoltatori, distinguerei quattro temi.

Il primo è il prologo, che in Piovene ha sempre una funzione molto importante, in

cui si delinea la situazione: un figlio, intellettuale, critico d'arte e scrittore, che riceve una convocazione dal padre. E, dalla sorpresa di questa convocazione, è portato a rievocare il rapporto di se stesso con la vita. Questa è una situazione tipica, direi, di tutti i romanzi di Piovene.

Il secondo tema è quello dei rapporti con la moglie, che si configurano sempre come una dialettica, un contrasto fra la sincerità della donna e la doppiezza dell'uomo. E qui ci rifacciamo, addirittura, a *Gazzetta nera*, al romanzo d'esordio di Piovene, con una situazione analoga.

Il terzo tema è quello che tu hai benissimo illustrato, dello spettacolo, incentrato sulla figura di un contestatore, di cui, purtroppo, non abbiamo gli sviluppi.

Ma il quarto tema è, secondo me, quello anche più importante, ed è l'intreccio dei dialoghi, che poi si uniscono — secondo me — in un monologo sulla sorte dell'uomo, sulla verità, sul rapporto dell'uomo con la vita, il dialogo tra padre e figlio, quando il padre ha confessato al figlio che, in realtà, il suo telegramma, con cui lo convocava, non era per discutere delle questioni della famiglia, ma era per comunicargli la sua volontà di suicidarsi.

BALDACCI — Sì, direi che tu hai visto molto bene questo rapporto — quasi da Riunione di famiglia, in senso proprio eliotiano — che c'è nel libro, che c'è nel romanzo, questo exploit narrativo che, d'altra parte, finisce per essere scardinato proprio dall'urgenza di altre cose da dire, dall'urgenza di questo ultimo messaggio di Piovene. E mi sembra che proprio Piovene, in questo libro, sia riuscito a darci un bilancio molto negativo, senza nessun appello, delle idee che circolano, che sono state trasmesse dal secolo umanitario, che è l'Ottocento, al secolo rivoluzionario, che è il nostro secolo. E un punto centrale, in questa osmosi di idee, che Piovene contesta, è quello, appunto, che vorrebbe — dice Piovene — « farci credere che la prima cosa, per l'uomo, sia di potere amare gli altri ». E aggiunge: « la prima cosa, di gran lunga, è imparare ad amare se stessi. Chi riesce ad amarsi è felice, fiducioso e buono. Non potremo amarci ma più. Sappiamo essere solo gli operai zelanti che costruiscono, ragionatamente, a se stessi, forse per rabbia, per disprezzo e per odio vendicativo, un mondo del futuro orrendo ». In questa conclusione, direi che Piovene non lascia nessuno spiraglio. È un libro di un nichilismo assoluto, questo di Piovene, che, in un certo senso, mi ha fatto ricordare un altro libro, di cui abbiamo già parlato, cioè *Il progresso è un razzo*, di Bacchelli. È fatale — direi quasi — che il nostro tempo produca queste risposte nichilistiche. Se non che, mi sembra che, laddove in Bacchelli c'è, ogni tanto, qualche apertura, che potremmo chiamare anche qualunquista (per esempio, l'idea che il re di Svezia avrebbe premiato Hitler, se Hitler avesse vinto la guerra, gli avrebbe dato il Nobel per *Mein Kampf*), in Piovene questo modo di vedere è assolutamente rifiutato.

Cioè, c'è una aristocraticità così rigorosa che, a un certo punto, prende atto del fatto che il nostro tempo è impastato, sì, di verità e menzogna (una verità che, praticamente, è un nulla e una menzogna che, praticamente, è un tutto), ma con la coscienza di dover continuare a combattere per quel nulla fino alla fine.

PAMPALONI — D'altra parte, con una coscienza, appunto, aristocratica, e io aggiungo disperata, della funzione dell'intellettuale. Qui viene fuori, proprio in quel senso altamente autobiografico, cui tu accennavi all'inizio, l'idea che Piovene, l'ultimo Piovene, aveva dello scrittore; come seminatore di mostri. Ma non seminatore di mostri per un accesso o eccesso fantastico, ma per una profonda consapevolezza della verità. In sostanza, quello che riscatta la negatività e il nichilismo del romanzo è, appunto, questa coincidenza assoluta, disperata, pascaliana, tra l'intelligenza e la verità. Io vorrei chiudere il mio intervento con la lettura di questo breve testo: « Uno storico antico descrisse un campo di battaglia tra Persiani e Romani, a battaglia finita. I cadaveri dei Romani marcivano, si decomponevano; quelli Persiani si indurivano e disseccavano, diventavano come di legno. Sembra configurato il contrasto tra il bugiardo con se stesso e chi accetta la verità; tutti e due modi di morire ».

BALDACCI — « Tutti e due modi di morire »: e il modo di morire di Piovene direi che è proprio in quell'idea di continuare a porre se stessi, in fondo, come valori. Mi pare che ci sia, alla fine, questa conclusione, ché può essere, forse, positiva: non porre valori astratti, l'amore per gli altri, ma porre se stessi come portatori di valori attivi, con un rispetto intrinseco e profondo e assoluto per la propria persona.

PAMPALONI — Sì, l'uomo come olocausto della verità.

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Fatti salienti: da Montale e Pasolini al sindacalista-poeta Brugnaro

Per la poesia italiana l'anno 1975, sul finire, è stato attraversato da circostanze del destino che hanno sottolineato, in positivo e in negativo, l'eccezionale rilevanza internazionale raggiunta dalle nostre punte più avanzate. Intendiamo, ovviamente, alludere al Nobel assegnato a Eugenio Montale e all'orrida fine di Pier Paolo Pasolini: orbene, in sede di consuntivo si è dovuto constatare che obiettivamente ci troviamo di fronte a due personalità che hanno pochi « rivali » nella cultura del nostro tempo. Con Montale è stato meritatamente premiato colui che, con una « marcia » in più degli altri, ha dato voce e restituito senso ad un tempo che di per sé è abbastanza fioco e insignificante; con Pasolini è scomparso un eccezionale temperamento di poeta e di critico della poesia, versatile, incisivo, memorabile quanto nessun altro. Pensiamo da una parte a Eliot, dall'altra a García Lorca: a questi gladiatori della prima parte del Novecento europeo stanno degnamente accanto, nelle somiglianze e nelle differenze, Montale e Pasolini.

E al lettore di poesia subito si presentano alcune riflessioni: ecco giungere da Vanni Scheiwiller la sesta edizione definitiva (a cura di Giuseppe Casinelli) di *Murmuri ed echi* di Mario Novaro. Certamente Montale avrà dato un'occhiata esperta a questa *plaque* che riporta fra noi un degno rappresentante della « linea ligustica » nella quale in qualche parte anch'egli si riconosce; ma non si sa se l'appassionato Pasolini avrà fatto in tempo ad avere fra mano questo squisito prodotto del gestore di una rivista importante come la « Riviera Ligure », che egli ben conosceva se non altro come progenitore della schiatta ligure di poeti dialettali.

Non si dimentichi che echi di quei poeti egli sapeva acutamente scovare fra le pieghe del discorso di Giorgio Caproni, che quest'anno presenta nella collana poetica di Garzanti, *Il muro della terra*, titolo desunto dall'*Inferno* dantesco, che danza ossessivamente anche in altri squarci di questa raccolta. Si tratta di cartigli preziosissimi di un viaggio in una landa desolata: dove nel vuoto e nel nulla risuona una musica dolcissima. Sembra che, nella generale inflazione, lo spazio della scrivibilità abbia raggiunto costi esosi ed inattingibili.

Il gusto apparentemente epigrammatico della raccolta (che parrebbe appartenerlo al più recente

Leonardo Sinisgalli di *Mosche in bottiglia*) non è alla fin fine sostanziale in Caproni che gioca su versicoli appoggiati a rime, ora facili, ora difficili, ora a mezzo verso, ora frustrate, sulla ripetizione martellante delle matrici tematiche, come in *Senza esclamativi*:¹

*Com'è alto il dolore.
L'amore com'è bestia.
Vuoto delle parole
che scavano nel vuoto vuoti
monumenti di vuoto. Vuoto
del grano che già raggiunse
(nel sole) l'altezza del cuore.*

Giovanni Raboni, dopo *Le case della Vetra* uscita nello « Specchio » mondadoriano nove anni fa, manda alla luce ora quest'altra raccolta *Cadenza d'inganno* (con riferimento al linguaggio musicale per indicare un senso sospensivo, non conclusivo, di un brano o di una composizione). Raboni ha una maniera tutta sua di entrare *in medias res* e di uscirne. Eppure non si tratta di ammicchi e di ellissi, perché lo spazio narrativo è ben delimitato e costruito e, d'altronde, un filo continuo è dato dall'esplorazione nel senso della morte e della degradazione, in una circolarità endogena, corretta dal rifiuto dell'estetismo, da un'assunzione volontaristica, ma dolorosa (irata, a volte) e piena dell'impegno civile e politico, da un ideale sotteso della decenza del vivere, che si oppone a tante correnti che vanno in senso inverso. Versi-chiave ci sembrano quelli finali di *Amen* (appartenenti a una *suite* in memoria della madre morta):

*Eppure, se ci pensi, in poche cose
c'è meno dignità che nella morte,
meno bellezza. Scendi a pianterreno
come ti pare, porta o tubo, infilati
dove capita, scatola di scarpe
ccassa d'imballaggio, orizzontale
o verticale, sola o in compagnia,
liberaci dall'estetica e così sia.*

Uno che è liberato dall'estetica è certamente il poeta-sindacalista Ferruccio Brugnaro, che in un'apposita collana dell'editore Bertani di Verona,

raccoglie i suoi ciclostilati con il titolo *Vogliono cacciarci sotto*, mentre un altro ce ne invia a parte, *Comunicati*, Porto Marghera, settembre/ottobre 1975. Siamo di fronte ad una testimonianza maiuscola dell'allargarsi della produzione e del consumo del linguaggio poetico, nel suo aspetto elementare, ma pragmatico, testimonianza del livello intellettuale e della consapevolezza civile raggiunti dai migliori esponenti degli operai. D'altronde che ormai i sindacalisti in Italia costituiscano una classe che sta imponendo un proprio personale stile, lo sapevamo; e Brugnaro ce lo conferma in maniera perentoria.

ALDO ROSSI

Narrativa

Il nuovo libro di Primo Levi *Il sistema periodico*

Non ebbero l'eco che meritavano *Se questo è un uomo* — il libro con cui Primo Levi esordì nel 1947 — né *La tregua*, del '63, testimonianze, il primo, del Lager di Auschwitz e della prigionia in quello, e, il secondo, del ritorno attraverso l'Europa sconvolta dalla guerra, perché non intonati alle speranze del momento ma denuncia di una realtà nuova, di un incubo destinato a durare. Di lì la sua diversità, nella narrativa della resistenza, per l'ombra ineliminabile del passato sul futuro: non bastava la forma puntigliosa, controllata, della diretta testimonianza, se passato e avvenire non vi si configurassero in un clima di generose aspettative e entusiasmi vissuti come un vago sentimento collettivo. Per gli scampati, notava ne *La tregua*, anche l'ora della libertà « suonò grave e chiusa »: un'angoscia, dunque, della coscienza, l'opposto dell'irrazionale euforia che guidava la narrativa in quegli anni. Accettò tuttavia le condizioni di quella narrativa, ma con due riserve: d'avvertire che ora non testimoniava più, come nei primi due libri, sul dato obiettivo d'una esperienza, e questo fece firmando con uno pseudonimo il nuovo libro, la raccolta di racconti di fantasia tecnologica *Storie naturali*, del '66; inoltre,

scelse una materia d'ipotesi e incubi che nel loro orrore prefiguravano l'avvento di un'età in cui il rapporto tra scienza e uomo portasse a un folle snaturamento, così da prospettare in quelle orrende o anarchiche invenzioni il nuovo continente in cui l'umanità ormai era entrata. Ed era il continente inaugurato dai Lager nazisti. Su questa linea si è svolta la nuova sua produzione, *Storie naturali, Vizio di forma*, del '71, firmato col proprio nome, e questa terza raccolta di racconti *Il sistema periodico*, edito, come tutti i suoi libri, da Einaudi.

Oggi si riconosce che la narrativa neorealista fu un'esperienza di crisi, preclusa a sviluppi concreti. Primo Levi, con *Il sistema periodico*, senza rinunciare del tutto al tipo delle precedenti invenzioni fantastiche, le riporta alla propria formazione, professionale e umana. Chimico, Levi ama la materia: di lì la struttura di questo libro, diviso in ventuno capitoli, intitolati ciascuno a un elemento. Apre la serie l'«argon», un gas «inoperoso»: «presente nell'aria nella rispettabile proporzione dell'uno per cento: cioè venti o trenta volte più abbondante dell'anidride carbonica, senza la quale non ci sarebbe traccia di vita su questo pianeta». Appartiene ai gas «inerti»: e parrebbe un avvio del tutto distaccato, invece l'argon aiuta a leggere la natura degli antenati ebrei dello scrittore, passati in rassegna per generazioni: ed è uno dei capitoli più densi d'amarezza e pietà, mentre ricordi d'abitudini famigliari e di tipi più singolari ottengono di darci con impressionante evidenza l'incolmabile abisso ch'è tra il passato e la nuova umanità. Pure, in questa fa il suo ingresso il giovane Levi, studente, poi in cerca d'impiego, ostacolato dall'essere ebreo. Professori, colleghi, compagni e compagne: tipi a vario titolo strani, nella cui natura riesce a rappresentare valori generali col ricorso alla diversità di dati certi, come gli elementi chimici. Tenero e delicato lo zinco, resistente agli attacchi quando è puro: di qui due conseguenze, o l'elogio della purezza, o: «l'elogio dell'impurezza, che dà adito ai mutamenti, cioè alla vita. Scartai la prima, disgustosamente moralistica, e mi attardai a considerare la seconda, che mi era più congeniale. Perché la ruota giri, perché

la vità viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze: anche nel terreno, com'è noto, se ha da essere fertile. Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape: il fascismo non li vuole, e per questo tu non sei fascista; vuole tutti uguali e tu non sei uguale».

Perché «chiare e distinte, e ad ogni passo verificabili, e non tessuti di menzogne e di vanità», antidoto, chimica e fisica, al fascismo; ma un grado ulteriore d'esperienza è nel confronto diretto con la natura, coi rischi che comporta: un momento ulteriore d'interna formazione, rappresentato nell'amico Sandro. E Alberto, l'assistente di Torino, e, con questi due, tanti altri, spesso vittime, che ci portano alla guerra e al dopoguerra, insieme ad episodi meno tesi, a confessioni pertinenti al bisogno di esprimersi, oltre che professionalmente, nella nuova esperienza del proprio passato, rivissuta come scrittore. Anche qui, condizione è il costruire «lucido», come: «un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe, e s'industria di rispondere ai perché. Accanto al sollievo liberatorio che è proprio del reduce che racconta, provavo ora nello scrivere un piacere complesso, intenso e nuovo, simile a quello sperimentato da studente nel penetrare l'ordine solenne del calcolo differenziale». Ma qui rischia di cader nella letteratura: la testimonianza diretta, e un giudizio sofferto magari come incubo sulla condizione dell'uomo è la materia pur del suo linguaggio; illusione il dar sostanza alla scrittura come a realtà a sé stante: è un cammino che gli è precluso dalla natura dei suoi interessi, nel cui cerchio rientra anche la diretta espressione di questi.

Il nuovo romanzo di Riccardo Bacchelli *Il progresso è un razzo: romanzo matto*

In una attività di narratore, aperta a contributi di straordinaria ricchezza culturale e inventiva, quale è quella di Riccardo Bacchelli, alcune opere hanno presentato un tono più singolare non per diversità di temi ma per una felicità risultante dal fluire del racconto come per una interna luce o

un estroso vigore e — verrebbe fatto di dire — come una scia che renda una luce in cui è un più incantato luminoso apparir dell'acqua del mare. Così certi romanzi suoi, da *Lo sa il tonno* al *Diavolo al Pontelungo* al *Rabdomante* al *Pianto del figlio di Lais* e altri, che si distinguono da quelli di struttura diversa solo perché delle varie fila di cui s'intesse normalmente il suo narrare una sembra prender più luce o dar l'intonazione alle altre: più per una qualità dell'architettura e del ritmo degli episodi che per il portarsi d'uno di questi in primo piano. Protagonisti e casi apparentemente erratici s'accampano in un equilibrio che è un dato inventivo, tra cultura e riflessione, documentazione e gusto storico, e stranezze penetrantemente allusive. È il caso anche del nuovo romanzo (editore Mondadori): *Il progresso è un razzo: un romanzo matto*, che par nascere da una lunga riflessione sulle storte ragioni che presiedono ai commerci politici e al declino del costume, cioè delle capacità d'affermazione dell'uomo, delle società umane, delle nazioni, nel secondo dopoguerra, e che sceglie per quella riflessione la misura di due protagonisti legatissimi tra loro e diversamente strambi, però esemplari ancora d'una generosità d'affetti, e d'un vigore, del carattere e della mente: Saturnio Foscherari, il cui agire è trasferito sull'onda di messaggi telepatici che liberamente, come è delle sorgenti spirituali più intime, lo visitano, e abbandonano. E l'intelligente suo compagno Ultimino Simifonti. Emergono, già nei nomi, affinità culturali (con Voltaire): ed è esperienza, quella di richiami del genere, operante fin dai primi romanzi suoi.

Corre tra i due protagonisti un legame, di saggezza o, nel quadro delle leggi del mondo, di follia, che richiama all'eroe del Cervantes e al compagno di questi. Richiamo che offre a Bacchelli occasione a variazioni che concorrono a localizzare, con originalità fantastica e filosofica, quelle stramberie ben dentro il nostro tempo: in questi ultimi trent'anni sebbene il racconto muova da prima dell'ultima guerra. Ed è logico, dato che le storture del dopoguerra son conseguenza delle dittature d'anteguerra e della malafede assoluta con cui tutti i vincitori sfruttarono i peggiori

delitti dei vinti, sotto copertura di processi e castighi (il progresso ha il seme dei missili a razzo nazisti). La capacità d'un distaccato giudizio, e la lunga esperienza da cui motiva, richiamano l'apporto essenziale che il giovane Bacchelli cavò dalla prova della prima guerra mondiale: stimolo e fonte d'un ripensamento a ritroso sul fiume della storia, del narratore stesso, da *Memorie del tempo presente* al *Diavolo*, *La città degli amanti* e ai successivi in cui s'apriva dalla esperienza diretta una intelligenza dei fatti sociali e politici, culturali e artistici che concorrevano alle strutture, in diversa misura, della sua narrativa. La presenza e la ricchezza di tali elementi portava a certi eccessi d'interpretazione del romanziere, a indicarvi un gusto saggistico, con duplice conseguenza, d'ordine espressivo, e dei significati: a identificare uno strutturarsi del periodo secondo le ragioni d'una complessa riflessione, e a constatare una disposizione preminentemente morale nelle sue invenzioni. Ma così non trovavano adeguata sede, in simili giudizi, altre pur essenziali componenti: la capacità di mediare i propri interessi non solo tramite un'esperta fruizione, su piano umano e artistico, dell'arte narrativa, e poetica, moderna e antica (e non solo quindi della riflessione); né l'aderire profondo a certi paesi, alla natura in genere: né, in tale trasporto per la natura, il salire in primo piano dell'umana natura, la donna, e l'amore. Ove si tenga conto di simili motivazioni più dirette e pur nutrite sempre di riflessione, si riconoscerà che il gusto saggistico è in realtà un vigore della riflessione, e, questa, una cosa stessa con la felicità inventiva. Così che a tali felicità e vigore corrispondono a volte un'architettura più bizzarra — come anche nel nuovo romanzo — e una scrittura agile e discorsiva, d'un rattenuto umorismo e d'una passionalità controllata da un'arguzia che ha il ritmo delle invenzioni poetiche.

È singolare che simili doti più strutturali, quasi d'un gusto compositivo tecnico, ma aperto a esiti i più liberi, riescano a dominare in un libro che sembra nascere da uno sdegnato giudizio sull'insipienza del mondo in cui superbe ideologiche progressiste e presunzioni teoriche ci stanno ina-

bissando. Gli eventi storici e sociali di questi trent'anni vi s'accampano, ma alternandosi e rincorrendosi in episodi che hanno, ciascuno, un segreto di risorse spirituali: la semplicità, il candore degli effetti: e l'amore, presente in tre figure femminili che sono tra le creazioni sue più felici, non solo del nuovo romanzo. E v'è un senso responsabile, degli arricchimenti culturali e spirituali del secolo, retto a un'amarezza che ne misura, con gli arricchimenti, gli sfaceli. Fantasie e riflessioni — si ricordino le pagine, di straordinaria densità espressiva, sulla natura vegetale e animale preistorica — commisurate a un largo giudizio sulle peripezie dell'uomo, singolo e collettivo, e sottili riflessioni su arti, delle quali ha, Bacchelli, lunga esperienza, come la musica: ma s'è indicato il pregio, inventivo e umano, di tanti elementi che mai fanno ressa, nel romanzo, per l'arguzia satirica, l'affetto sovraneamente pacato e sorridente che ne regolano l'interno ritmo con rara profonda sapienza compositiva.

Un disegno di Scipione e altri racconti **di Leonardo Sinisgalli**

Sebbene classificato tra i poeti della generazione « ermetica » — e il termine resterà sempre improprio quando ci si trovi di fronte ad una esperienza lirica autentica, originale — Leonardo Sinisgalli ci aveva già dato anche alcune raccolte di prose narrative, tra le quali basterà ricordare *Fiori pari fiori dispari*, del 1945, e *Belliboschi*, del 1948: alle quali si aggiunge ora la nuova raccolta, edita da Mondadori, *Un disegno di Scipione e altri racconti*. All'origine dei volumi di poesie, come quelli di prose narrative, ritroviamo alcuni dati di costante riferimento: i legami che riportano Sinisgalli al paese natale, la Lucania, e, connessi con quello, a parenti e famigliari; inoltre, una straordinaria passione per la matematica, che si richiama ad aspetti dell'esperienza lirica del primo Novecento, in Francia in particolare; quella che s'alimenta di un'idea della matematica come una interiore forza d'assoluta libertà, e che, di fronte e contro il reale, ha sostanza solo nella fantasia. Per quanto le rac-

colte di prosa abbiano palese anzi ostinato carattere autobiografico, è necessario, a intenderne la struttura, e l'articolazione sintattica, che ci richiama a un gusto matematico, d'enunciazioni puntuali e concise, di notazioni staccate così da disporre il materiale esplorato in rilievi e ritratti che al flusso reale dell'osservazione sostituiscono un disegno o uno schema significante esclusivamente nella sua figura, nella sua immagine.

Quanto s'è osservato vale in particolare per i diciannove racconti di questa nuova raccolta. È un modo di raccontare, piuttosto che evocativo, o analogico, per segmenti, secondo un processo, quanto più fantastico più affidato a un interno senso compositivo: e gioverà qualche esempio: « Al tramonto si vedevano lente e dritte, il braccio della ragazza sotto quello dell'adulta seguita da una servetta ancora bambina trascinata sulla loro ombra, risalire la via fino in cima e uscir fuori dalle case verso le vigne. A poche centinaia di metri, dopo un paio di svolte ecco spiccare il Rudere su un promontorio. Intorno ai muri mozzi si mettevano a cogliere more. Si sedevano accostate su un gradino rimosso da una soglia, si toglievano tutte e tre il panno che era servito ad avvolgere la figura, qualche volta si slacciavano le scarpe se la strada era deserta, e guardavano in fondo a un imbuto, all'orizzonte, una breve striscia di mare rosso e azzurro ». O questa Lucca, del tempo dei ricordi degli anni di studio, e del servizio militare: « Giungemmo ai margini di un immenso circo, di fronte a noi c'era una vasta spianata d'erba, quasi un lago di poco più basso del livello stradale. Colpiti dal sole radente si eressero bianchi e rosa sulla striscia di smeraldo tre corpi inattesi, sempre più chiari fino a diventare quasi trasparenti, in un largo cilindro con cappuccio, una sottile torre obliqua, un prisma. Fu un'apparizione. Girammo intorno, poi entrammo nel campo. Voltate le spalle riprendemmo la via verso la stazione ».

Sinisgalli torna per lo più a intricati legami famigliari che lo assediano come destini non veramente chiusi, risolti, nel loro tributo di vite consumate, smarrite, e che s'allargano a un ritratto del paese natale: una regione, che subisce interni

crolli, e pur aperta al mondo. E che ci rende, in una figura magari emblematica, ma precisa come può esserlo uno scheletro dissepolto. Un paese, di cui si sostanziano aperture, sommesse o accenti, come per il soffio di una luce trasfiguratrice, entro la quale sono da interpretare i protagonisti, famigliari, amici, artisti, dei suoi racconti. Amici, o poeti di cui ebbe solo notizia ma che divennero passioni umane, e poetiche, nel corso della sua formazione: Sergio Corazzini, e De Pisis, Scipione, Vittorini. Da incontri del genere, e da ricordi, ha origine il sovrapporsi in lui, alla passione per la matematica, dell'amore per la poesia. È dato reperire tuttora l'amore primo, per la matematica, nella sintassi di queste prose, a segmenti e figure, ancor più che nel gusto epigrammatico che caratterizza spesso la sua poesia. Tale modo disarticolato di narrare non segue uno sviluppo lineare ma si sostanzia centralmente d'un dato fantastico, che s'esprime in un modo franco, secco, del comporre. Sono scopette irreali, o un improvviso viluppo di luce: e, sempre, muovendo da elementi, in apparenza, comuni. Come in *Trasfigurazione*: «Raffaello dovette accorgersi che c'è su queste rupi un'aria stregata. Venne a studiare la scena della "Trasfigurazione" sul pianoro di Villa Balestra dove le balie portano i pargoli a nutrirsi di luce. Fissò il luogo da cui Gesù avrebbe spiccato il volo davanti ai discepoli esterrefatti. Anche De Chirico, il raddomante, portò nella valletta, che dallo sperone di tufo degrada fino al Tevere, i suoi cavalieri erranti in cerca di sorgive che qui pullulano». Ci è sembrato di dover indicare, dei racconti di Sinisgalli, il modo di lettura che esigono, a cavarne il senso d'una composizione autonoma e rigorosa.

ALDO BORLENGHI

Filologia Classica

Un nuovo Empedocle

Empedocle, Poema fisico e lustrale. A cura di Carlo Gallavotti. Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1975.

Di Empedocle di Agrigento, il medico e sacerdote itinerante del v secolo avanti Cristo, l'ultimo dei grandi pensatori della natura, Carlo Galla-

votti ha dato un'edizione con commento, che si può definire rivoluzionaria.

Secondo l'opinione antica, si devono a Empedocle un poema fisico *Sulla natura*, di carattere cosmologico didattico, un poema mistico, *Le purificazioni*, piuttosto esteso, e un cosiddetto *Discorso medico*, di circa seicento versi. Per primo, Gallavotti nega che le *Purificazioni* si configurino come teosofia, teologia: né la forma letteraria né il contenuto giustificano una classificazione del genere. Si tratta non di una bibbia, di un canto di redenzione, ma di una lettera indirizzata agli amici che reggono la cosa pubblica: siamo dinanzi al prototipo di quel genere epistolare destinato ad avere tanta fortuna presso i greci e i latini, da Platone a Orazio. Il titolo *Purificazioni*, fuorviante, non sembra risalire all'epoca di Empedocle stesso, ma è circoscrivibile fra l'età degli Antonini e l'inizio del terzo secolo.

Contro gli interpreti che hanno ritenuto le *Purificazioni* una sorta di palinodia, l'abbandono delle proprie teorie fisiche e biologiche in favore di credenze popolari e orfiche, Gallavotti con molta acutezza istituisce interconnessioni fra le *Purificazioni* e il poema sulla natura. Come nella teoria fisica di Empedocle non si dà alcun principio che trascenda la natura, così nel cosiddetto poema lustrale la dottrina delle trasmigrazioni non deve indurre a pensare all'anima come a un principio esistente di per se stesso. Non si tratta, infatti, di un trapasso dell'anima da un corpo all'altro, di metempsicosi. Si tratta invece di un trapasso di membra che non sono individualità; gli elementi materiali prendono vita in altre esistenze, anche vegetali; il vocabolo da usare è «metensomatosi». Dal punto di vista esteriore, va osservato che le *Purificazioni* non presentano la struttura del monologo addottrinante l'iniziato, non hanno nulla di teorie riposte, riservate agli adepti.

Scostandosi dagli editori che lo hanno preceduto, dallo Stein fino al Bollack, Gallavotti dispone i frammenti del poema fisico secondo un ordine nuovo, ampiamente discusso nel commento: mette in luce così insospettati nessi di pensiero, pone in efficace risalto la costruzione narrativa dell'opera: i principi generali della teoria fisica e fisiologica, il ciclo universale, la teoria degli elementi, l'azione della concordia, la formazione degli esseri viventi e di ciò che Empedocle

chiama lo sfero, l'essenza divina, la meteorologia, l'astronomia, la biologia umana. Anche lo schema prospettato da Gallavotti del centinaio di versi superstiti del poema cosiddetto lustrale, dall'esordio sulle fallacie umane all'accenno alle purificazioni rituali, risulta attendibile e coerente. E plausibile l'identificazione di esso con il *Discorso dei rimedi* (o medico, ma in senso morale).

Con attenta e lucida analisi delle fonti, Gallavotti si destreggia bene tra innumerevoli problemi di ordine dossografico, testuale, lessicale. Le sue spiegazioni, anche quando appaiono insolite, si rivelano poi convincenti. Egli, ad esempio, accentua il fatto che in Empedocle fr. 6 (nell'edizione di Gallavotti fr. 1 vv. 53-55 del poema fisico) i *rizomata* non sono in divenire, ma fissi sin dall'inizio, stabili, non hanno crescita e sviluppo: sono, semmai, radici del conoscere. Il termine «radici» riferito ai quattro elementi, agli στοιχεῖα, ha dunque valore figurativo.

Anche la traduzione è puntuale e attenta alle implicazioni filosofiche: nel frammento 4 Gallavotti del poema fisico, ad esempio, la parola «genesis» (v. 3) è resa, con opportuno rigore, con l'equivalente «avvento». Gli elementi, infatti, non sono generati, non hanno una nascita.

Il risultato base del lavoro di Gallavotti è, pur attraverso dati discordanti e scarsi, la ricostruzione di un Empedocle globale e unitario, un fiero colpo alla piacevole immagine del Giano bifronte, da un lato rivolto alla fisica, dall'altro alla mistica. Non è un'ipotesi, è una dimostrazione ben sostenuta, anche se destinata ad accendere la discussione: né mancherà di dar noia la rigida razionalità filologica che riduce molto il lato misterioso e sciamanico di Empedocle. Ma credo che l'aggiornamento in corso dell'opera di Zeller-Mondolfo, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, dovrà tener conto dei punti saldi indicati da Gallavotti.

Il libro dei sogni di Artemidoro

Artemidoro. Il libro dei sogni. A cura di Dario Del Corno. Milano, Adelphi editore, 1975.

Di colpo è tornato di attualità e di moda Artemidoro, lo scrittore di sogni del secondo secolo dopo Cristo, ben noto a Freud e da lui oportu-

namente utilizzato. Nel 1965 in Germania si è ristampata, con rielaborazioni e completamenti, la versione ottocentesca di F. S. Krauss, nel 1975 sono comparse quasi contemporaneamente la traduzione francese di A. J. Festugière, inglese di R. J. White e italiana di Dario Del Corno.

In un momento in cui molteplici sono le spinte in direzione degli aspetti reconditi delle cose, era forse prevedibile la risurrezione di un autore classico che ha portato un intelligente, estroso, e abile contributo all'analisi del sogno.

Artemidoro tenta coi fatti onirici tutta una serie di approcci, offre più di una cifra esplicativa. Una chiave, ad esempio, è rappresentata dal libero gioco dell'etimologia. Nel mondo vegetale, il pisello costituisce un elemento positivo, collegandosi (in base alla pronuncia tarda, itacistica), a Peitho, la persuasione: al pilota obbedirà il timone, l'oratore convincerà i giudici (I, 68). Nel mondo animale, le capre preludono a sventura perché un'unica radice designa capra, cavallone, infuriar di vento, e un mare terribile; le pecore garantiscono, invece, abbondanza e successo: il loro nome, *probata*, si scompone in due elementi che significano «marciare avanti», «progredire» (II, 12). Se Alessandro sogna un satiro che danza sul suo scudo, è ovvio che si impadronirà della città Tiro da lui assediata: il nome satiro è formato da due elementi che vengono a dire «Tiro è tua» (IV, 24).

Anche l'affinità esercita un suo ruolo. Una donna che sogna di partorire un serpente genera un figlio destinato a divenire un ottimo e illustre parlatore: avrà, com'è chiaro, una lingua biforcuta (IV, 67). Ma occorre tener conto delle circostanze concomitanti: si tratta di persona ricca, e la ricchezza è il viatico per l'istruzione. L'identico sogno fatto da una donna lasciva comporta che suo figlio sia dissoluto e seduttore, acquisti cioè la capacità insinuatoria del serpente. La casistica di Artemidoro è sottile: egli tiene conto di molte valenze implicite nell'oggetto e collegate alla condizione anagrafica e fisica del soggetto. L'efebia, cioè il servizio civile e militare dei giovani cittadini, preannunzia libertà a uno schiavo, essendo gli efebi liberi, ma inattività di un anno per gli

artigiani e gli oratori, dato che l'efebo deve tenere la mano destra avvolta nella clamide (I, 54). C'è, insomma, un intelligente correttivo dettato da considerazioni anche sociologiche a ciò che potrebbe essere meccanica applicazione di schemi.

Accanto all'analogia, il suo rovesciamento: l'antitesi. Una cosa arriva a indicare il proprio contrario, un buon presagio a segnalare sventura e un presagio sfavorevole fortuna. Giustamente: perché il sogno può compiere nei confronti del mondo reale un'operazione di camuffamento: valgono le manifestazioni dell'opposto, la parte per il tutto, ecc.

Naturalmente Artemidoro, da bravo professionista, si cautela e vende con cura la sua merce. Nel proemio del IV libro offre a suo figlio una ingegnosa scappatoia, un distinguo opportuno nel caso di sogni non verificatisi: quello delle visioni sorte da inganno dell'anima. Sempre nello stesso libro (IV, 20) invita il figlio a spiegare comunque le cause, anche se non è in grado di scoprirle: la gente vuole conoscerle e bisogna accontentarla. Ed è un tocco di raffinatezza raccomandare di tenere tutto per sé un libro che è la risposta ad accuse di invidiosi e malevoli; il segreto fa pubblicità. Ma va anche detto che Artemidoro è un serio professionista, lontano dalle complicità furbesche: i motivi erotici sono toccati con molto realismo, ma senza compiacimento alcuno.

In Grecia c'era una grossa tradizione di interpretazione dei sogni, dall'Antifonte del v secolo a. C. ad Aristandro di Telmesso, addetto al servizio di Alessandro Magno. Si è conservato solo il testo di Artemidoro, forse perché era il più importante, perché era contraddistinto da doti di chiarezza. Come ci è pervenuto, esso consta di cinque parti. I primi due libri sono un ben strutturato repertorio di simboli onirici, accuratamente classificati, corredati di premesse scientifiche e istruzioni. Il terzo libro è un ampliamento, sulla base di materiale eterogeneo e in ordine sparso, dei dati già forniti. Il quarto costituisce un ulteriore supplemento, per smentire le male lingue che criticavano certe carenze e omissioni. Il quinto è l'esposizione di un centinaio circa di sogni raccolti dall'autore nelle sue peregrinazioni in Grecia,

in Asia, in Italia durante le feste pubbliche.

Siamo di fronte a una letteratura di consumo, ma di buon conio. La consultazione (ovviamente Artemidoro non intendeva comporre un'opera per la lettura continuata) è resa facile dalla suddivisione limpida degli argomenti, piacevole dalla commistione di logica e di suggestione fantastica. Il greco di Artemidoro è estremamente funzionale, semplice, è destinato a gente di ogni estrazione sociale e levatura intellettuale: abbondano la parata, le ripetizioni, le ellissi: i nessi inutili vengono soppressi.

Arduo compito per un traduttore: ma Dario Del Corno, che degli studi di Onirocritica in Italia è da considerarsi l'alfiere, se l'è cavata egregiamente. Si è servito di un linguaggio piano, equidistante da arcaismi e da eccessiva modernizzazione: non ha aderito però interamente allo stile formulare dell'originale, ha cercato di alleggerire la pagina, di renderla meno secca con la varietà dell'espressione. Dal punto di vista scientifico, notevole anche l'introduzione, in cui viene tracciata, fra l'altro, una storia organica del sogno presso i Greci.

UMBERTO ALBINI

Critica e Filologia

Strumenti manzoniani

Sul grande mare cartaceo che ogni centenario lascia dietro di sé, sullo specchio delle acque appena smosse e tosto nuovamente immote, mentre precipitano velocemente al fondo discorsi critici e orazioni celebrative, persistono invece a galleggiare, assicurandosi meritatamente un giusto prolungamento di vita, talune pubblicazioni di modesta intenzione a cui peraltro la pazienza e competenza dei curatori garantiscono preziosa e duratura utilità. Nel caso nostro, il centenario è quello manzoniano; e tra le opere che salutiamo lietamente superstiti, e affrancate dall'oblio, ci piace ricordare almeno i primi tre « Quaderni di Brera » promossi dalla Biblioteca Nazionale Braidense, dati alla luce dalle Edizioni Il Polifilo di Milano, e tutti dedicati a cose manzoniane.

Nel primo di questi «quaderni» sono stampate, a cura di Grazia Maria Griffini, le *Lettere di Giulia Beccaria Manzoni* conservate nella Sala Manzoniana della Braidense. Gran parte di queste lettere si riferiscono a importanti periodi della vita di Giulia Beccaria: dal momento parigino del sodalizio con l'Imbonati agli anni della vecchiaia pieni di apprensioni e di cure per i nipoti. Tra i destinatari più illustri di queste epistole: Eustachio Degola, Claude Fauriel, Luigi Tosi. Il secondo «quaderno» è costituito da una precisa *Bibliografia manzoniana* che riguarda gli anni 1949-1973, facendo così seguito all'ultimo saggio bibliografico di Ghisalberti che si fermava appunto al 1949. In questa bibliografia sono da distinguersi due parti. La prima registra le *Edizioni delle opere* del Manzoni messe a stampa tra il 1949 e il 1973 e qui divise in «Opere complete», «Opere complessive», «Liriche e tragedie», «I Promessi Sposi», «Scritti storici», «Scritti morali e filosofici», «Scritti linguistici», «Lettere» e «Traduzioni». Questa prima parte è in tutto autonoma perché reca un proprio indice relativo ai curatori, annotatori e traduttori. La seconda parte invece è costituita dalla *Bibliografia della critica* ed è curata per gli anni 1949-1963 da Simonetta Uselli Castellani e per gli anni 1964-1973 da Silvia Brusamolino Isella. Qui la registrazione delle «Opere bibliografiche» e degli «Studi critici» è basata sull'ordine alfabetico degli autori consentendo così un rapido reperimento delle «voci». Il terzo «quaderno» infine rappresenta davvero un atteso e indispensabile strumento di lavoro per gli studiosi del Manzoni. Si tratta infatti dell'*Indice dei corrispondenti del carteggio manzoniano* in cui sono elencati i nomi dei corrispondenti dei quali esistono lettere indirizzate al Manzoni nella Biblioteca Braidense. È un inventario strutturato secondo l'ordine alfabetico dei nomi dei singoli corrispondenti, mentre nell'ambito di ogni corrispondente le lettere si succedono secondo cronologia. Trovano così chiara indicazione e sintetica descrizione ben 3.400 pezzi, una parte dunque veramente cospicua dei carteggi manzoniani. Ha provveduto con molta perizia a questo importante «quaderno» Maria Luisa Lombardi.

Oltre a questi «quaderni», ai quali altri presto seguiranno allo scopo di illustrare i principali fondi braidensi, la Biblioteca Nazionale di Brera, per iniziativa della sua direttrice Letizia Pecorella Vergnano, ha dato recentemente alla luce anche due sobri quanto rigorosi cataloghi rispettivamente dedicati alla *Mostra manzoniana* del 1973 e alla *Bibliografia delle edizioni portiane* legata alla mostra delle edizioni e illustrazioni di Carlo Porta che s'è aperta quest'anno presso la Braidense in concomitanza con il Convegno di studi portiani e del bicentenario del poeta milanese, tanto amico del Manzoni.

Sul Verga novelliere

Roberto Bigazzi, uno dei migliori studiosi di scuola fiorentina, ci aveva procurato, anni or sono, sotto il titolo desanctisiano di *Colori del vero*, un quadro organico della narrativa italiana tra il 1860 e il 1880 dimostrando virtù non comuni di storico della letteratura analizzata, in tutte le sue implicazioni culturali e ideologiche, con un distacco tanto rigoroso dai fatti e testi esaminati da apparire a taluno (ma del tutto a torto!) persino troppo «neutrale». Bigazzi è rimasto fedele al suo tema; e dopo due fortunate incursioni nei territori limitrofi di Camillo Boito e di Gaetano Carlo Chelli, si è riapplicato con impegno, e anche con più matura attrezzatura critica, a quella che potremmo chiamare l'esperienza del realismo narrativo e ha scritto ed ora ha dato alla luce, presso l'editore Nistri-Lischi di Pisa, un saggio sul *Verga novelliere*. Qui egli riprende spunti e osservazioni del suo volume precedente, e li approfondisce e chiarisce in una prospettiva senza dubbio coerente ma oggi anche più nitida e sicura.

Questo saggio sembra a noi, oltre tutto, esempio confortante di un modo di fare critica sostanzialmente nuovo, nei fatti e non solo nei programmi: un modo per niente avventuroso dunque o tanto meno esibitorio. Bigazzi, diciamolo subito, non è e non vuole essere un «apocalittico», ma non è neppure e non intende essere un «integrato»: di qui la sua discrezione, ma anche la sua non patteggiata fermezza intellettuale. Conoscitore esperto

degli strumenti critici, linguistici e stilistici, più aggiornati, e nello stesso tempo interessato ad un lavoro critico storicamente fondato, Bigazzi può inserirsi perciò con perentoria risolutezza, e lo fa senza falsi timori, nell'acceso dibattito in corso su Verga, raccogliendone le proposte più vive e stimolanti ma facendo anche sommaria giustizia delle molte fumosità e delle sempre più frequenti semplificazioni apodittiche. Scelte a ragion veduta come terreno d'indagine le novelle verghiane, Bigazzi ha molto lucidamente illustrato in esse, attraverso un'assidua analisi diacronica, i segni concreti con cui si inverte, nella tecnica novellistica del Verga (cornice, struttura, personaggi, dialogo), il particolare e innovativo modo con cui l'autore osservò la realtà e laboriosamente, tra novelle e romanzi, si studiò di organizzarla e rappresentarla formalmente, in modi nuovi di scrittura. E poiché ciò che è mutato in Verga, rispetto agli altri narratori italiani precedenti e coevi, è proprio l'ottica d'osservazione, che nello scrittore siciliano è deliberatamente *impersonale*, Bigazzi ha procurato di mostrarci per quali vie e con quali accorti espedienti tale ottica impersonale è ricercata e variamente conseguita nella prosa narrativa verghiana. Il problema allora s'incentra sulla funzione della « voce » narrante che non coincide più, come in passato, con quella dell'autore, ma si identifica di volta in volta con i diversi e spesso contrastanti « punti di vista » dei personaggi. Di qui l'importanza che assumono, in un modo siffatto di rappresentare e di narrare, molteplice e anche ambiguo, artifici tecnici come l'indiretto libero e il monologo interiore. A questo fine molto opportuna appare la decisione di Bigazzi di analizzare le novelle perché si tratta di testi sostanzialmente « sperimentali », a parte il valore autonomo di alcune di esse: e proprio perché la scelta operativa è di questa specie, Bigazzi non rinuncia mai a risalire, da questa ampia e varia sperimentazione, a quella maggiore dei romanzi, mostrando quanto vantaggiosamente si illumini l'iter narrativo di Verga, tra i *Malavoglia* e il *Don Gesualdo*, se trsguardato appunto in rapporto all'intermedio esercizio di stile e di « messa a fuoco » delle novelle. Così il saggio approda ad una valu-

tazione generale dell'opera verghiana, indicandone il significato consapevole e la direzione programmata, soprattutto soppesandola nella sua complessa organicità contro ogni tentativo di scinderla, invece, in direzioni divergenti.

Da D'Annunzio a Montale

È uscito finalmente, dopo molta e legittima attesa, l'importante libro di Pier Vincenzo Mengaldo, *Tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*. Lo ha stampato l'editore Feltrinelli di Milano nella collana « Critica e filologia » che, vedi caso, s'intitola come la nostra rubrica. Questa di Mengaldo è una raccolta organica di saggi in maggioranza già editi, ma in questa occasione riveduti e bibliograficamente aggiornati. Il modo d'approccio di questi studi, per molti aspetti esemplari, è prevalentemente quello linguistico-formale, vista anche la specializzazione professionale dell'autore che è, come è noto, uno storico della lingua; la loro area è quella della poesia e della prosa del Novecento italiano; la loro escursione temporale, infine, si estende dall'inizio di questo secolo sino ai giorni nostri.

Alcuni di questi saggi hanno carattere monografico, nel senso che sono indirizzati a illustrare sincronicamente l'opera personale di uno scrittore. È il caso dei saggi relativi al Pascoli latino, al D'Annunzio dell'*Alcione*, al Montale di *Fuori di casa* e di *Satura*, all'Ungaretti di *Solitudine* (un testo dell'*Allegria*), alla prosa di Roberto Longhi, agli *Strumenti umani* di Sereni, alle *Città invisibili* di Calvino, alle poesie di Palazzeschi e di Fortini. Altri saggi invece mirano a delineare diacronicamente lo svolgersi di certe tradizioni letterarie, particolarmente quella che trae origine dall'officina dannunziana: così l'ormai fondamentale saggio *Da D'Annunzio a Montale* e il *Panorama della poesia contemporanea*, in dissenso con molti aspetti dell'antologia novecentesca di Sanguineti, e la lucida sintesi su *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento* e la perfetta messa in luce di *Alcuni problemi della prosa contemporanea*. E tuttavia non c'è divario di fondo in questi saggi: sia infatti quelli « monografici » che quelli « panoramici »,

mentre perseguono con eguale rigore d'analisi scientifica il rilevamento dei dati oggettivi (lingua, metrica, retorica) puntualmente individuati e descritti, mostrano anche di volere pervenire, con univoca tensione, ad una piena conoscenza critica e ideologica dei « contenuti » secondo una esigenza storica che Mengaldo dichiara di sentire fortemente.

A questo punto, non potendo esaminare i vari saggi, giova almeno richiamare l'attenzione dei lettori sulla *Premessa* che apre questo libro perché qui Mengaldo, mentre giustamente rifiuta ogni ambizione di astratte metodologie esaustive, non rifugge per altro dal dire polemicamente la sua sulla difficile e anche equivoca situazione della critica italiana odierna, dibattuta tra gli ultimi residui dello « storicismo » idealistico e l'inflazione dei procedimenti formali meramente e neutralmente descrittivi. Mengaldo, per sua e nostra fortuna, è un « tecnico » sul serio e un lettore testualmente preciso, stilisticamente avveduto; ma è un « tecnico » che si dichiara non assolutamente pago degli strumenti d'indagine formale e perciò vivacemente preoccupato (sino all'inquietudine personale) di correlare assiduamente quei procedimenti all'analisi dei significati dei testi letterari, delle loro ragioni più profonde, private e storiche. Diremo dunque che nelle tre paginette della *Premessa* Mengaldo ha scaricato, quasi drammaticamente, la tensione implicita nella sua pervicace ricerca di « interrelazione » tra forme e contenuti: che è poi il problema di fondo dei giorni nostri e per la soluzione del quale assai più giovano libri problematici ovvero sperimentali e « aperti », com'è questo di Mengaldo, che non gli ormai enfatici proclami e le sintesi affrettate dei « contentutisti » della vecchia sociologia o le incruente e divertite esibizioni dei « formalisti » di moda.

LANFRANCO CARETTI

Filosofia

Filosofie, scienze, società

Da qualche anno sono attivissimi gli storici della filosofia. Intendo riferirmi in senso stretto alla compilazione e redazione di « storie della filo-

sofia », dalle origini ai nostri giorni. Il fenomeno non è solo italiano e la sua dimensione è più ampia di quanto sembri. Da una parte manuali per le scuole superiori (alcuni più che buoni, e non faccio nomi per non far torti), per gli specialisti o almeno per una prima specializzazione: ma dall'altra enciclopedie filosofiche per autori e concetti, e dizionari, vocabolari filosofici (è in corso una riedizione, tedesca, veramente *kolossal*, del vecchio Eisler): in questi casi prevale l'esigenza sistematica, definitoria, un po' astratta (le gioie e i dolori del compilatore e del lettore di ogni raccolta lessicale), ma il tessuto storico è presente e vivo e operante, ben diversamente da quanto avveniva per opere analoghe del secolo passato. Questo bisogno di storia, di storia in grande nelle storie particolari è un fatto caratteristico dei nostri giorni. Non possiamo discuterne in questa sede, e allora, con il rischio della banalità, diciamo che la nostra epoca sente il bisogno di riflettere su se stessa, sulle proprie specializzazioni interrogando il passato nel suo complesso (ma quanto di queste operazioni dobbiamo allo *human engineering*?)

Filosofie e società è il titolo del più recente e più « nuovo » manuale per i licei (ci sarà presto una versione, non un adattamento, per le magistrali), per la preparazione, mi auguro, degli studenti universitari (siano essi o no ex-licceali), per chi voglia coltivarsi: tre volumi a cura di Mario Vegetti, Franco Alessio, Renato Fabietti, Fulvio Papi (ed. Zanichelli, 1975, pp. 551, 381, 551, rispettivamente L. 3.850, 2.950, 3.850), ben noti nell'Ateneo pavese — ed *extra moenia*, s'intende. Dobbiamo limitarci ad una rapidissima presentazione e quindi percorriamo semplicemente i temi che ci restituiscano l'immagine del lavoro nella sua novità, nella diversità del « taglio » rispetto ad una consolidata tradizione. Genesi e sviluppo della città, della *polis*, della sua cultura e istituzioni, delle tecniche e delle scienze che la città sollecitava e promuoveva; il conflitto fra un sapere sacerdotale, arroccato nei templi (spesso depositari di risorse finanziarie), per pochi iniziati e le conoscenze tecniche, *politiche* di cui aveva bisogno la « piazza »; e poi, ma in parte contemporaneamente, lo scontro fra queste conoscenze e la

loro inevitabile cristallizzazione nelle scuole, nelle istituzioni culturali e ad un tempo politiche (raccomando il capitolo su Aristotele) — scandiscono i momenti della storia della filosofia antica entro i quali vengono collocati gli autori. Stesso impianto per «il pensiero dell'occidente feudale»: non più o almeno non soltanto una lunga serie di monografie ma individuazione di *strutture* di fondo: l'autarchia, la tradizione, la gerarchia, le «scuole» e la loro organizzazione, le biblioteche, la geografia monastica della filosofia, e, verso la fine, le forze che spezzano il vecchio mondo, aperte all'età nova: i nuovi valori della terra e della città, il libero maestro e i chierici itineranti, la nascita dell'autobiografia, le corporazioni e la cultura, filosofia e scienza al servizio dei comuni (l'esempio di Padova). «La filosofia della rivoluzione scientifica» (vol. II) e «teorie e ideologie nell'epoca delle grandi trasformazioni» (vol. III) percorrono lo stesso cammino: l'intellettuale laico tra filosofia e letteratura, la nuova scienza nel solco delle trasformazioni sociali e teoriche, l'immagine quantitativa della natura e l'onda lunga che essa provoca nelle coscienze, nella società, nella teoria dello stato: il suo infrangersi da una parte mette allo scoperto la ragione prammatica dell'Illuminismo e quella rivoluzione industriale che fa tutt'uno con essa e dall'altra porta alla conquista del «mondo storico»: il pensiero filosofico si costruisce ora come riflessione sulla storia dell'uomo e del mondo. Siamo già ad Hegel e Marx, cioè all'età contemporanea, ai suoi conflitti, ora più che mai istituzionali e strutturali (nazionalismi e socialismo, società e stato, scienza e tecnologia, scienze naturali ed esatte, la filosofia come vita o come cultura e l'ideale di una filosofia come scienza rigorosa). Difficile dire di più. Avremo modo di discutere a lungo, il lavoro lo merita. Diciamo solo: posta questa prospettiva i volumi sono forse un po' troppo densi, troppo fitti di nomi (ma questa è l'imperatività dei programmi scolastici); il linguaggio poteva essere più semplice e sottrarsi a certe suggestioni del lessico quotidiano contemporaneo. Il lettore tenga comunque conto di questo sforzo di rinnovamento e rifletta su questo risultato positivo.

Sforzo di rinnovamento e risultati sostanzialmente positivi riscontriamo nella quasi contemporanea *Storia della filosofia* (1973) che ci arriva d'oltr'alpe, otto volumi a cura di un folto gruppo di studiosi diretto da François Châtelet: I) La filosofia pagana; II) La filosofia medievale; III) La filosofia del mondo nuovo; IV) L'Illuminismo; V) La filosofia e la storia (1780-1880); VI) La filosofia del mondo scientifico e industriale (1860-1940); VII) La filosofia delle scienze sociali (dal 1860 ai nostri giorni); VIII) Il xx secolo (editore Rizzoli, 1975, coll. B.U.R.). Sono usciti, nella traduzione di Libero Bosio, i volumi VI e VII, rispettivamente pp. 238 e 266, ciascuno L. 3.000. La diversità rispetto a una certa tradizione appare più radicale, nonostante il sottotitolo dell'edizione francese: *Idee e dottrine. Storia delle idee*, appunto, e quindi, anche qui, non percorriamo la solita galleria di filosofi, ma non c'è neppure il tentativo di una restaurazione integrale del passato del pensiero filosofico. Potremmo parlare di una geografia del pensiero, un procedere per spaccati, una presentazione «prismatica», nella quale il lettore, se lo vorrà, potrà continuare liberamente a riflettere e a stabilire connessioni ulteriori (notiamo la presenza alla fine di ogni volume di una tavola sinottica cronologica che mette in relazione la storia della filosofia e la storia culturale, sociale, politica). Dice bene Châtelet: quest'opera si propone di *informare*, «di mettere a fuoco le idee fondamentali prodotte dalle principali dottrine, quelle idee che costituiscono oggi il patrimonio della filosofia: un patrimonio che deve essere sottoposto a inventario sia che si voglia meglio comprenderlo ovvero combatterlo con maggiore efficacia». L'immagine migliore della prospettiva dell'opera è data dall'indice dei due volumi ora pubblicati: *La filosofia del mondo scientifico e industriale*: Cournot, la filosofia tra le matematiche e la storia; Lo spiritismo francese da Maine de Biran a Hamelin; La chimica e la biologia nell'Ottocento; La filosofia anglosassone da Bentham a James; Nietzsche; La matematiche 1850-1900; I neokantiani; Bergson; Husserl; *La filosofia delle scienze sociali*: La psicologia; La sociologia; L'etnologia, mistificazioni e demistificazioni; La storia; La geografia;

La linguistica. Non c'è contraddizione fra i due indici: nel vol. VI sono più in evidenza gli autori, nel VII le idee, ma la relazione dinamica idee-autori rimane la stessa (e questa tensione è abbastanza omogenea sebbene ogni capitolo si debba ad uno studioso diverso). Che cosa possiamo dire? La lettura di questi volumi non è sempre facile: purtroppo talora inutilmente appesantita dal linguaggio fastidioso degli intellettuali che prendono sul serio le mode di Parigi (soprattutto dell'ultimo decennio). Nietzsche, un rivoluzionario intorno al quale ruotano i destini della futura

filosofia: può essere, ma la tesi mi sembra audace. La geografia e l'etnografia al servizio del militarismo e del colonialismo: può essere accaduto, ma la « demistificazoue » non passa certo attraverso il bla-bla stile quartiere latino... Cattivierie, mi si dirà. Sono disposto ad ammetterlo, tanto più che questi esempi non vogliono contenere un giudizio sui testi. Solo il tempo, l'uso, la fatica delle riflessioni nostre e altrui daranno la misura delle proposte indicate, dei risultati raggiunti, dei sentieri percorsi.

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

Les poètes s'en vont, la poésie reste

Exit Saint-John Perse. Il 20 settembre 1975 è uscito dalla sua dimora terrestre, Les Vigneaux a La Polynésie, sulla punta estrema della penisola di Giens, di fronte alle Isole di Hyères, le *Aureae insulae*, come furono chiamate nel Rinascimento, per cui anche oggi queste isole fortunate fiorite di cisti, di mirti, di asfodeli, tra pini e brughiere, vengono designate come *Iles d'Or*. Anche Giens, oggi una penisola, fu già un'isola, poi attaccata alla terraferma da un cordone ombelicale di sabbie portate dal movimento instancabile delle maree, movendo nel sole verso il mare aperto tra stagni e saline scintillanti. È come se il mare li fosse munto della sua essenza cristallina che normalmente tiene in sospensione nella sua occulta, informe *suspense*.

Perse ha voluto morire dinanzi all'eterno tema, sempre uguale e sempre diverso, della propria epicità: il mare, quel « mare sempre ricominciato » che un altro poeta della sua altezza, Paul Valéry, contempla dall'alto della propria tomba, un po' più in là, a Sète. « Il cimitero marino » ha questi grandi sorveglianti dall'alto del loro istante presocratico, di quell'istante plasticizzato dal proprio sommovimento, dalla propria perpetua guerra, che

Perse stesso chiama « folgorazione durevole »: e che avrà un seguito autonomo, sviluppandosi nei nostri anni, nell'*éclair* di René Char. Si può accostare, ripeto, una tale concezione, all'iloismo presocratico, per cui questa sostanza primordiale corporea coglie in sé questa perpetua forza motrice; ma mentre, degli Ionici, Perse sembra accostarsi a Talete e ad Anassimandro, Char è più vicino ad Anassimene e ad Eraclito; non solo, ma si può anche dire che Perse svolge in conquista lineare, in mito dell'avvenire storico, da Conquistador di un Nuovo Mondo ⁽¹⁾, quanto gli Ionici proponevano come ciclicità cosmica, fino a ipotizzare come *mythos*, forza della parola, una storia cosmica i cui elementi di opposizione sono destinati a incontrarsi all'infinito; e si può altresì dire che l'umido di Talete si rovescia nella « gran secca », nel deserto di Perse, che è l'equivalente oppositivo, e necessario, del mare; e anch'esso instabile luogo di allucinazioni, luogo dove avanza lo Straniero, mentre il mare è il luogo in

(1) Non si dimentichi che proprio Archibald MacLeish, il poeta di *Conquistador*, aiutò Perse, mentre questi era esule in America, perseguitato dal governo di Vichy e dai nazisti, nel 1941, a trovare un posto per sopravvivere, facendolo nominare direttore della Biblioteca del Congresso, a Washington.

cui lo Straniero si immedesima col perpetuo andare, *sur place*, di esso; luogo comunque dell'andare nella mente, anzi luogo andante della mente, fino a farsi *topos* della più sublime, ma necessaria, retorica che il nostro secolo abbia costituito. In una tale « folgorazione durevole », simile a un paesaggio accagliato nei suoi incidenti secolari o momentanei, ma sempre definitivi, dal lividore del lampo, inteso come momento decisivo dell'atto, che blocca l'azione nella sua elettrica fissità, per cui l'immagine si raccoglie, scattante, misteriosa e assoluta, in una sorta di mitica *époché*, che è poi quella stessa dell'immaginazione, la messa in opera degli estremi è privilegiata non tanto dal risentimento degli opposti quanto dalla durata subito formalizzata, e spettrale, dell'incontro, sempre momentaneo e sempre rinnovato, dell'informe con la forma: è la forma, resa di per sé sfingea dalla luce flagrante, come zebrata, di questa « folgorazione durevole », plasticizzata all'estremo dal suo *transfert* nello « splendore insostenibile del linguaggio », a durare in tutte le sue riserve d'enigma: che sono riserve formali della sostanza in piena luce. Questa « folgorazione durevole » finisce per essere, conclusivamente, non altro che quella del Mare, « faccia colpita dal singolare splendore »; ed è un aspetto che solo un altro splendore, appunto quello « insostenibile del linguaggio », può sostenere e contenere, filtrandolo, fino a divenire il racconto che racconta se stesso. La sensazione, che vi ha captato Richard, per cui in Perse « l'univers se recourbe », non sfiora nemmeno l'idea relativistica dello spazio curvo einsteiniano: è non altro che il fatto che « à peine la sensation a-t-elle déchargé son évidence qu'elle s'infléchit, revient sur soi, comme pour mieux s'offrir à nous. Si bien que, loin de nous projeter en un plaisir de dispersion ou de tonitruance, l'exubérance paraît ici annoncer la lenteur, préparer la caresse »⁽²⁾. Ed è che la forma è il momento attivo del movimento interiore, diciamo pure il suo momento aggressivo; e se la forma, la forza del costruttore, del camminatore, del barbaro, ha in sé ed esplica

(2) JEAN-PIERRE RICHARD: *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 32.

un'energia antigravitazionale, « la lenteur », « la caresse », non è altro che il sopravvenire del momento gravitazionale, passivo, del ritorno all'informe, o meglio, la fine della sua durata formale, la tenerezza susseguente al manifestarsi di tutta la sua violenza che, misteriosamente ontologica, si raccoglie in un punto. Così i grandi palmizi flettono le loro lance nei cieli tropicali, così un volo improvviso, sibilante negli spazi più alti, ritrova il nido della propria quiete nascondendosi sulla terra. È la forma che riversa le sue sostanze plasmate nel grembo del mutamento, le parole lucenti del discorso nei suoi oscuri esiti.

Tutta l'opera di Perse si svolge in una centralità che si sposta con lo spostarsi, cioè col metaforizzarsi, della sua parola di elogio dell'irrequietudine che in realtà solo in se stessa trova requie, ed è il mare:

Nous l'invoquons enfin toi-même, hors de la strophe du Poète. Qu'il n'y ait plus pour nous, entre la foule et toi, l'éclat insoutenable du langage:

« ... Ah! nous avons des mots pour toi et nous n'avons
assez de mots,
« Et voici que l'amour nous confond à l'objet même de
ces mots,
« Et mots pour nous ils ne sont plus, n'étant plus signes
ni parures,
« Mais la chose même qu'ils figurent et la chose même
qu'ils paraient;
« Ou mieux, te récitant toi-même, le récit, voici que nous
te devenons toi-même, le récit,
« Et toi-même sommes-nous, qui nous étais l'Inconci-
liable: le texte même et sa substance et son mouvement
de mer,
« Et la grande robe prosodique dont nous nous revêtons... »
(3).

La metafora continua di Perse serve a spostare continuamente questo centro di irrequietudine dell'immagine dominante, nella quale l'io, il camminante, che sembra muoversi, in realtà è sempre fisso, in questo centro che, esso sì, si sposta nel sistema metaforico che lo contiene. Il decentra-

(3) *Amers*, Paris, Gallimard, 1957, p. 171. La citazione è tratta dalla quarta parte di « Chœur ». Nelle *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 378.

mento dell'io, che si porta dietro, mentre ne è sempre al centro, la propria dimora verbale, non fa che convalidare la sua centricità di nucleo generatore attivante al centro della metafora continua, cioè del continuo spostarsi, epico, dell'intensità sistematica della parola: forma immobilizzata, e dunque calco, di una sostanza continuamente in moto, continuamente slittante; l'io insomma è la forma negativa, ieratica, di una sostanzialità in perpetua fusione e in continua formazione. Da ciò quel senso di cerimonia che l'io, officiante del rito, si trascina dietro in ognuno dei suoi atti rivelatori: e che in realtà rivelano la ripetibilità rituale dell'essere come forma.

«L'immensa ottava della Creazione» che Paul Claudel, il terzo di questi poeti vaticinanti del Novecento, ravvisa ovunque egli si volga, in Perse ha trovato un'altra «grande veste prosodica», ma è una prosodia che, mentre rifiuta il verso tradizionale per il versetto biblico, ha accostato altresì questo elogio della Creazione al punto più alto raggiunto dalla poesia pura in Europa tra le due guerre, con epicentro negli anni Venti, e col trionfo dello spazio inteso come deserto o mare, cioè come spazio che moltiplica e confonde all'infinito la propria identità, e direi la qualità stessa della mente che lo pensa. Valéry non per nulla parla, riferendosi allo stile del linguaggio dantesco nel *Paradiso*, di «une manière de versifier l'abstraction dont j'ai usé un peu dans *Le Cimetière Marin*, sans me douter que j'effleurais une illustre manière...»⁽⁴⁾. L'astrazione della mente, in quanto operazione metrica ritenuta necessaria in sede di poetica per raggiungere il valore algoritmico delle figure al di là della loro presenza come figure retoriche del discorso, diventa purificazione preliminare del testo. Premessa e opposizione all'inconscio scatenarsi fisico, subliminale, del testo, essa altro non è che la catarsi aristotelica che però, ponendosi come censura pretestuale, precorre e pervade la stessa operazione poetica fino ai livelli inconsci, pre-iconici, dove è nascosto e scatenato tutto il suo eros, e cioè la carica compressa del

desiderio, invece di derivarne. È una poesia riflessiva, che si pone dietro ad esempi, a dati esemplari più o meno nascosti e più o meno dati negli archetipi, ed ha costituito il nucleo del neoclassicismo novecentesco del primo dopoguerra, succeduto al momento delle avanguardie storiche e convissuto col surrealismo (non si dimentichi che Valéry era un poeta accettato dai surrealisti) e con gli ultimi sussulti del dadaismo, e qui da noi con gli esemplari dei valori plastici metafisici fino al realismo magico. È una poesia che ha comunque il suo corrispettivo nel neoclassicismo formale susultante dietro alle scomposizioni-ricomposizioni post-cubiste di Picasso e alla musica oggettiva, costruita secondo schemi astratti, di Stravinskij.

Non per nulla l'*Anabasi* di Perse ha trovato il grande traduttore in Ungaretti, un poeta che sta spaziando il tempo, su ritmi ritrovati in quegli anni, fino a identificarlo nelle figure mitiche intese come spazio smisurato ma «sentito» della loro mitica temporalità, cioè del loro avvento dalla profondità del ciclo orfico. Ungaretti pubblicò il poema «persiano» nel secondo numero della rivista «Fronte», nel '31. Ci piace farvi ascoltare le ragioni che spinsero Ungaretti a rendere italiano il testo del poema: valgono più di qualsiasi altra spiegazione:

«Quest'*Anabasi*, che presento nella veste italiana, è uno dei rari esempi recenti di poesia epica. È il tentativo audace e riuscito, di fondere nella rappresentazione degli eventi d'una gente, il moto lirico, cioè la storia d'un io, dello 'Straniero' legato 'ai suoi modi per le strade di tutta la terra'. E l'anima del poeta ha scelto per la sua fantasia quei luoghi che 'dalle valli e dagli altipiani, e dalle più alte pendici di questo mondo' arrivando 'sino alla scadenza delle nostre rive' contengono una delle condizioni della vita leggendaria: spazio. Un'altra condizione epica ha il deserto: la sua gente è 'di poco peso nella memoria dei luoghi', ossia la vastità dello spazio la mantiene quasi primitiva nei costumi e quasi innocente nelle intenzioni. La natura dominando la civiltà, l'uomo essendo in balia più dell'elemento

(4) Da una lettera inedita del 1922 a Jules Valéry.

che della sua opera, in quei luoghi valgono storie e non persone: l'uomo essendo cioè alle prese colla natura in modo elementare e legato a sé e agli altri da vincoli quasi unicamente istintivi e religiosi, valgono in quei luoghi, l'oscurità dei fenomeni naturali, il furore del sole, il clima a diversi piani, il vento inospitale, lo spettacolo del disseccamento progressivo della terra, l'affannarsi d'un convoglio dietro un filo d'acqua... Laggiù vale la sete, vale la sollecitazione dei sogni. 'Lo Straniero ha messo il dito nella bocca dei morti' » (6).

La poesia di Perse vive nell'istante, d'un'istantaneità che dura nell'altezza appunto raggiunta in questo suo essere ovunque suprema, ultima cioè ma anche centrale in questo suo portarsi il centro con sé, il centro che è la parola, in ogni suo spostamento. È una poesia che ha metaforizzato l'idea stessa di metafora che ogni poesia contiene, ogni poesia in sé, fino a costituirla in una forma di poetica assoluta: un'essenza dunque eternamente sfuggente in avanti nella sua predisposizione, e che la poesia rincorre, col suo trotto sublime, sì, ma anche sempre inferiore alla bisogna di questa gara con una retorica irraggiungibile. Questo irraggiungibile immedesimato razionalmente con la sua piena esplicitazione retorica, è appunto l'essenza, che è come la biada, del reale, che il corsiero rincorre fino a correre persino dimentico di essa, dimentico che corre per raggiungere quella biada. È una poesia che finisce per correre per se stessa, una volta avviatasi a questa retoricizzazione dell'essenza attraverso una forma che per quanto pungolata verso il sublime si rivela sempre subliminale rispetto ai corollari prefissi. La poesia di Perse in questo senso significa il vero trionfo dell'esecuzione, ma di un'esecuzione che, mentre si propone come fine ultimo di eliminare lo spartito, in realtà tende ad abolire la propria mediazione, e la propria *medietas*, per realizzare il testo nel pretesto, il significato nel referente: che è,

(6) Oltre che su «Fronte», n. 2, 1931, la prefazione di Ungaretti è riportata nella premessa alle *Traduzioni*, Roma, Edizioni di Novissima, 1936, e in: ST.-J. PERSE: *Anabase*, Edition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1948, insieme agli scritti di Valéry Larbaud, Hugo von Hofmannsthal e T. S. Eliot. Ungaretti tornò nel '50 sul poeta, con *St.-John Perse (Storia d'una traduzione)*, che si può leggere ora in: G. UNGARETTI: *Vita d'un uomo (Saggi e interventi)*, Milano, Mondadori (nella collana I Meridiani), 1974, alle pp. 649-52.

s'intende, il limite utopico del demiurgo sostituitosi al *poietés*.

I grandi miti che la poesia pura degli anni Venti, dal Valéry del *Cimetière marin* e di *Charmes*, a Perse appunto e al nostro Ungaretti del *Sentimento del tempo*, ha inseguito, a un certo punto si sono sottratti alla vista e alla mira di questa poesia generosa nel rincorrerli; finché essa ha finito per correre per se stessa, e per rincorrere se stessa, e in se stessa un assoluto che è quello stesso di una meta che come il serpente tentatore si morde la coda, in una miracolosa circolarità, in un circuito insomma che ha ammesso gli spettatori quasi si trattasse di una corsa paradigmatica in un anfiteatro. In questo circolo, come nel « circuit de la strophe » persiana, si è forse chiusa la tentazione orfica della poesia novecentesca, aprendosi il circolo nella grande spirale vichiana della storia, in cui le figure sono visitate nella loro pena purgatoriale, caduta la loro innocenza primigenia, ma anche nella loro volontà di incidere il proprio apparire a se stesse come nella loro stessa necessità di esistere, e di non subire la mera fatalità della propria petizione di principio. Al principio povero della necessità si è sostituito il principio ricco di un'anticipata estetizzazione della stessa necessità.

Comunque ecco come Perse realizza questo *transfert* dell'oggetto del poema a soggetto recitante nell'elogio della propria presenza istantanea, quasi presenza di un Dio ritornato nel fuoco e nell'atto del sacrificio rituale, senso che la parola acquista entro di sé come avvicinamento metaforico al luogo della propria essenzialità:

« ... Innombrable l'image, et le mètre, prodigue. Mais l'heure vient aussi de ramener le Chœur au circuit de la strophe.

Gratitude du Chœur au pas de l'Ode souveraine. Et la récitation reprise en l'honneur de la Mer.

Le Récitant fait face encore à l'étendue des Eaux. Il voit, immensément, la Mer aux mille fronces

Comme la tunique infiniment plissée du dieu au mains des filles de sanctuaires,

Ou, sur les pentes d'herbe pauvre, aux mains des filles de pêcheurs, l'ample filet de mer de la communauté.

Et maille à maille se répète l'immense trame prosodique — la Mer elle-même, sur sa page, comme un récitatif sacré» (6).

Se l'opera mediatrice della *poïesis* viene a mancare, o se la *poïesis* folgorata dal suo stesso fulgore, dal fulgore dei propri mezzi confusi coi propri fini, si sottrae alla sua funzione mediatrice, avviene un'immedesimazione che brucia come in un falò l'opera di avvicinamento dell'io, dello Straniero, al trono dei Re; ed ecco che « Dieu l'étranger est à la ville », ed è il Nomade, il Mare stesso, che si muove in se stesso, a creare l'Altrui, o meglio il simulacro dell'Altrui, come il limite circolare del proprio supremo atto di immedesimazione e di identità. Questa Mer-mère:

« ... dans toutes choses encore t'élevant contre le goût des larmes,
« Nourrice et mère, non marâtre, amante et mère du puiné,
« Ô consanguine et très lointaine, ô toi l'inceste et toi l'aïnesse,
« Et toi l'immense compassion de toutes choses périssables,
« Mer à jamais irrépudiable, et Mer enfin inséparable!
Fléau d'honneur, pieuvre d'amour! ô Mer plénière conciliée,
« Est-ce toi, Nomade, qui nous passeras ce soir aux rives du Réel? » (7).

È singolare notare che un poeta come Perse, il poeta degli spazi aperti, dello spazio che si muove in se stesso, come il mare, o degli elementi semoventi, come le piogge, le nevi, i venti, gli uccelli, è altresì il poeta dello spazio che si trasforma in deserto, dove chi avanza è lo Straniero, l'uomo in esilio, l'estraniato dalla storia in una nuova preistoria cosmocizzata, anche se colma di tutti i relitti « universali » della storia lasciati sulle rive del tempo come da una mareggiata, perché fondatore di una nuova storia avvenire, che viene continuamente tipizzata come cronaca tanto sublime quanto irrita dell'eterno. La poesia pura, nei suoi momenti vaticizzanti, pur nell'opposizione degli intenti, nella sua inconscia sperimentalità degli estremi, è

(6) *Amers*, cit., p. 162. Pléiade, p. 371.

(7) *Ibidem*, p. 174. Pléiade, p. 380.

a un passo dal « comportamento » dell'artista del Novecento più spinto, il più seramente *blagueur*:

« ... Celui qui erre, à la mi-nuit, sur les galeries de pierre pour estimer les titres d'une belle comète; celui qui veille, entre deux guerres, à la pureté des grandes lentilles de cristal; celui qui s'est levé avant le jour pour curer les fontaines, et c'est la fin des grandes épidémies; celui qui laque en haute mer avec ses filles et ses brus, et c'en était assez des cendres de la terre...

[.]

Celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, celui qui marque d'une croix blanche la face des récifs [...]» (8).

La metafora ha finito per metaforizzare l'uomo rispetto all'opera corrispettiva, in quanto demiurgo e *homo ludens* con essa immedesimato attraverso un atto che privilegia il comportamento rispetto all'esito. Ma questa definalizzazione dell'opera si trasforma nella sua defunzionalizzazione. E dopo la defunzionalizzazione, avvenuta in area neocapitalistica, delle immagini per avviarle a una funzione strettamente subliminale, meramente segnica, d'un segno deviato, « celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, celui qui marque d'une croix blanche la face des récifs », può anche, legittimamente dopo la *pop art*, tendere teloni separatori dentro le vallate americane, incidere di lunghi solchi il deserto salato, impacchettare le scogliere australiane, come ha fatto Christo, per tentare di rimandare al mittente, così confezionata, la Creazione. È un tentativo, anche questo, di ritrovare Dio. Se manca l'indirizzo, tocca alle poste darsi da fare.

Perse, ma con lui Valéry e lo stesso Ungaretti, sono tanto più attaccati alle grandi immagini del passato quanto più ne hanno contemplato la deperibilità e la possibilità di morte, in quanto miraggi illusori provocati dai grandi spazi semoventi del mare o del deserto, semoventi nella mente. Ben indicativo di questa obsolescenza nella mente di quanto è mentalizzabile è il verso ungarettiano di *Danni con fantasia* del '28: « Perché crei, mente,

(8) *Exil suivi de Poèmes à l'étranger, Pluies, Neiges*, Paris, Gallimard 1946, pp. 22-3. Pléiade, p. 132.

corrompendo?». Anche il tempo ungarettiano, il tempo del *Sentimento del tempo*, è foriero della «morte delle stagioni», nel durare illusorio della realtà come immagine, attraverso la parola. Ma è significativo, e l'abbiamo visto, come in Perse la mediazione circolare della strofe — in questo poeta vicino al d'Annunzio predicante che «il verso è tutto» — venga ritenuta superflua perché superata dalla stessa realtà mitica che essa ha contribuito, a dir così, a mettere in orbita, e come a un certo punto, al colmo del suo splendore incontenibile, venga ritenuta necessaria, e la conseguenza è insita nella stessa poetica che ammette per la poesia l'onnicomprensività del possibile, l'eliminazione della stessa mediazione poetica, confusa col significato intravisto, che è la sua stessa possibilità di immedesimazione col mare sempre ondante sulle rive.

È che in questa eliminazione, s'intende puramente ontologica, del mezzo mediante, ancora una volta un poeta puro scopre la propria tragicità nel ritrovarsi «Dans la promiscuité divine et la dépravation de l'homme chez les dieux...»⁽⁹⁾ Come in Valéry la purezza nasce al culmine d'ogni inconscia abiezione (e vorrei ricordare gli studi, sottilissimi, sul prelinguistico fonosimbolico nascosto nel linguaggio del *Cimetière marin*, perpetrati con animo divertito da Oreste Macri), così «Il peccato che importa / Se alla purezza non conduce più» in Ungaretti, e così il passo del Conquistatore ha costruito sulla sabbia del deserto e sulle acque del mare la città del proprio malessere definitivo, che è la confusione con gli dèi. «Toutes choses en marche vers la mer et le soir de haute mer et les fumées d'alliance sur les eaux» producono una grande scrittura sulle acque di ciò che veniva ritenuto eternamente felice e incolpevole. In realtà «Sur la Ville déserte, au-dessus de l'arène, une feuille errante dans l'or du soir, en quête encore du front d'homme... Dieu l'étranger est à la ville, et le Poète, qui rentre seul avec les Filles moroses de la gloire»⁽¹⁰⁾.

Le «rives du Réel» sono ancora una volta fal-

lite. Il coro di *Amers*, rivolgendosi al Mare invocato, «Et toi l'amour et toi la haine, l'Inexorable et l'Exorable, / Ô toi qui sais et ne sais pas, ô toi qui dis et ne dis pas, / Toi de toutes choses instruite et dans toutes choses te taisant», conclude con la domanda incerta che abbiamo già proposto: «Est-ce toi, Nomade, qui nous passeras ce soir aux rives du Réel?»⁽¹¹⁾.

Quelle rive ha sorvegliato fino all'ultimo quel cavaliere dell'irreale, e stando dalla parte dell'irreale, ma a stretto contatto coi suoi limiti, che è Alexis Saint-Léger Léger, nato il 31 maggio del 1887 in un isolotto della Guadalupa, quello di Saint-Léger-les-Feuilles al largo di Pointe-à-Pitre e che raggiunta ogni punta della gloria umana e della soddisfazione terrestre si era ritirato sull'estremo di una penisola — d'altronde vorrei ricordare, a proposito di una peninsularità metaforica, che un poeta tanto più giovane, Michel Deguy, pubblicò nel '61 i suoi *Poèmes de la Presqu'île* — per sorvegliare come una sentinella l'eterna invadenza non si sa se del mare sulla terra o della terra sul mare:

«Ainsi les Cavaliers en armes, à bout de Continents, font au bord des falaises le tour des péninsules.

— Midi, ses forges, son grand ordre... Les promontoires ailés s'ouvrent au loin leur voie d'écume bléissante.

Les temples brillent de tout leur sel. Les dieux s'éveillent dans le quartz.

Et l'homme de vigie, là-haut, parmi ses ocres, ses craies fauves, sonne midi le rouge dans sa corne de fer.

Midi, sa foudre, ses présages; Midi, ses fauves au forum, et son cri de pygargue sur les rades désertes!...

— Nous qui mourrons peut-être un jour disons l'homme immortel au foyer de l'instant.

L'usurpateur se lève sur sa chaise d'ivoire. L'amant se lave de ses nuits.

Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or en l'honneur de la Mer»⁽¹²⁾.

Nelle tombe degli Atridi furono le maschere

⁽⁹⁾ *Amers*, cit., p. 172. Pléiade, p. 379.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, pp. 172-3. Pléiade, pp. 379-80.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, pp. 173-4. Pléiade, p. 380.

⁽¹²⁾ *Ibidem*, pp. 179-80. Pléiade, p. 385.

d'oro che si svestirono dei volti degli antichi re per presentarsi, lucenti nella terra, come simbolo di tutto ciò che è profondo e impenetrabile nel mistero del cuore umano impegnato tra le passioni personali e quelle che la storia vi attizza non meno tempestose, in un tutto unico. Questo uomo novecentesco dalla maschera d'oro si sveste del suo oro sibillino — anche della corona poetica, che sembra quasi inviata, nelle sue foglie, dall'errare stesso dell'orizzonte per cingerne la fronte: « une feuille errante dans l'or du soir, en quête encore du front d'homme... »⁽¹³⁾, sembra esservi impressa, lucore dell'orizzonte, mentre l'opposizione alla notte è ancora data dal regale distinguersi di quanto appartiene all'uomo avanzante e alle sue « montures écarlates »: « Mais notre front n'est point sans or. Et victorieuses, encore de la nuit sont nos montures écarlates »⁽¹⁴⁾ — per presentarsi infine a viso aperto a tutto ciò che ha, che è una superficie: il Mare; ma noi lo diremmo il confine tra vita e morte, che è anche il confine tra morte e vita: ed è, comunque, il luogo del sogno. Apportare nella stasi apparente della figura il movimento, è suscitarsi il segno della contraddizione: quasi figura per se stessa mossa e movente. La maschera che il poeta si toglie, persino quella della persona poetica (Ungaretti aveva detto, alla fine del '51, nel *Monologhetto*: « Poeti, poeti, ci siamo messi / Tutte le maschere; / Ma uno non è che la propria persona », quasi in un'antetraccia dubitosa dell'immedesimazione dell'«error» umano con l'errore elementare dell'esistente), è strumento irreversibile di senso. Pertanto la biunivocità del segno che separa nello stesso atto che unifica non esige più oltre la ma-

(13) *Ibidem*, p. 173. Pléiade, p. 380.

(14) *Ibidem*, p. 179. Pléiade, p. 385.

schera, anzi la respinge. Nasce quel Giano bifronte come luogo dell'opposizione che è lo sguardo, appunto, biunivoco, sui propri contrari⁽¹⁵⁾. Ora la « Mer plénière conciliée » dalla coesistenza dei propri contrari esige questo sguardo duplice. Guardare il mare è anche scrutare nel più profondo della terra. La penisola non si sa se è terra che avanza o mare che vuole tutta per sé, come se fosse un « bateau ivre », un'isola che sta per sciogliere gli ormeggi dalla terraferma.

Sulla tomba di Valéry, a Sète, sono scritti i suoi versi: « Ô récompense après une pensée / Qu'un long regard sur le calme des dieux ». Gli dèi che si svegliano nel quarzo, di Saint-John Perse, hanno perduto la calma faraonica del loro sonno, se sentono camminare quell'« homme de vigie, là-haut, parmi ses ocres, ses craies fauves ». « Midi le rouge » si approssima in quel suono del corno di ferro. Non sono le trombe del giudizio, ma quelle, ugualmente apocalittiche, di un segno, quello della presenza, avvistata dall'« oiseau plus vaste sur son erre », dell'« homme libre de son ombre, à la limite de son bien »⁽¹⁶⁾, il quale unifica e separa lo spazio del Regno in cui avanza. Questo Midi è il regno della luce a picco: un regno totalmente verticalizzato rispetto alla propria fonte di luce che, per un istante durevole, non separa né unisce proprio perché è l'uomo cotesto segno concitato di contraddizione, è l'uomo il segno di se stesso.

Aragon, davanti alla morte di Perse, ha dichiarato che la Francia perdeva il suo più grande poeta del xx secolo. Riflettiamoci: potrebbe anche avere ragione.

PIERO BIGONGIARI

(15) *Ibidem*, p. 179. La bifrontalità di Giano è stata, come si sa, teorizzata dal punto di vista psicanalitico da Jung.

(16) *Ameri*, cit., p. 179. Pléiade, p. 385.

LETTERATURA INGLESE

L'apprendistato di Shakespeare

La critica scespiriana concorda nel ritenere la *Giulietta e Romeo* e il *Sogno di una notte d'estate* (1594 e 1595) i primi capolavori di Shakespeare, pur con qualche obiezione per la *Giulietta e Romeo* (non una tragedia ma una commedia a cattivo fine). Shakespeare aveva allora trent'anni, ed era a Londra probabilmente da dieci; aveva già scritto due poemetti e una decina di drammi, i cosiddetti «drammi di apprendistato», dei quali, esteticamente, solo uno si può, volendo, salvare, il *Riccardo III* — e ne abbiamo vista l'interpretazione cinematografica di Sir Laurence Olivier (1955). Il resto è apprendistato davvero: raramente rappresentato, se non come pretesto di regia, e letto soltanto come premessa allo Shakespeare maggiore.

Premessa, tuttavia, non soltanto d'ordine estetico. Altissima poesia, i drammi di Shakespeare son nati e han vissuto prima di tutto come opere di teatro: scritte per un certo pubblico, per certi attori, per un certo palcoscenico: e tanto di questo il poeta aveva coscienza che Amleto, pur preso dal suo dovere privato di vendicare «un caro padre assassinato» (II, ii, 622), e dal dovere pubblico di rimettere in sesto i tempi («È un tempo scardinato: oh, maledizione, / che io nacqui per rimetterlo in sesto!», I, v. 188-89) si interrompe per dar saggi consigli di recitazione agli attori; tanto ne aveva coscienza che la similitudine del mondo come teatro, e del teatro come mondo, è per lui metafora ricorrente e privilegiata: «Per quanti secoli d'or innanzi / questa nobile scena sarà recitata / in stati ancora non nati, in lingue ancora ignote!» — così Cassio sul cadavere ancora caldo di Cesare (III, i. 111-113). Si potrebbero citare anche prove negative (per l'arte) della teatralità dei drammi di Shakespeare, ma qui basti soltanto la facile constatazione che i suoi grandi drammi, al teatro e al cinematografo, riempiono ancora le platee. Cassio aveva ragione.

Accettato quindi che Shakespeare era un uomo di mestiere, e che il mestiere non nuoce affatto

alla sua poesia, ne è anzi una componente essenziale, è legittimo domandarsi come Shakespeare il suo mestiere l'abbia imparato. E la lettura dei nove «drammi di apprendistato» può anche risponderci.

Il mestiere di drammaturgo non è facile; e ancor più difficile d'oggi lo era nel decennio 1584-1594. Da poco un gruppo di giovani che avevano lasciato le università di Oxford e di Cambridge, quasi sempre senza laurea, ed erano venuti a Londra a cercar fortuna, i cosiddetti «University Wits», avevano fatto un teatro nuovo col riversare nelle vecchie strutture del dramma medievale la maggiore scoperta letteraria della nuova cultura umanistico-rinascimentale, cioè la retorica classica; ed ora il volume dell'anglista americano Robert Y. Turner, *Shakespeare's Apprenticeship* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974), partendo dalle scoperte più recenti, studia appunto l'inserimento di Shakespeare in questa tradizione nuova e il suo apporto: quello datole al momento dell'inserirsi, naturalmente, non quello, più tardo delle «grandi tragedie» o delle «commedie oscure» — sarà allora, infatti, non più un inserirsi, ma un superare la tradizione.

Dal Settecento fino ai primi decenni del nostro secolo era stata opinione corrente che i «drammi di apprendistato» di Shakespeare non fossero che rifacimenti di lavori altrui, magari degli stessi «University Wits», dopodiché, accertata filologicamente l'insostenibilità della tesi, si è invece pensato che fossero imitazioni giovanili di drammaturghi allora in auge, di Greene, di Lyly, di Marlowe. Imitazioni lyliane o marloviane in quei drammi ci sono, ma sono imitazioni che già mostrano una loro maturità, e (aggiungerei) toccano più la poesia dello Shakespeare che non il suo dramma come struttura. Ed è la struttura dei primi drammi scespiriani che interessa ora il Turner.

In questa, il Turner dimostra, lo Shakespeare non segue modelli precostituiti, ma dà invece, per

lettura diretta, la propria interpretazione dei precetti rinascimentali, quali, da Aristotele per Donato e Quintiliano e i trattatisti italiani, eran passati in Inghilterra, per esempio, nell'*Arte of English Poesie* del Puttenham (1589). Il dramma elisabetiano e giacobiano è retorico nel senso che è concepito come orazione, e così anche quello di Shakespeare, dall'*Enrico VI* alla *Tempesta*; sia i dialoghi che le « tirate » (*set speeches*) sono riportabili ai tre generi, dimostrativo, deliberativo, giudicativo; ma pur nell'interno di questo schema, prosegue il Turner, già i « drammi di apprendistato » di Shakespeare, dall'*Enrico VI* al *Sogno d'una notte d'estate* che ne è il « capolavoro », rivelano per quattro stadi il faticoso sviluppo del dramaturgo dal « didattico » al « mimetico ». Dal « didattico », cioè dal dramma concepito ancora come « moralità » (*morality play*), istruttivo ed edificante, al « mimetico » nel senso aristotelico della parola, cioè a un dramma che non è la natura ma che, per citare ancora Amleto, le « regge lo specchio ».

La ripresa aristotelica è essenziale. La lunga dimostrazione del Professor Turner chiarisce l'indipendenza di Shakespeare dai suoi predecessori, ma l'affermazione conclusiva (anche se di fatto premessa, come l'enunciato di un teorema) fa di più: ci aiuta ad evitare la lettura troppo romantica, o troppo realistica, della definizione crociana, ma non di Croce, « Shakespeare poeta della vita »; soprattutto ci permette di superare l'antitesi fra lo Shakespeare dei romantici, genio isolato ed inaccessibile, e lo Shakespeare dei positivisti, spiegabile tutto in termini di convenzioni teatrali e letterarie. Ovviamente, nessuno potrà dire mai perché il poeta riesca (e gli altri no) a « dare ad un aereo nulla / un luogo ove consistere ed un nome » (*Sogno V*, i. 16-17); ma questo libro del Professor Turner, metodologicamente rigorosissimo, non ponendovi affatto il problema della genesi sentimentale della poesia di Shakespeare, è guida essenziale all'intendere nella sua formazione non la « parola » ma la « lingua » drammatica di Shakespeare.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Heinrich Böll poeta

Un anno prima di ricevere il Premio Nobel, Böll pubblicò un volumetto di poesie, intitolato in tedesco semplicemente *Gedichte*, mentre nella recente versione italiana il titolo si è trasformato in *La mia Musa* (Einaudi, Torino, 1974).

Dopo il conferimento del premio dell'Accademia Svedese naturalmente si andò a cercare quel che era stato dimenticato di un autore che era già noto, si può dire, in tutto il mondo, e a cui era stato dedicato già un intero volume di saggi da una quantità di studiosi che si erano occupati, per un verso o per l'altro, del « caso Böll » (*In Sachen Böll* per cui v. l'Approdo n. 43 del 1968). Non è il momento qui di tornare alle polemiche che lo scrittore ha suscitato in Germania e anche

fuori per il suo tenace anticonformismo, per cui, Böll, ben visto nella Germania Orientale e in Russia, non esitò a giocarsi la fama che aveva in quei paesi accogliendo per primo nella sua casa di Colonia un uomo della statura di Alessandro Solčenicyn. Oggi vogliamo limitarci a definire questa poesia di un artista che è — in assoluta prevalenza — un narratore.

Come era da prevedersi non si tratta di lirica pura e neppure sperimentale, e vi manca qualsiasi inflessione ermetica. Che sono allora queste poesie? Discorsi ritmati? No davvero. C'è una tensione in questi versi che merita loro il nome di poesie, soprattutto in quelli che non hanno soltanto un intento polemico — e si sa che in questi ultimi tempi Böll ha protestato un po' contro tutti, fe-

dele a un certo suo integralismo cattolico, che gli additava nei preti, non nei curati di campagna né in quelli che sono più vicini alla povera gente, ma nei vescovi di grado più elevato, i « nuovi » farisei. La scintilla che ha dato lo spunto a una delle più lunghe e violente poesie di questo libretto sprizzò da una lettera che il clero di Colonia inviò allo scrittore, sotto forma di ultimatum, in cui lo si invitava a corrispondere il cosiddetto « obolo di S. Pietro » se non voleva essere scacciato dalla comunità religiosa. Naturalmente Böll si ribellò e rispose con una poesia, tra le più violente che abbia scritto, che si trova alla fine di questo libretto e che —, diciamolo pure sottovoce — non ci pare la più bella, ché la rabbia e l'indignazione non sono che molto di rado buone ispiratrici di poesia. Colpisce però il fatto che lo scrittore abbia dedicato alla sua città ben tre poesie in questo volumetto. Non possiamo dar torto a un valoroso studioso, Werner Ross, che ha soggiornato a lungo in Italia, quando ha scritto che quando si dice Böll si dice Colonia, come quando si dice Grass si dice Danzica. Non si tratta di colore locale, ma è tutta l'atmosfera di una città che viene rispecchiata nell'opera dello scrittore, sia questo Böll o Grass. Fuori del loro ambiente naturale non si potrebbero immaginare. Ma lo scrittore di Colonia che nella sua prosa è sempre così preciso e non si permette una smagliatura nel discorso, anche indiretto, qui, nella poesia ha abolito quasi completamente le maiuscole, le virgole, i punti, le rime e sotto questo aspetto è più moderno di quanto non lo faccia apparire la sostanza del suo discorso; scrive a questo proposito Italo Alighiero Chiusano che ha dato di queste poesie un'ottima versione italiana presentandole con una felice introduzione: « Böll sta immerso nella realtà e in quella più viva combattuta e drammatica... Così le sue poesie hanno tutte le movenze e gli scatti del discorso quotidiano che per lui è anche l'unico discorso letterario degno di esser preso sul serio; la meditazione dolente, la confessione tra scherzosa e vergognosa, la satira spinta sino al sarcasmo, l'invettiva spinta fino all'insulto, il vagheggiamento melanconico del passato, dei cari morti, delle pic-

cole cose travolte, la predicazione appassionata che non teme di farsi retorica e che per questo sfugge quasi sempre a questo pericolo ». Non si poteva individuare con maggiore esattezza il nucleo vitale della poesia di Böll. Ma anche se da queste righe si sente che lo spirito dello scrittore è sempre quello che ha animato tanti suoi romanzi e racconti, qui si ha una concentrazione di quegli elementi che nelle altre opere, specie nei romanzi, si trovavano come diluite o meglio dilatate in vario modo. Questo volumetto è dunque una delle chiavi più sicure per comprendere l'arte di Heinrich Böll. Qui si potrebbe concludere il discorso. C'è solo da aggiungere che uno dei maggiori narratori tedeschi, che si trova, sia pur in diverso modo, sulle stesse posizioni di Böll, voglio dire Günter Grass, è partito anche lui, come scrittore, da un volume di versi, secondo una tradizione che pareva solo ottocentesca e che sembra proseguire anche in questo secolo.

Il Borghese e la sua voce di Günter Grass

Già nel 1967, col titolo *Su quel che è ovvio*, Günter Grass pubblicò un volume di suoi scritti politici, che, a quel che ci risulta, non ebbe nessuna eco in Italia. A distanza di sette anni egli ha raccolto ora una quantità di suoi discorsi e scritti, non ancora tradotti in Italia, e intitolati *Il Borghese e la sua voce*. Questi scritti sono quasi tutti « occasionali »; vennero infatti pronunciati ora in una, ora nell'altra città non solo della Germania, ma anche fuori, come poteva pretendere uno scrittore della sua fama; e hanno per tema un argomento ben preciso. A Firenze abbiamo ascoltato direttamente uno di questi discorsi: era la prima volta che Grass ci veniva ufficialmente e la sala era piena di gente. La discussione che ne seguì non fu molto interessante perché, per prima cosa gli interlocutori dovevano parlare in tedesco e quindi erano relativamente molto pochi. Poi Grass ha un fondo democratico da cui è difficile disorientarlo. Oggi questi discorsi — e si tratta in prevalenza di allocuzioni, più un'intervista, più alcuni articoli — appaiono già un poco invecchiati:

vi si parlava con ira della Spagna di Franco, della Grecia dei colonnelli, e della Cecoslovacchia. È vero che tutti questi scritti vanno dal 1968 al 1974, ma complessivamente non rispecchiano più la situazione politica attuale — come del resto è logico nel giuoco politico che tende continuamente a cambiare. Però la posizione politica di Grass è molto chiara ed evidente in certe sue affermazioni. Come quando al Congresso degli Scrittori tenuto a Belgrado dal 17 al 21 ottobre 1969 ebbe a dichiarare chiaramente: « Per dirlo sin da principio: io sono un nemico della rivoluzione. In altre parole: tra i dichiarati seguaci della rivoluzione io sono tutt'al più un ospite appena tollerato: un revisionista o ancor peggio un socialdemocratico ». È un uomo che è nemico dell'estrema destra come dell'estrema sinistra. E la posizione di colui che sta nel mezzo è tutt'altro che comoda. Però a un certo momento, quando erano ancora al potere i cristiano-democratici nel 1967 Grass sentì di dover entrare nella mischia e fece un giro di propaganda in tutta la Repubblica federale a favore della socialdemocrazia e in particolare di Willy Brand, suo amico personale. Di questo viaggio di propaganda è rimasto traccia anche nell'ultimo libro dello scrittore *Diario di una chiocciola* (edito da Feltrinelli, Milano nella versione italiana). Ma in questo volume di discorsi e articoli la parte politica ha certo il sopravvento su quella letteraria. Né si esclude che, quasi per caso osservazioni di un letterato completino la visione del politico. Così quando nel discorso rivolto a colleghi e colleghe scrittrici il 1° maggio 1973 Grass rievoca dinanzi a loro la figura del « signor Dreissiger » uno dei protagonisti del dramma *I Tessitori* di Gerhart Hauptmann. Questi dice a giornalisti e intellettuali venuti a chiedere le ragioni della sua inumana condotta verso i essitori slesiani, che alla fin dei fini è sempre il

proprietario della fabbrica a « sopportare il rischio ». Ora se molte cose sono cambiate da più di 130 anni a questa parte, l'industriale, se le cose vanno bene, incassa la sua parte; se invece vanno male se la rifà coi dipendenti. Questa mentalità — afferma Grass — non è mutata nonostante lo scorrere dei decenni. È quella che impedisce anche in Germania una partecipazione più diretta degli operai, impiegati e tecnici alla conduzione di una azienda. Non si vuole una specie di soviet in cui domina fatalmente il Commissario politico, ma almeno un controllo, una visione più chiara degli avvenimenti. Né si vuole abolire assolutamente la proprietà, ma far partecipi della sua conduzione quelli che si possono dire i più direttamente interessati. In questo libro ci sono sì considerazioni politiche, ma anche psicologiche; per esempio quando lo scrittore parla della « difficoltà che un padre ha a cercar di spiegare Auschwitz ai suoi figli ». L'affermazione di Adorno che dopo Auschwitz non si debbono più scrivere poesie ha provocato tanti malintesi, che « almeno come tentativo, si deve aggiungere questa interpretazione: poesie che sono state scritte dopo Auschwitz, devono essere misurate con quello che quel campo significa ». Anche Grass è preso da una specie di terrore dinanzi alla facilità con cui gli uomini dimenticano il passato. Egli vuole che il lugubre campo non sia ridotto a un capitolo di « problema dell'educazione », né che divenga uno dei tanti capitoli che si trovano in un libro di scuola. Per parlare ai propri figli di Auschwitz « occorre comprenderlo nel suo passato storico, riconoscerlo nella sua onnipresenza e non escluderlo ciecamente nel futuro. Auschwitz si trova non solo dietro a noi » dice infatti Grass nel « Discorso per l'apertura della mostra "Uomini ad Auschwitz" »).

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA SPAGNOLA

Per Alfonso Sastre e il suo teatro

«Dopo alcuni atti fondamentali di critica e traduzione dell'ispanismo italiano (...) non dovrebbe essere dilazionato il momento della fortuna del grande drammaturgo spagnolo Alfonso Sastre, alla cui scoperta intende contribuire la presente monografia, pur nei suoi limiti, e almeno con una ricognizione (ed esemplificazione) oggettiva e descrittiva, con l'apprestamento ai futuri studiosi di tutti gli strumenti biobibliografici che ci è stato possibile reperire». Così inizia lo studio di Magda Ruggeri Marchetti dedicato a Sastre, giudicato con esattezza figura di gran rilievo, non soltanto come scrittore di teatro ma come uomo di pensiero e di azione, in questo scorcio di tormentata storia spagnola. In effetti, la studiosa prosegue indicando le linee principali della vita ed opera sastriana: «La necessità di un intervento critico straniero è impellente nell'aspetto umano, in quanto Alfonso Sastre è da vari anni esiliato e resistente in patria, per sua accettata dannazione, via via costretto dalla censura all'inazione di autoregista e attore, e addirittura al silenzio come scrittore; crudelmente distrutto lui e la sua sposa, fino al carcere ricorrente e forse definitivo».

La storia di Sastre, come quella di tanti scrittori della sua generazione, è segnata dai ricordi e dalle conseguenze della guerra civile: nato nel 1926 a Madrid, egli la trascorre tutta in questa città, impegnandosi, fin dagli anni dell'Università, in un gruppo teatrale di avanguardia che intende rinnovare la scena spagnola. Già la sua prima opera importante, *Carico di sogni* (diamo i titoli in traduzione italiana), propone, nel 1948, in sostituzione delle commedie di evasione allora di moda, i problemi esistenziali del grande teatro europeo: anzi, è già un preannuncio del teatro dell'assurdo, di quella insanabile dissociazione tra l'uomo e la sua vita che caratterizzerà la prima parte dell'itinerario sastriano.

Successivamente, come spiega assai accurata-

mente la Ruggeri Marchetti, viene alla luce, in Sastre, una fase di rassegnazione e di nichilismo, ecco il *Pane di tutti*, del 1954, che è ancora legato al movimento esistenziale, e tuttavia già muove verso un teatro più impegnato, nel quale la via alla rivoluzione non perda i caratteri umani. L'opera più viva di Sastre, anche da un punto di vista teatrale, è quella che segue il 1960: scrive allora *l'Incornata*, che il pubblico italiano conosce attraverso la televisione e rappresentazioni in varie città, poi *Nella rete*, anch'essa nota, pubblica un volume di saggi critici, e passa, man mano, attraverso i vari filoni creativi e critici, al periodo marxista della sua rivolta contro la società. L'ultima epoca, quella che arriva, si può dire, ai nostri giorni, è chiamata, dalla Ruggeri Marchetti, del «pseudo disimpegno»: in realtà non si tratta mai di disimpegno, per Sastre, ma piuttosto, «partendo dal presupposto che la società attuale è corrotta...» cercare di raggiungere un equilibrio tra la sua corruzione ed insensibilità e il «dissolvimento della tragicità nel macabro, nel grottesco».

Se è difficile rendere brevemente la complessità di questo tormentato, quasi scostante, ma efficacissimo autore, molto, fin troppo facile è far capire che cosa sia stata la sua vita in una Spagna del tutto nemica delle sue concezioni. Sastre, invisato alla censura fin dai tempi universitari, è imprigionato per la prima volta nel 1956, quando ha sposato da un anno Eva Forest Tarrat, una giovane psichiatra che sarà la sua compagna di lotte politiche.

Nel 1966 è arrestato e multato, nel 1968, dopo aver partecipato agli scioperi universitari, è nuovamente in prigione, e, peggio, gli vengono sequestrati gli appunti per un'opera storica sulla Spagna. Quando è ormai rappresentato in tutto il mondo e le sue opere si trasformano in testi scolastici negli Stati Uniti, comincia la vera *via crucis* per la coppia Sastre. Il 16 settembre 1974 Eva Forrest è arrestata con la pesante accusa di

essere la principale responsabile del gruppo madrileno comunista di appoggio all'ETA, a sua volta incriminato per l'attentato di Madrid nel quale perirono tredici persone. Sastre è latitante ma da Radio Parigi si trasmette un suo proclama affinché venga evitato un nuovo processo di Burgos, il 3 ottobre egli scrive un messaggio agli amici italiani e poi è incarcerato. In prigione,

Sastre compone poesie, ed è infine libero, dietro cauzione, il 10 giugno del 1975 in seguito alle proteste del comitato costituitosi in suo favore tra gli intellettuali di tutto il mondo. Eva Forrest, invece, è ancora in carcere e rischia la pena di morte. La coppia ha tre figli: dispersi, qua e là nel mondo.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

La nuova narrativa e le riviste

La diffusione, o per lo meno la solidità rivelata negli Stati Uniti da alcune riviste dedicate alla pratica e alla teorica della narrativa, e in particolare a quella « nuova » narrativa che si suole classificare come *post modern*, sembra abbastanza indicativa di una certa fase letteraria, non sempre facile da decifrare per chi stia fuori dei suoi stessi territori. In altri termini, il fenomeno suggerisce almeno due conclusioni di massima degne di qualche riflessione: *a*) la nuova narrativa cerca un suo spazio autonomo il più possibile individuato; *b*) la nuova narrativa, o il *new writing* — che comprende talora una presenza della poesia — divorzia coscientemente dalla saggistica tradizionale e soprattutto si sottrae all'ipoteca, per così dire, e al condizionamento di formule collaudate da decenni ed esemplificabili nella « *Partisan Review* », nella « *Hudson Review* » nella « *Kenyon Review* », ove il dibattito letterario aveva acquisito una sua rigidità conservatrice accademica o (è il caso delle prime due) si situava nel contesto di un discorso più ampio, ideologico o addirittura politico.

Riguardo alla prima conclusione, si può registrare come un dato abbastanza prevedibile che una narrativa di scarso successo commerciale e quindi relegata in secondo piano dai grandi canali dell'industria editoriale aspiri innanzitutto a definirsi senza concessioni compromissorie e a pre-

sentarsi per quello che è. Ma la seconda conclusione permette di constatare con tutta evidenza che la narrativa *post-modern* tende a privilegiare la problematica letteraria rifiutando una sorta di contagio con la realtà ad essa esterna; che, cioè, essa accetta il suo stesso isolamento e si preoccupa, al più, di descriverlo e di chiarirne le motivazioni.

Prendiamo in esame, allora, dei casi specifici, e in particolare la « *American Review* », diretta da uno dei più vivaci e agguerriti tra i giovani critici americani, Theodore Solotaroff, e « *TriQuarterly* », diretta da Elliott Anderson e pubblicata dalla Northwestern University. Non si tratta, beninteso, di pubblicazioni *underground* e neppure di fascicoli rimediati alla buona e destinati a un pubblico di addetti i lavori: l'industria editoriale americana è abbastanza forte da concedere respiro anche alle *élites*. Così, la « *American Review* » esce in edizione tascabile per i tipi di un colosso editoriale quale la Bantam (proprio la stessa, poniamo, dell'*Esorcista*) e può contare su una ragionevole circolazione grazie alle biblioteche pubbliche e universitarie e al mercato studentesco dei « campus »; « *TriQuarterly* », ancor più specializzata, si avvale del sostegno dell'editoria universitaria. Insomma, la narrativa sperimentale continua a possedere una solida base, pur se minoritaria, a livello accademico, e ripudia qualsiasi seduzione di tipo « disaffiliativo » del genere di quella cui si rivelano sensibili, tra gli altri, i cosiddetti *beat*.

Sta di fatto che ben pochi degli scrittori presenti sia nella « American Review » sia in « Tri-Quarterly » trovano seria udienza fuori degli Stati Uniti, e non figurano altro che occasionalmente nella lista dei best-sellers in patria. Un sommario controllo la dice lunga in proposito, se lo rapportiamo alle traduzioni italiane. Due tra i narratori di punta del *new writing*, Robert Coover e Stanley Elkin, sono totalmente sconosciuti in Italia; un altro, Donald Barthelme, è passato quasi inosservato da noi; Richard Brautigan, di cui già parlammo in questa sede, fu tradotto e del tutto ignorato e riapparirà nel '76 con *The Abortion*. James Purdy, John Barth, Thomas Pynchon, John Hawkes hanno ottenuto, a loro volta, in Italia un limitato successo di stima, e il più acuto critico inglese di cose americane, Tony Tanner, faceva notare lo scorso anno appunto in « Try-Quarterly » che un recensore inglese dell'ultimo romanzo di Purdy lo ha dichiarato totalmente inintelligibile. Infine, di pubblicare in Italia uno dei capostipiti della nuova narrativa, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* di Ken Kesey, si parla con cautela adesso che ne è stato tratto un film piuttosto fortunato negli Stati Uniti.

Come spiegare un simile ristagno cui fa riscontro la crescente fortuna in tutti i paesi del romanzo ispano-americano? È una delle domande che si pone nel numero della primavera del '75 di « Try-Quarterly » Morris Dickstein, in un saggio intitolato *Narrativa calda e fredda: dilemmi dello scrittore sperimentale*, che andrebbe collegato a una serie di contributi apparsi un anno prima, tra cui quelli fondamentali di Albert J. Guerard, di Philip Stevick e di Tony Tanner. Perché, chiede Dickstein, il narratore americano sperimentale ha abbandonato, specie dopo gli Anni Sessanta, quella « solidità di specificazione », come la chiamava Henry James, e di conseguenza ogni fondazione anche remotamente legata a una dimensione realistica? Egli ha accentuato la sua propensione al metaromanzo, alla « astrazione, frammentazione, e discontinuità », ha inteso che le sue tecniche diventassero il suo unico argomento, ha prospettato il romanzo dall'angolo visuale di un lavoro esclusivo sulla parola. Già Tanner aveva intito-

lato il suo eccellente libro sulla nuova narrativa americana *City of Words*, e tanto Guerard quanto Stevick insistevano sulla necessità di una operazione incentrata essenzialmente sugli strumenti espressivi.

Pure, riesce difficile liquidare questa congiuntura con la sbrigativa etichetta del formalismo. Lo stesso Tanner non mancava di richiamare la memorabile recensione di Henry James a *Middlemarch* di George Eliot, vale a dire uno dei vertici del romanzo d'ambiente dell'Ottocento inglese, ove si sosteneva che le tecniche e il linguaggio registravano un loro punto limite dopo il quale si imponeva una sostanziale rifondazione. Un rilievo non dissimile, secondo Tanner, si applica a Mailer o a Bellow, e dunque la narrativa *post-modern* sta precisamente tentando di rinnovarsi facendo innanzitutto i conti con il suo linguaggio.

La impervia decifrazione deriva dalla complessità e dalle contraddizioni del tentativo. Se Coover, Elkin, un certo Brautigan, non trovano strada aperta in Italia, lo si deve soltanto in parte a considerazioni strettamente editoriali, e in misura assai maggiore a drammatiche difficoltà di resa linguistica, che investono anche uno dei maggiori risultati degli ultimi anni, *Gravity's Rainbow* di Pynchon. Certo, la carenza di « solidità di specificazione » incide, nel senso che si tratta di una specificazione affabulata, distorta, o all'opposto troppo allusivamente tipica per poter coinvolgere il grosso pubblico americano e il pubblico straniero, persino se — nel caso dell'Inghilterra — la lingua non costituisce alcuna barriera. Esattamente il contrario di quanto accade per il romanzo ispano-americano ove l'esperimento, il debito con l'avanguardia, palpabile in un Vargas Llosa o nell'ultimo Marquez, diventano accettabili e persino fruibili in quanto non strumentali e sorretti dalla coerente « specificazione » dell'impianto romanzesco.

La spiegazione linguistica si rivela inadeguata a esaurire il fenomeno, e l'autonomia dello strumento narrativo finisce per recare con sé una persistente tentazione di sganciamento da una serie di realtà che, contrabbandate e spesso mistificate equivocamente nel romanzo americano degli

ultimi cinquant'anni, vengono rifiutate in blocco insieme ai loro strumenti di persuasione. Guerard ha proposto una soluzione conciliativa, avvertendo che in arte soltanto il quotidiano uccide, ma è proprio questo suo invito alla mediazione che stempera il senso del suo lungo saggio in cui si decreta la liquidazione di ogni residuo realistico. Più esplicitamente e coerentemente, Stevick rivendica l'impegno sostanziale della nuova narrativa, la sua capacità critica rispetto all'universo che la esprime, il trionfo della metafora come penetrazione, sonda della realtà, ritratto della sofferenza e della disperazione che sembra contrassegnare l'atteggiamento di molti scrittori americani a partire dagli Anni Sessanta.

Del resto, i modelli operativi della nuova narrativa si esplicitano al suo interno e nelle frequenti dichiarazioni di metodo di numerosi scrittori, tra i quali forse Barthelme esprime più limpidamente l'equazione centrale del fenomeno *post modern*. La retorica di questa narrativa, cioè, mentre prende le sue distanze dal reale contrapponendovi alternativamente il proprio, deliberatamente taglia il nodo ombelicale con il pubblico, annulla ogni principio

di comunicazione, costringendo se mai il pubblico stesso a misurarsi con il codice del testo.

« La narrativa negli Anni Sessanta », scrive Stevick, « è sogno, preghiera, *cri de cœur*, e unghie delle dita sulla lavagna. Ma soprattutto, come sapevano Fielding, Sterne e Jane Austen, « il romanzo è un gioco ». Il riferimento a Sterne diviene qui indicativo ma ci si domanda quanto velleitario, se si considera la problematicità di far coincidere un'autentica rivoluzione tecnica con la trascrizione di una crisi le cui coordinate vanno ben oltre quelle limitate dell'esercizio letterario. Dickstein suona meno perentorio nelle sue postulazioni, chiedendo un ritorno di focalizzazione sulla « actuality » che scrittori come Barth hanno respinto senza mezzi termini. E forse la sua indicazione conclusiva riassume i termini dei dibattiti mentre lo mantiene aperto, per evitare « sterilità e catalessi », senza azzardarsi a fornire risposte illusorie: « L'artista che non è parte della soluzione può divenire parte del problema ». Ma questo lo sapevano, e lo provarono sulla propria pelle, Hawthorne e Melville.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

La Storia del dopoguerra. Dalla liberazione al potere DC di Antonio Gambino

L'Editore Laterza, lo stesso di questo libro — ma erano altri tempi... — definì « *Cronache* » (di *filosofia italiana*) un libro destinato a lasciare una traccia non superficiale nella cultura italiana. Fa perciò un po' impressione, dopo averla letta, tornare con gli occhi al titolo dell'opera di Gambino che cronaca, ragionata, intelligente, sottile è davvero, e trovarvi quel sostantivo *storia* che, o promette al lettore più di quanto essa non contenga, o indulge, nel caso, a deformazioni in senso critico-resocontistico tutt'altro che utili.

Preso atto di ciò, occorre tuttavia anche prendere atto che da qualche tempo a questa parte trovano ospitalità in determinate collane dei migliori editori italiani ed evidentemente con un successo cordiale di pubblico, opere come questa, frutto di regola dell'impegno e della passione politica di giornalisti colti (una figura questa, che si viene via via diffondendo e con proficui effetti complessivi, in un panorama per tanti versi depresso come il nostro). In genere di scorrevole lettura, esse servono inoltre e non di rado, come dire, a sgrossare la materia, ad avviare riflessioni più attente ed articolate su fasi precise ed in genere brevi della nostra storia più recente, a prospettare una serie di problemi sui quali si viene

d'altra parte già esercitando, ma in misura meno intensa, la ricerca e l'interesse sistematico e determinato degli storici di professione. Quando, come nel caso di questa del Gambino, e grazie all'Auttore, non consentano di individuare e mettere a frutto fonti non del tutto correnti quali le carte di Francesco Bartolotta, capo del Gabinetto di De Gasperi: qualcosa come 400 fascicoli per oltre 30.000 pagine.

Certo i rischi, o più esattamente le difficoltà cui va incontro chi affronta temi di tal dimensione sulla base di una programmata ricostruzione lineare di un frammento di storia contemporanea sono tutt'altro che lievi.

Vi è intanto la questione del materiale disponibile. Che è solo parte, e parte modesta, di quello esistente. In tempi per di più nei quali le forme più diverse di testimonianza tendono a crescere a ritmi esponenziali. Né, il disponibile è sempre studiato tutto, ovviamente: ma la scelta ed il taglio non possono poi non risentirne. Bisogna inoltre considerare che, in lavori simili, sfuggono spesso, o restano in sottordine, il peso e l'influenza di forze di più lunga lena, di presenze non sempre emergenti in superficie o comunque non facilmente coglibili e che purtuttavia giocano, e come, anche nella « congiuntura » presa in esame.

Ed occorre in ultimo essere pienamente avvertiti della incertezza, della caducità, della parzialità del loro tessuto connettivo e delle loro conclusioni. Il che è vero d'altronde anche per i migliori libri di storia: e quindi...

* * *

Detto ciò, e ci ripetiamo volutamente per evitare fraintendimenti, libri come questo — che si apre con il 25 aprile 1945 e si chiude sul 18 aprile 1948 — sono più che necessari, indispensabili. In ultimo anche per la benefica azione di rottura culturale e civile che esercitano nella scuola e fuori presso chi ancora insiste a negare spazio ed attenzione alla storia più recente. Ad esso in ogni caso calzano molte delle osservazioni generali svolte in apertura di conversazione. Vi sarebbe semmai

da aggiungere, e la cosa innegabilmente colpisce, che uno dei momenti di maggior rilievo e vitalità del triennio 1945-1948 fu rappresentato dalla elezione e dai grandi dibattiti dell'Assemblea Costituente, dalla quale uscì in ultimo approvata la Carta Costituzionale e che, se non andiamo errati, Gambino — pure attento a privilegiare la lotta politica di vertice rispetto all'osservazione del paese, che c'è, ma che ci pare insufficiente e poco sentita — lascia quasi del tutto nell'ombra quella complicata, dignitosissima e, per certi aspetti, decisiva vicenda.

Che vi sia stato allora e che vi sia adesso chi apprezzasse ed apprezzò negativamente tanto la precedenza data alle elezioni amministrative rispetto a quelle politiche quanto la istituzionalizzata, totale carenza di funzioni legislative da parte della prima assemblea politica liberamente eletta dopo il 1921 è noto, e sembra che anche Gambino debba essere annoverato fra di essi. Ma si può davvero scrivere una storia d'Italia nel dopoguerra lasciandosi alle spalle un simile vuoto? La nostra opinione è che non lo si può: in una auspicabile seconda edizione, d'altronde, una lacuna del genere risulterebbe colmabile senza interventi ever-sivi nel tessuto del volume laterziano. Essa d'altra parte non è davvero priva di conseguenze. Certo che con il 18 aprile 1948 si stabilì, e dura da oltre un quarto di secolo ancora oggi, « il potere DC »: ma il quadro di riferimento nel quale dovevano e potevano muoversi le forze che intendevano contrastarlo, e che lo contrastarono, era ormai disegnato dalla Costituzione della Repubblica. Non contò questo per il dopo? Valse soltanto il potere, e l'uso del potere, da parte della DC? A noi pare che realisticamente le cose non stiano affatto così.

* * *

Il lavoro di Gambino, l'abbiamo già detto, è in ogni caso un lavoro che merita di essere letto e meditato da molti. Quando prima parlavamo di una seconda edizione era anche a questo che pensavamo. Ci premeva dirlo, anche esplicitamente, in chiusura del nostro pur frettoloso commento.

Storia della città di Leonardo Benevolo

In un paese del quale uno degli spiriti più eletti del Risorgimento ebbe a scrivere che « la città è l'unico principio per cui possano i trenta secoli delle storie italiane ridursi ad esposizione evidente e continua », e nel quale la questione dei grandi centri ha assunto da tempo contorni al limite del dramma, il diffuso e crescente interesse per la storia urbana riesce a destar meraviglia soltanto per il ritardo con il quale è venuto manifestandosi. Può e deve essere tuttavia osservato che, non paradossalmente, un tale ritardo ha finito per favorire, ed in misura non trascurabile, una maturazione metodologica e di impostazione davvero rimarchevole e testimoniata ad usura dagli studi, dalle ricerche, dagli incontri di lavoro via via più numerosi e proficui. Nei quali, se non ci inganniamo, alla sempre maggiore e sempre più affinata sensibilità problematica vediamo accompagnarsi — non artificiosa, né evocata come ancora di salvezza per insipienze palesi o come fuga in avanti a fronte di un sostanziale quanto faticoso impegno nella ricerca — l'esigenza di un approccio interdisciplinare che coinvolge storici in senso stretto ed urbanisti, geografi ed architetti, sociologi ed economisti.

Più che di una realtà dispiegata si tratta di una prospettiva che si è aperta naturalmente, ma non v'è dubbio che la strada imboccata sia quella giusta. A muoversi lungo di essa ha contribuito, e non poco, un uomo come Leonardo Benevolo il cui ultimo libro, che qui brevemente si commenta, potrebbe anche diventare una specie di reticolo di grandi proporzioni, dilatato nel tempo e nello spazio, in grado di orientare nel concreto, e di illuminare, il cammino che deve essere percorso.

Derivato da un corso di disegno per i Licei Scientifici comparso or non è molto presso lo stesso editore, il massiccio volume del Benevolo vuole essere — usiamo parole dell'Autore — « un resoconto elementare sulla storia dell'ambiente costruito, fatto attraverso un breve testo ed un ampio corredo di illustrazioni » ed appare tutto organizzato attorno ad un « filo conduttore unico, la nascita e la trasformazione dell'ambiente urbano in Europa e nel vicino Oriente », limitandosi a « prendere in considerazione le vicende nelle altre aree solo in relazione alla vicenda eu-

ropea ». Ed in effetti il testo, scarno quanto efficace, è strettamente funzionale all'analisi ed alla connessione della quantità impressionante — nell'insieme 1.555! — di riproduzioni, disegni, figure, tabelle, grafici, schemi, progetti di piani regolatori che costituiscono il materiale privilegiato scelto per « raccontare » con la forza chiarificatrice delle immagini, e con il massimo rigore, « la storia della città »: dalla sua origine per trasformazione del villaggio (un evento che Benevolo colloca intorno al IV millennio prima di Cristo nella regione mesopotamica mostrando così di non tener conto dei ritrovamenti illustrati da Schmökel, Kenyon e Mellaart per i quali esso dovrebbe essere anticipato di circa tremila anni) al travolgente urbanesimo dei nostri giorni.

Certo, la storia della città come « ambiente costruito » non è ancora la storia urbana della quale si è detto all'inizio, non investe cioè la vita associata e individuale, i sentimenti e le ideologie, le differenziazioni sociali e gli scontri che da esse derivano, le correlazioni, non univoche, fra centro abitato e campagna né la loro evoluzione nel tempo in rapporto alle strutture materiali. Ma non aveva torto Benevolo quando, introducendo anni orsono un profilo storico-urbanistico di Livorno dovuto alla intelligente fatica di Lando Bortolotti, notava che « questa dipendenza può essere espressa in due modi: o ritenendo che la forma delle città sia una necessaria conseguenza di un processo storico indipendente, oppure come uno degli elementi di questo processo, causa e conseguenza insieme delle altre circostanze ». La sua propensione per la seconda direttrice d'altronde, e probabilmente anche per la sua peculiare formazione intellettuale, sembra condurlo qui se non ad un « isolamento », ad una attenuazione delle « altre circostanze » che, non a caso allora, appare meno rilevabile nell'ultimo, partecipe capitolo del libro che riguarda « la situazione di oggi ». Della quale, al di là del gigantismo e della inabitabilità delle metropoli, egli individua il male peggiore nell'inaudito sviluppo su scala mondiale della cosiddetta « città irregolare », di quella parte della città insomma che sfugge ad ogni disciplina urbanistica e che è caratterizzata « da case costruite con mezzi di fortuna, assenza di servizi, sovraffollamento, degradazione ».

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

La mostra del Barocci al Museo Civico di Bologna

Raramente una mostra, come quella di Federico Barocci a Bologna, è apparsa appoggiarsi su basi scientifiche e filologiche di così diramata minuzia e precisione; distendersi in un dilettevole ed emozionante percorso di opere ora sorprendenti, ora sublimi, ora rivelatrici, sempre fiorita di colore e luce; il merito spetta ad Andrea Emiliani e la mostra diventa l'ultimo episodio, splendido, di una vicenda che fu messa in moto in quella città da Roberto Longhi, anche se ne è protagonista un pittore a lui non caro, e che fu sostenuta nei suoi fatti maggiori da uomini come Gnudi e Arcangeli.

Erano anni che Emiliani andava lentamente riscoprendo, opera dopo opera, restauro dopo restauro, la personalità del Barocci, che lo inseguiva e incalzava quasi come si fa con una preda e che ne andava tentando il segreto; perché un segreto era certo custodito nelle chiese un po' neglette del marchigiano, dove le opere del Barocci nascostamente, nella penombra e nel silenzio, continuavano a bruciare del loro fuoco incorruttibile, se quasi nessuno, e fin dal momento in cui vi furono poste, dimostrava di prestar molta attenzione a quelle fiamme, che non erano solo di fede, come ai più sembrava. Emiliani forzò quelle chiusure, chiarì quel segreto e ora ne fa partecipi tutti con il bel saggio propedeutico alla mostra, dal quale ormai sembra impossibile che possa prescindere una corretta interpretazione dell'artista.

Segreto di due ordini, uno pertinente all'uomo, l'altro alle opere. L'uomo era il più complicato che si possa immaginare e la sua modestia, timidezza e scontentezza, ad un tempo alimentavano e nascondevano tale complicazione. Era certo malato, e fin dagli anni del suo soggiorno a Roma cioè dalla giovinezza; lo testimoniano, ad ogni passo, tutte le fonti; ma di quale malattia? Nessuno sa precisarlo, e l'avvelenamento di cui sarebbe stato vittima a Roma e che, a detta del Bel-

lori, provocò la sua fuga dalla città, resta niente più che un aneddoto. Proprio questa incapacità a precisare fa pensare che non si trattasse di una malattia organica, del corpo; Emiliani accenna a una possibile nevrosi; infatti doveva trattarsi di un grave squilibrio della psiche, più grave di quello che solitamente affligge, e arricchisce, i «nati sotto Saturno».

Il Barocci era tutto introverso, aveva grandi difficoltà nei rapporti, grandissima poi nelle relazioni di convenienza, quelle che servono a farsi conoscere, ad acquistare fama, né la sua opera era tale, e per la novità che portava e per il suo intrinseco rispecchiamento di quella introversione, da rendere il suo nome popolare e celebrato. Dopo essere stato qualche anno a Roma e aver avuto un inizio di gloria, frenata però da tali remore e dalla situazione caotica della città in quegli anni 1563 e '64, il suo improvviso ritorno a Urbino, dove era nato e dove aveva avuto educazione artistica e intellettuale, si spiega proprio, e forse solo, con questi dati della sua complessione psicologica.

Ed eccoci all'opera, alla summa del segreto. Molte sono le ragioni della sua mancata fortuna; oltre quelle dipendenti dall'Autore, quelle insite nella sua stessa sostanza. La pittura del Barocci è pittura di devozione, con tutta la leziosaggine, la retorica, l'estenuata dolcezza e quindi il fastidio, che questa comporta; pittura di controriforma; pittura di ideologia, e di propaganda, cattolica, buona a commuovere i fedeli, le anime timorate. Questo, più o meno, si è, nel comune, sempre pensato e detto. Ma ora si vien scoprendo, o meglio, se alcuni l'avevano già scoperto, si vien divulgando, tutt'altra cosa.

La costruzione dell'opera del Barocci è strabiliante, supera di colpo lo spazio prospettico chiaro-scuro del Rinascimento, e crea uno spazio allucinatorio, precisissimo ma folle, conseguente, cioè naturale, ma all'interno di una non naturalità; uno spazio fatto dai gesti dei personaggi e dalle loro risposdenze, circolare per lo più, o chiasma-

tico o in inversione prospettica, cioè al di fuori di ogni regola. I personaggi sono tutti fissati, bloccati per l'eterno, in posizioni e gesticolazioni sempre eccedenti, spinte oltre il limite del necessario; sono gesti di affetto, di commozioni, ma portati a questi eccessi, e soprattutto fissati in questa eccedenza, diventano astratti, impossibili, quasi surreali. È come un teatro senza parole, una rappresentazione di automi perfettissimi, una scena concitata ma ossessivamente immobile. Il dinamismo si attua solo attraverso le risposdenze, attraverso l'intreccio di fili invisibili che legano un gesto all'altro, uno sguardo all'altro, l'una all'altra movenza. Al di là della devozione quindi, che è solo un'apparenza ingannevole, c'è come una vertigine, e un'angoscia, cristallizzate.

E non si è detto ancora del colore, che è certo l'invenzione, la novità più straordinaria del Barocci. L'incastro, l'accordo, l'armonia e la dissonanza, la fusione e la qualità dei colori del Barocci son quasi impossibili da capire se non si vedono. Vediamo così fiorire sulla tela del Barocci toni, luci, accordi, trapassi, sottigliezze ed arie che non han riscontro nella pittura prima e dopo di lui; colori che stanno tra il raggelato e il vibrante, tra la dolcezza e l'astrazione, tra l'acidità e lo splendore; le vesti e i panneggi sono ovunque fluenti cascate di rossi, di gialli, di violetti, di celesti, ora puri, ora cangianti, ora fatti solo di luce. È da questo linguaggio cromatico e dal suo rapporto con le risposdenze dei gesti, è insomma dal complesso intrico della luce-croma con lo spazio allucinato, che nasce tutta la poesia del Barocci.

Pensiamo adesso ad opere così difficili relegate in chiese secondarie, della provincia e del contado; la loro conoscenza e diffusione affidata, nei tempi passati, alle riproduzioni ad incisione, nei nostri tempi, molto spesso, a fotografie in nero o di scarso e falso colore; ma anche la visione diretta ostacolata dallo sporco e dalle vernici ingiallite; perché, si sarà capito, basta poco a turbare, a rendere quindi incomprensibile, quella complicata mistura dei più strani ingredienti che abbiamo cercato di descrivere. Tutte ragioni ancora che spiegano la scarsa fortuna del Barocci, quello che abbiamo chiamato il suo segreto.

La mostra di Millet a Parigi

Dice Kenneth Clark: « Sono d'accordo con Van Gogh, Daumier, Seurat, Tolstoj e Berenson nel ritenere Millet uno dei più grandi pittori della metà del diciannovesimo secolo ». La dichiarazione è necessaria, poiché condivisa quasi da nessuno; vi potrei aggiungere Rilke e Focillon; resta sempre un drappello sparuto di pochi grandi spiriti. Ma forse è venuto il momento di prestar loro maggior fede, di accogliere finalmente il loro giudizio; con l'aiuto di questa mostra del Grand Palais, che è tra le più belle da anni apparse a Parigi.

Mai probabilmente Millet era stato visto in questo modo, con tutti i suoi quadri più significativi raccolti insieme, con tanti disegni e molti sublimi pastelli. Perché fin dall'Ottocento, vivente ancora l'artista, e per il tramite dei suoi amici, allievi e ammiratori americani, molte sue opere avevano passato l'Atlantico né più erano tornate; molte anche si erano lentamente ricoperte di polvere e di sporchi spessori e velate per l'ingiallimento delle vernici; una addirittura, « Le vanneur », non trascurabile anzi di valore fondamentale per essere la prima a mostrare nel 1848 il nuovo grande stile realistico di Millet, dimenticata nel solaio di una casa americana, dove veniva scoperta solo tre anni fa.

Ed ecco un centinaio di opere « americane », quasi metà della mostra, tornate in Francia e ripulite per l'occasione, risplendere sulle pareti del Grand Palais, vivacissime di colore, intoccabili e chiuse nel loro silenzio, come se vi fossero appena arrivate dall'*atelier* di Barbizon. Ed ecco apparirci uno dei grandi uomini di quel secolo ricco di grandi uomini. Non si può certo più dubitarne. I giudizi negativi dei conservatori di tutti i tipi, degli accademici e dei borghesi, di Baudelaire, di Pissarro e di tanti altri, vengono dispersi dalla potenza di poesia che circola per ogni lato nelle sale della mostra. La volgarità dei contenuti e del linguaggio, che erano le accuse più comuni, si scoprono per quel che veramente sono, verità umana e grandezza di stile.

Si può cominciare dall'« Angelus », al quale è quasi unicamente affidata per i più la conoscenza

di Millet; immagine, si direbbe, usurata dalla sua eccessiva diffusione; ma l'« Angelus » non è un'opera usurata, anzi è un capolavoro. « C'est puissant, c'est de la poésie », scriveva Van Gogh al fratello. Non è un quadro religioso; o vi è solo quella religione avara e scabra che unisce l'uomo all'uomo, alla sua miseria e alla morte; dalla grande piana cominciano a salire le ombre infinite, la luce morente del sole riga di un mesto dramma le figure, gli uomini sembrano radicati alla terra come alberi, come alberi sono immobili, nodosi e scuri, appena disperso nell'aria l'ultimo suono della campana c'è questo momento di sospensione, di silenzio, di quietà eternità e i gesti degli umani ne sono il tramite.

Tutta l'opera di Millet è fatta di gesti nel silenzio. Coloro che in essa hanno visto il sentimentalismo, il bozzetto o, peggio, la scena di genere, è come se l'avessero guardata con occhiali deformanti; non hanno inteso l'essenza, il peso, la sacralità che sono tutto Millet, i gesti umani, questi dell'« Angelus » o quelli dell'uomo che innesta una pianta o che tende le braccia al figlioletto, del seminatore o delle spigolatrici, del boscaiolo, della donna che informa il pane, sono gesti antichi, lenti, destinati, sono una summa della storia dell'uomo, corrispondono alle sue necessità, ai suoi sentimenti elementari e assoluti. L'« Angelus » o « Le Vanneur » (il vagliatore), « La raccolta delle patate » o « Le spigolatrici » sono opere che racchiudono il senso del destino; oltre la bellezza formale scorre in esse questo scuro e doloroso sangue, come nella « Morte della Vergine » del Caravaggio o nell'« Enterrement à Ornans » di Courbet; e il gesto del pastore che indica la strada ai viandanti non è dissimile da quello del Cristo verso Matteo nella « Vocazione » di San Luigi dei Francesi.

C'era stato in terra di Francia solo Géricault, prima di Millet, e c'era ora, di fianco a lui, solo Courbet, che sapessero toccare così in profondo le radici dell'umano, che sapessero dipingere quadri dove non solo la bellezza, la trama dei colori e l'armonioso rapporto delle forme fossero sostanza della poesia, ma dove risuonasse l'eco

ininterrotta e continuasse senza fine a infrangersi l'onda di quel centro oscuro che è vita dell'uomo o cuore dell'uomo. Millet ne era cosciente, e scriveva a un amico: « Vi confesso, a costo di passare ancor più per socialista, che ciò che mi tocca di più in arte è il lato umano, francamente umano ».

Era questo lato della sua opera che lo aveva fatto amare tanto dai repubblicani e addirittura anettere dai socialisti alle loro schiere. Non si sa se egli sia stato veramente repubblicano, ancor meno è certo che fosse socialista, ma è stato, come dice Focillon, un « uomo del 1848 »; anche se non vi è partecipazione sua agli avvenimenti di quell'anno, anche se preferiva vivere a Barbizon quando Parigi si riempiva di barricate, o a Cherbourg nel 1870. Non conta neppure che scrivesse contro gli « eccessi » della Comune quella lettera che faceva tanto arrabbiare Pissarro. La sua opera porta lo spirito del '48, anzi nasce contemporaneamente alla rivoluzione; il suo passaggio dallo « stile fiorito », da quel « Ritorno dai campi » del 1846-47 dipinto sulle suggestioni di Fragonard, al realismo duro, potente e doloroso, che è il suo unico e vero stile, avviene di colpo nel 1848 e proprio col « Vanneur » e con un gruppo di stupendi disegni.

Il 1848 non è, come il 1830, un episodio o un segnale, ma è l'inizio di un rivolgimento che non potrà più avere arresti; è l'inizio della grande arte realista di Courbet e di Millet che, volontariamente o no, con esuberanza o con modestia, dichiarata o negata, a seconda della diversa natura dei due, esprime, nei domini dello spirito, quel rivolgimento. Millet sapeva di essere toccato dal « lato umano » e credeva di non conoscere la politica e la storia; ma attraverso quell'umano rappresentava il popolo e ne cantava la nobiltà e l'eroismo come nessuno aveva ancora fatto.

Del resto il legittimista Balzac non era stato uno dei più grandi progressisti del secolo, come tutti riconoscono dopo che lo hanno dimostrato Engels e Lukács? E probabilmente, insieme a Michelet, uno dei preparatori del 1848 e del realismo di Millet.

ROBERTO TASSI

Il Moses Levy di Raghianti

Quando nel 1967 fu aperta in Palazzo Strozzi a Firenze la rassegna artistica intitolata «Arte in Italia 1915-1935», tra le varie obiezioni ed anche i contrasti, un consenso spontaneo e immediato si fece: in poco meno di cinquant'anni, l'arte moderna italiana era diventata quasi più ignota dell'antica, se ne erano disperse figure, opere e sinanche tracce, sicché la ricerca sul nostro tempo acquistava un suo carattere paradossale di archeologia.

Raghianti, al quale principalmente si dovette quell'esperienza, aveva ricapitolato nella mostra citata, come in un libro, i risultati di un lavoro compiuto sin dal tempo dell'attiva amicizia con molti dei protagonisti, come Casorati, Morandi, Carrà, De Pisis, Manzù, Mafai. Esperienze dirette e studi non cessarono, come si poté vedere da molti saggi e monografie, che ebbero paralleli studi sull'architettura europea ed italiana.

È avvenuto sovente che il critico, cedendo ad istanze d'etica e di cultura pubblica, non ha compiuto o pubblicato lavori. Così al *Mondrian e l'arte del XX secolo*, pur basilaro per la spiegazione di tanti fenomeni nell'area tra il razionalismo astratto e la mistica, non è succeduto il *Picasso*, non solo ritratto analitico dell'artista, ma interpretazione dei fenomeni attinenti agli irrazionalismi e alle egoarchie estetiche contemporanee.

Una continuità di sistemazioni, frutto di elaborazioni originali, si è avuta invece a proposito d'arte italiana, diremo così, misconosciuta o malintesa: sino al punto che già oggi la storia artistica tra Fattori e il presente ne risulta essenzialmente modificata e accertata.

Bologna cruciale 1914 e gli ampi saggi su Gorni, De Witt, Bocchi, Pozzati, Ferrazzi hanno reintegrato il quadro dell'arte contemporanea con aspetti impreveduti e rivelatori: così il *cézannismo reale* a Bologna e Firenze al principio del secolo, le origini dei ritorni ai «primitivi» nella loro complessità di scelte e risultati, l'esperienza dell'arte infantile e il suo ambito culturale, la crisi del futurismo, le relazioni con l'espressionismo, le istanze dei nuovi formalismi per l'estetica della personalità.

Anche quest'ultimo grande saggio premesso al volume edito per cura della rivista «Critica d'Arte» (pagine 140 con 68 tavole a colori e 180 tavole in nero) e dedicato al pittore Moses Levy — noto soltanto da una acuta presentazione del Parronchi di vent'anni fa — si apre con un sintetico, ma non per questo meno vasto panorama della cultura, specialmente artistica, nella Versilia e nella Toscana tra il 1900 e il 1925. È la ricostruzione di un ambiente e di una serie di fenomeni, per gran parte dimenticati, o non veduti nel loro valore e significato che invece si afferma con perentoria suggestione.

La Versilia vive nel '900 un momento d'eccezione e di europeismo, con le presenze di D'Annunzio, del Pascoli, di Puccini, di Mascagni, di Nomellini, della Duncan, della Duse e di tante altre personalità letterarie, artistiche, politiche. Moses Levy, un ebreo nato a Tunisi e cittadino inglese venuto fanciullo in Italia, studia con Lorenzo Viani presso Fattori a Firenze, e abbraccia una psiche frequente in quel periodo, isolandosi nella campagna.

Tra tolstoiano e pascoliano, Levy vive in un momento agreste e contemplativo, stagione dopo stagione. Nel 1917 si stabilisce a Viareggio, di cui diviene la voce poetica. Il Raghianti, con la sua perizia letteraria, mostra il parallelismo di Moses Levy con il nuovo atteggiamento dei poeti che Borgese ha chiamato «crepuscolari» per il loro canto del vivere quotidiano, del semplice essere nelle cose e negli eventi di ognuno.

È certo la stagione viareggina la più felice e, oggi, per noi più nostalgica di questo pittore che silenziosamente, tenendosi come Viani estraneo al futurismo e ad ogni intellettualismo, crea e cura un linguaggio semplice, limpido, solare, di una serenità che è una *laus vitae* non più a misura di superuomo dannunziano, ma affascinata, incantata incessantemente dalla realtà sempre nuova e miracolosa del mondo.

Malgrado che di lì a poco la tragedia europea e la guerra lo investano, obbligandolo ad errare e a rifugiarsi in Africa, Moses Levy non perde l'ispirazione fondamentale, che intorno al 1935 ha verificato in Francia guardando a Matisse, a Dufy,

a De Pisis, anzi la mantiene si direbbe con disperato ottimismo, magari lontana come un miraggio. E può così, finito il terrore, riprendere a Viareggio la sua via, lavorando fervidamente fino al 1968.

Le pagine di Raggianti guidano il lettore attraverso la vicenda di Moses Levy, che inserisce la sua voce autentica e lirica in un tessuto di cultura e d'arte che ora possiamo rivivere nella sua singolare vitalità. La pittura di Moses Levy è un altro e sicuro acquisto alla nostra storia cosciente,

diventa un punto fermo della nostra memoria: le sue figure al sole e all'aria marina, le sue signore gozzaniane, le sue spiagge allineate e colorate sotto il cielo tirreno e mediterraneo, sono immagini che animano un passato con tale forza e verità, che esso diviene un presente nuovamente sorridente, per il riemergere di una vita felice. Un messaggio semplice, ma puro e avvincente come pochi altri.

ALFREDO RIGHI

TEATRO

***Il quinto Evangelista* di Pomilio a San Miniato**

Un quartetto d'archi con organo dà inizio al dibattito che costituirà il dramma inserito nell'ormai famoso *Quinto Evangelio* di Pomilio e intitolato *Il quinto Evangelista*, nello spettacolo che Orazio Costa ha diretto per il Teatro Stabile dell'Aquila nella Chiesa di San Francesco a San Miniato.

Costa ha voluto così dar subito evidenza al numero 4 (i quattro Vangeli) cui l'organo, che fa da pedale, aggiungerebbe il numero 5 che compare nei titoli del romanzo e del dramma. Solo che nel romanzo si dice «vangelo», nel dramma «evangelista». Infatti, il dramma anima e soggettivizza ciò che nel romanzo, sulle orme di una problematica filologica (e sia pure d'una filologia tutta inventata), si presenta oggettivamente come il rapporto sulla passione di Gesù. Il dramma, invece, che parte dal confronto delle versioni lasciateci dai quattro evangelisti, erompe, su un piano affatto esistenziale, allorché gli ascoltatori delle quattro letture dei Vangeli «impersonano» le figure ivi evocate, e allora cessa il confronto tra i quattro Vangeli e si dà atto, semmai, ad un nuovo confronto: quello tra i quattro Vangeli e un cosiddetto quinto Vangelo, che non sarebbe

poi altro — in ultima analisi — che l'interpretazione aggiornata del *Vangelo*. Ecco allora il problema esistenziale, storico, profondo, attualissimo: che cosa è, chi è, oggi Cristo? E diciamo «che cosa» e «chi» simultaneamente, perché senza dubbio c'interessa il *Figlio dell'Uomo*, ma in quanto *Figlio di Dio*.

Eccoci dunque a Colonia, nel '40, in un circolo parrocchiale dove ha luogo il dibattito in parola. Ci sono preti, studenti, liberi professionisti, donne, operai, qualche militare in divisa: gente, insomma, di varia estrazione culturale e ideologica, che frequenta abitualmente il circolo. Padre Mende (attore Andrea Bosic), pungolato dall'avv. Schimmel (attore Pietro Biondi) che è l'avvocato del diavolo, apre il dibattito dando il via alla lettura dei quattro Vangeli, cui seguirà — come s'è detto — la drammatizzazione degli avvenimenti ivi riferiti. Le punte più alte della quale vengono toccate dal capitano Klammer, dal cancelliere Dehmel, da Heinrich Meister, dallo studente Toepfner, che rispettivamente interpretano le parti di Pilato, Caifa, Pietro e Giuda. A costoro si aggiunge, nel corso del dibattito, il giovane Kuyper, che è l'interprete del quinto evangelista, cioè — com'è stato detto — dell'interpretazione stessa che oggi si può dare del *Vangelo*, ossia del *Figlio dell'Uomo* in quanto *Figlio di Dio*.

Meister (attore Sergio Reggi) è un uomo qualunque quanto spontaneo, come fu Pietro, che tre volte rinnegò Cristo e tre volte lo recuperò attraverso il pentimento. Klammer e Dehmel invece (attori Giampiero Fortebraccio e Sergio Salvi), sono rispettivamente un capitano in uniforme e un cancelliere, due uomini pubblici, che, interpretando Pilato e Caifa, rappresentano il potere politico e il potere religioso; ma si tratta ovviamente di una religione *normativa*, assai diversa da quella di Cristo. La quale ultima, nella concezione di Pomilio, sembrerebbe kantianamente assimilarsi alla coscienza, donde il dilemma Cesare-Dio, additato come la chiave di soluzione del dramma, ci avvierebbe alla esaltazione di un diritto al dissenso conseguente dalla inviolabile indipendenza tra i due poteri.

Ma non fermandosi qui il dibattito, quantunque con l'aggravio di una benché sopportabile lusingaggine teatrale, ecco l'incalzare dei due giovani (attori Alberto Mancio e Gabriele Carrara) che, interpreti di Giuda e del quinto evangelista, hanno il compito decisivo di continuare a interpretare oggi il cristianesimo, il cui principio di giustizia — assolutamente informalizzabile — è interamente confidato alla *libertà dell'amore*. Perciò Giuda, se da una parte lamenta di non essere stato troppo amato da Gesù, il quale si sarebbe lasciato tradire senza salvarlo, dall'altra si mostra consapevole che doveva essere così: « per salvare il mito di Cristo — egli dice — occorreva sacrificare l'uomo Gesù », e per effettuare tale fine fu chiamato lui con la sua opera di tradimento. Se dunque il *Figlio dell'Uomo* salvò tutti gli uomini tranne lui, Giuda, e li salvò grazie ad un positivissimo quanto inafferrabile principio quale l'*Amore*, fu lui, Giuda, il traditore, che salvò il *Figlio di Dio* facendolo morire per poi risorgere. Giuda scontò così come una condanna la grazia di essere libero. E tale sarà tra poco, sulla scena, la sorte del giovane Kuyper che, portando all'estremo questa interpretazione del cristianesimo, dinanzi all'inflessibilmente militare capitano Klammer, sarà da costui — che è nell'esercizio dei suoi poteri — redarguito e fatto incarcerare. E Toepfner vorrà naturalmente seguirlo. Ma a questo punto

l'agnostico avvocato Schimmel, lanciandosi verso Klammer per trattenerlo, griderà: « Ma che fa? È impazzito? Non vede che sta arrestando il Cristo? ».

Al mordente direi quasi pirandelliano di questo ambiguo approdo, tra realtà e finzione, l'avvedutissima regia di Costa, valendosi di attori ottimi (specie quel Giuda), ha trascinato il pubblico con indiscutibile bravura.

Il Coriolano nella recente edizione dell'Argentina di Roma

Aste di legno di diversa altezza, issate su due piani a formare delle strutture girevoli, formano la scena del *Coriolano* di Shakespeare che, nella regia di Franco Enriquez, ha inaugurato all'Argentina di Roma la stagione teatrale. I piani diversi rappresenterebbero il vertice e la base: la diversa altezza delle aste di legno, o per dir meglio il frastaglio di queste altezze, vorrebbe alludere, già in partenza, all'oscillazione del potere: l'impiego infine, del palcoscenico girevole darebbe atto della instabilità della storia. Quanto poi ai costumi, che in tale spazio scenografico si muovono, essi erano della più assortita varietà (dalle gravi coperture della plebe romana ai clowneschi collettoni dei senatori). Mi dicono pure che le facce degli attori fossero colorate: io, per la verità, non me ne sono accorto. Solo Coriolano, m'ha colpito in questo senso, che, interpretato da Paolo Graziosi, ostentava in un volto bianchissimo due forti cerchi neri intorno agli occhi. Tutto ciò, insomma, può far pensare ad una farsa intenzionale, cui porterebbe alla fine l'interpretazione di una tragedia non facile e certamente sconcertante, con un protagonista che tradisce quasi per dispetto il suo paese, e dove alla prima sembrano tutti antipatici, se non addirittura risibili; gli aristocratici del tutto sgonfiati, il popolo affatto rozzo e impreparato: gli uomini impertinenti come ragazzi, le donne untuose ed egoiste fino alla ipocrisia.

Il fatto è che, fugata — per l'incapacità d'amal-

gamarsi con le gestazioni degli attori — questa impressione visuale, il *Coriolano* di Enriques ci ha lasciato perplessi: nella sensazione che la regia si assentasse a mano a mano dalla scena, siamo rimasti soverchiati dal gran testo shakespeariano, quasi questo si fosse trasformato in un enorme libro di gesso.

La ragione di tale incertezza della regia è dovuta, secondo me, all'aver trascurato — in una tragedia palesemente storico-politica — l'aspetto psicologico, intimo, « privato », dei personaggi. Interessante sarebbe stato vedere come nel cosiddetto dramma storico Shakespeare vada componendo con una ostinazione indicatrice, il *Dramma della storia*. Dramma che, caratterizzato dalla categoria del « passaggio », coinvolge parimenti nell'individuo l'autenticità della sua vita psicologica e la oggettività della sua vita morale, radicata incontrovertibilmente nella storia politica del proprio tempo.

Riepilogando il *Coriolano*, non è difficile accorgersi che il suo arco è tracciato tutt'intero fin dall'inizio, perché fin dall'inizio ciò che deve realmente accadere è già accaduto. Dico « realmente », perché ciò che conta, nella drammaticità di questa tragedia, non è la battaglia di Corioli né l'esilio di Coriolano, né il ritorno di questi alle porte di Roma, ecc. ecc. Questi sono gli accadimenti, ma dietro gli accadimenti c'è un'azione più profonda e travolgente, che è l'azione della storia ed essa è già accaduta, quando lo spettacolo s'inizia. Quest'azione consiste nel balzo che la plebe, e cioè il popolo, fa nella società romana con l'istituzione del tribunato: cosa che annuncia Coriolano stesso nella sua sortita, vale a dire appena a metà della prima scena della tragedia. Il compimento della quale è, dunque, un presagio, che trova via via, negli accadimenti scenici, i segni della sua verifica. Ora tale presagio è interamente chiuso nella consapevolezza che ne mostra Coriolano fin dal suo ingresso sulla scena. La possente tragedia della storia si dibatte quindi nella minuscola solitudine di un uomo. Il difficile è dare corpo a questa solitudine che, quand'anche minuscola, (si tratta di un solo uomo), deve apparire grande e visibile a tutti.

La grandezza — si badi — non è di Coriolano, ma del personaggio di Coriolano, che, teatralmente, s'addossa, tutta su di sé, mercé l'attrito che è chiamato ad opporre, la irreversibile marcia della storia. Ed è veramente straordinario, d'una rapidità e d'una incisività senza pari, nei primi tre atti che si concludono col suo esilio da Roma (nello spettacolo di Enriques i tre atti formano il primo tempo), è straordinario — dicevo — il corso di questo personaggio, che muove frontalmente e furiosamente contro tutto e contro tutti, in mezzo alla marea ondeggiante del popolo e tra i farseschi fantasmi dei riti senatoriali. Coriolano vede, sa, che il senato è ormai fiacco e la plebe è forte, ma a sua volta incapace della sua forza. Tra la fiacchezza dell'uno e la forza (crescente ma non del tutto consapevole) dell'altra, si vede abbandonato, solo: in realtà esiliato prima ancora che lo sia. Egli prevede lucidamente ciò che infallibilmente accadrà.

La sua previsione è una visione irreprensibile, che costituisce la tragedia teatrale.

Ora, questa solitudine veggente e sofferta non si avvertiva, nello spettacolo di Enriques, quantunque se ne preannunciassero le condizioni, in quell'impianto scenografico, con cui abbiamo incominciato il nostro discorso, l'ideazione del quale va ascritta per le scene a Gianni Polidori e per i costumi a Elena Mannini.

Riccardo II al Teatro delle Arti di Roma

Diretto da Maurizio Scaparro, il Teatro Popolare di Roma s'è insediato al Teatro delle Arti, esordendovi con *Riccardo II* di Shakespeare. L'azione di questo dramma è quella dei drammi concernenti la storia d'Inghilterra, che, congiunti l'uno all'altro — com'è noto — senza quasi una soluzione di continuità, ci ripresentano a volta a volta la stessa trama di complotti e di tradimenti, di detronizzazioni e di stermini. Un re che sale tra inganni e assassinii e il medesimo re che crolla tra analoghi inganni e assassinii d'un nuovo re che sale.

L'importante è che Shakespeare non si pronunci

mai sulle ragioni dell'uno o dell'altro; non dica mai neppure una parola per accertare o almeno rendere attendibile la veridicità di questa o quella, tra le tante accuse contraddittorie che questi avidi principi si lanciano e rilanciano per espugnare il potere. Ecco, ad esempio, all'inizio del *Riccardo II*, l'accusa reciproca — che Mowbray e Bolingbroke si rimbalzano — di alto tradimento: ma nessuno saprà mai quale dei due sia nel vero. Il re ne trarrà partito per mandarli entrambi in esilio, e uno di essi — Mowbray — sparirà addirittura dalla scena, né sarà senza perché: ma questo « perché » nessuno degli spettatori lo conoscerà mai. Mowbray, è vero, è *uno-ex-multis* in questa vicenda di sanguinosi intrighi, ma non più di quanto lo siano Riccardo e Bolingbroke che resteranno, contrastanti protagonisti, sulla scena. Sul filo arroventato dell'azione, sono tutti protagonisti e comparse al tempo stesso, eroi e miserabili, tutti Riccardo II o prossimi a diventarlo, e tutti degli inqualificati Riccardo: « Non signore di te... — dice il deposto re all'altezzoso Northumberland che lo ha chiamato con tale appellativo — ... né signore di alcun altro. Non ho nome, non ho titolo » (con la stessa sincerità, in una scena precedente, aveva detto: « Il nome del re non vale quanto ventimila nomi? »).

Non è il caso d'indugiare sulla trama del *Riccardo II*. Basterà ricordare come mandati in esilio Mowbray e Bolingbroke, Riccardo confischi i beni di quest'ultimo che, rompendo l'esilio, raduna truppe e muove contro il re. Incomincia qui il tragico declino di Riccardo II, che vede assottigliarsi le schiere dei suoi uomini e, costretto a deporre la corona, sarà rinchiuso nel castello di Pomfret e ivi assassinato da un troppo zelante sicario del nuovo re, il quale è Bolingbroke, che ha assunto il nome di Enrico IV.

Calata nel teatro, l'azione storica corre rapidissima, e la conduce il deciso Bolingbroke, mentre, distendendosi in sempre più larghi soliloqui, le fa da contrappunto la riflessione di Riccardo. Il teatro inverte gli ordinamenti della vita: ciò che è aperto è sopraffatto da ciò che è chiuso, il grido delle azioni è soverchiato dal silenzio delle reazioni, il succedersi incalzante dei fatti è incalzato a sua volta dall'abissale divagare della coscienza.

Tuttavia la divagante parola della coscienza ci avverte subito del contrario e ristabilisce gli ordinamenti della vita: « Ho fatto scempio del tempo e ora il tempo fa scempio di me » esclama Riccardo in preda alla disperazione. Come uomo pubblico, egli è stato un uomo vano, e ora — da privato — ne subisce il contrappasso. Non è che il piano della contemplazione prevalga — nella scelta assiologica dell'Autore — a quello dell'azione: lo supera bensì per ribadirne la necessità producente, la concretezza, al tempo stesso che la solitudine — quella vertiginosa solitudine che risonerà alla fine anche nella malinconia di Bolingbroke dinanzi al cadavere di Riccardo — reclama il suo diritto ad uscire dall'astrazione, per reintegrarsi nel tessuto accessibile dell'azione sociale.

Di qui l'importanza della parola, in questo più che negli altri drammi di Shakespeare. Parola che non « porta » l'azione attraverso l'intreccio dialogico, si separa bensì dal dialogo, si contrappone quasi all'azione, si fa « monologica », ma quanto più sembra procedere per suo conto, tanto più resta essenzialmente avvinta all'azione, avendo la funzione appunto di tenderla nel futuro, oltre i termini ad essa consentiti dalle definizioni del presente.

È in questo senso, che lo spettacolo delle Arti, nella regia di Scaparro, ci ha pienamente soddisfatti: ché, in una visione semplificata al massimo (pochissimi attori sulla scena, ed eliminate del tutto le folle) e in una audizione chiara e fruttuosa, esso ha reso a dovere l'unità sottile tra parola e azione che, nel *Riccardo II*, sembrano scambiarsi le parti, divenendo la parola dinamica e statica viceversa l'azione (stagnante in un saliscendi continuo). L'impianto scenografico (dovuto a Roberto Francia) ne era, del resto, la condizione: dei portali a sportello, sul fondo, apribili variamente (dall'alto in basso o dal basso in alto), consentivano alla scena nuda di dilatarsi in alture o scoscese (secondo il senso di quelle aperture), quali il significato testé illustrato del dramma esige. E in tale spazio, aperto come una voragine dall'incalzare della vicenda, l'eloquenza incisiva dell'encomiabile Micòl nelle vesti di Riccardo, andava componendo le fila di un'azione ben più profonda di quella visibile: l'azione reale della storia.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Presenze diaboliche

Non a torto, recentemente, certi cinema di seconda visione hanno accoppiato in un solo programma il famoso *Simone del deserto*, opera incompiuta di Buñuel, e il *Treno fantasma* (titolo originale: *L'olandese*) di Antony Harvey. In ambedue, infatti, il tema della presenza diabolica, la fatalità del Male, è il motivo ricorrente in ogni sequenza. Di *Simone* si è parlato a lungo e con entusiasmo in questa rubrica: quando, dopo il Festival Veneziano che l'aveva presentato, era scomparso dalla circolazione. Un capolavoro, si disse: e lo era, infatti, anche se oggi, rivedendolo dopo una dozzina d'anni, sia difficile non avvertire il velo di polvere che il tempo ha depositato su immagini un giorno così terribilmente splendidi.

Quanto al film di Harvey, nome nuovo, si dice, al cinema (cui converrebbe piuttosto il titolo di *Un fantasma sul treno*), esso svolge il suo « compito » con una unità di tempo e di luogo così rigorosa da disgradarne il più severo classico secentesco. Il tempo è una lunga notte estiva, il luogo un treno della subway americana. Per la maggior parte del film la carrozza dove agiscono i due protagonisti è vuota, essa si riempie soltanto quando la conclusione della vicenda sta per scattare.

Chi sono i protagonisti? Un giovane di colore, visibilmente integrato nella società borghese: non meno borghese di qualunque altro americano. Seduto accanto al finestrino, sfoglia una rivista e, come è naturale, a ogni fermata alza il capo e guarda distrattamente fuori. A una di queste fermate l'occhio gli cade su una donna alta, bionda, bianca, che appoggiata alla parete della stazione nella posa *nonchalante* di una qualunque hippy, lo fissa intensamente. Il treno si rimette in moto e il giovanotto, dopo un istante di perplessità, piega le labbra in una smorfia di disinteresse annoiato: quella ragazza non lo attrae. Ed ecco che il secondo personaggio entra in scena.

Ci entra fisicamente ed è proprio la ragazza bion-

da che, salita sul treno alla ricerca del meticcio, si avvanza ora verso di lui mordendo una mela. Harvey ha seminato il suo film di segni, di simboli, di richiami: nel primo, il morso della mela, è chiara l'allusione al mito di Eva e Adamo. Manca il serpente, ma non manca il demonio che è appunto la donna: essa non ha bisogno di nessuno per esplicare la sua malefica funzione.

Non so quale attrice potrebbe eguagliare Shirley Knigh nel ruolo di diabolica seduttrice di un uomo segnato fin dalla nascita da un complesso d'inferiorità razziale. I suoi mezzi di provocazione sono semplici e neppure troppo pornografici: essi consistono nel continuo sinuoso intrecciarsi, alzarsi, abbassarsi delle bellissime gambe, nude sin oltre il ginocchio e inquiete come tentacoli di un polipo. Le parole che sussurra sono ambigue, talvolta misteriose, sempre beffarde verso l'uomo, il cui colore, ripete, non la riguarda. Difficile descrivere il ritmo capriccioso di questa specie di danza parlata a cui il giovane reagisce come può, dapprima diffidente ma infine captato e quasi in ipnosi. Sa bene che la ragazza bianca si prende gioco di lui, ma sa anche che tutto è possibile e che spesso le donne bianche desiderano un maschio negro. Il suo contegno è tutto un alternarsi di ripulsa e di abbandono: è stato duro e violento nel dichiarare fieramente la sua origine e la sua nascita da padre e madre schiavi, ma alla fine cede al fascino di quel corpo vibratile, della voce che con molle lentezza gli predice le fasi del loro incontro, una per una, sino ai prodromi dell'amplesso: questa favola riporta sul suo viso lo stupore del bambino negro incantato da una novella di fate e di gnomi.

D'un tratto, quando il racconto sta per toccare il suo centro, la donna si irrigidisce e lo scaccia, in un attacco isterico: mele e mele tratte dalla sua borsa volano per tutta la lunghezza della vettura che si è andata, frattanto, popolando di gente. Gente passiva, cieca e sorda, tanto insensibile da non accorgersi di quel che sta succedendo, « bian-

chi » stazzonati dalla vita, ridotti a stupidi manichini, ciascuno col suo giornale sotto il naso. È a questo punto che il giovane, riscuotendosi, comincia a inveire, a coprire la bionda d'insulti vituperosi da lei accolti in una immobilità allucinata. Ma la sua sporca vittoria è vicina, nel corpo a corpo della lotta che segue l'uomo è ancora il più debole, egli cade a terra e la ragazza gli si butta addosso urlando che il negro vuol violentarla. « Buttatelo fuori! ruggisce: allora gli insensibili bianchi si muovono ed eseguono. Tutto finito? No, ristabilita una torpida quiete, la bionda adocchia un giovanissimo e allegro negretto, e ricomincia il gioco della mela. Ma forse questa volta non sarà la più forte.

Harvey ha lavorato sulla trama di un romanzo di Leroy Jones, scrittore ben noto come esponente del razzismo negro. Non conosco il romanzo ma dubito che regga il confronto con questo lento racconto per immagini in cui sonnecchia e si scatena la più micidiale spirale dell'odio.

Un nuovo romanticismo

Sotto la maschera della commedia brillante, Lösey, l'applaudito regista di *The servant* ci propone un'elegantissima storia non priva di mordente: *Una romantica donna inglese* il cui protagonista maschile è uno dei soliti emarginati, furbi subalterni, avventurieri pronti a vendersi: il tipo, insomma, che Lösey più volte ci ha presentato. La donna romantica è una inquieta giovane signora, felicemente sposata a uno scrittore di successo e madre di un simpatico bambino: la piccola famiglia vive più che agiatamente in una bella villa circondata da un grande parco. Ebbene, tutti questi privilegi non impediscono alla signora di soffrire perché incerta della propria intima identità: recipe un viaggio solitario, allo scopo di ritrovarla. Senza obiezioni il marito la lascia partire e la città favorevole all'introspezione è Baden-Baden di antica e recente (*L'année dernière...*) celebrità. Sul suo stesso treno viaggia un giovinotto attraente, ultima incarnazione del fusto *bon à tout faire*, che a un certo punto si chiude nella toilette e recupera un involto di plastica di cui controlla il contenuto:

nella fattispecie diversi sacchetti bianchi che oggi anche un infante riconoscerebbe per droga.

Tutta presa dalla sua nuova libertà la nostra signora arriva a Baden-Baden, sale su una antiquata carrozza a cavalli ed eccola arrivata al suo albergo: lì al banco della *reception* il suo gomito sfiora quello del giovinotto, anche lui intento alle formalità dell'arrivo. I due neppure si guardano, ma domani, mentre la donna medita nella sua camera (e forse si annoia) il biondino esegue un numero sorprendente del suo repertorio: facendo sparire nell'ascensore un tavolino riccamente imbandito davanti a cui siederà la parca con la miglior grazia del mondo.

L'incontro predestinato avviene durante una serata al casino, ma non sarebbe determinante senza l'intervento — di nuovo! — dell'ascensore in cui i due s'infilano per puro caso. Senonché l'ascensione è lenta e l'abito della donna è un bianco velo trasparente: l'abbraccio del furbastro, che ha capito tutto, è minuzioso e conturbante, ma per adesso nulla succede. Purtroppo la pioggia ha sciolto le polverine magiche nascoste dal biondino sotto le tegole del tetto: e allora, cosa dovrebbe fare il poverino se non ritornare al suo mestiere di consolatore di appassite dame? Solo che questa volta la dama è giovane e straordinariamente attraente.

L'impresa non è facile anche perché, interrotte le sue vacanze introspezzive, essa ritorna a casa dove il marito l'accoglie teneramente, senza chiederle se ha poi trovato il bandolo della sua identità. Ricomincia per lei la vita della casalinga borghese: spesa al supermarket, un po' di cucina, un po' di mondanità serale. Ma ecco che arriva una lettera del suo ammiratore al marito romanziere. E chi lo conosce? esclama lei, quasi in buona fede. Altrettante la sua reazione quando il signor X, qualificandosi poeta, si presenta, ricevuto dallo scrittore con benigna cordialità. Al tè si aggiunge un invito a cena nonché l'offerta di un letto nella camera per ospiti. Madama sbuffa, protesta, fa il broncio: questo parassita arrogante non le va, se stesse in lei gli rifiuterebbe persino le lenzuola per il letto. Infine, a forza di tè, di *breakfast*, di *dinner*, di festicciole a cui il marito

non può intervenire, si stabilisce un'intimità su cui veleggia il ricordo dell'abbraccio di Baden-Baden e quel che doveva accadere accade. Ecco, signora — par sogghignare Lösey — dove è finita la vostra ricerca d'identità.

Naturalmente i due fuggono e fanno l'amore finché durano i soldi, chiaramente sporchi, di cui l'uomo dispone. Intanto la signora ha la rivelazione di quale sia il vero mestiere dell'amante: il regista lo mostra a lei e a noi, cavalier servente di un'appassita cinquantenne e custode del suo cagnolino. Ma la sua ostinazione a credere nel sogno, per la verità più erotico che romantico, non cede neanche all'apparire di due signori che prendono in mezzo il biondino e lo portano al *redde rationem*.

D'altronde la piccola sognatrice sa di essere cascata in piedi, il generoso consorte, dapprima deciso alla rottura, è già in viaggio per raccogliercela e riportarla a casa.

Come si vede la storia non è peregrina, né il film presenta novità tecniche e di struttura: da sottolineare, semmai, il significato del tutto beffardo del termine « romantica », quasi Lösey abbia inteso verificare a quale realtà corrisponda oggi il vecchio « romanticismo ». Il successo del lavoro, del resto, è tutto affidato al talento degli attori: soprattutto a quello dell'intelligentissima Glenda Jackson, indimenticabile Elisabetta in televisione e affascinante protagonista di *Un tocco di classe*.

ANNA BANTI

SCHEDE

San Girolamo e i suoi Santi Anacoreti

Sedici secoli fa, nel 375 della nostra era, « un agiato dalmata sui trent'anni, dall'impeccabile cultura classica e dal carattere scontroso e polemico, decise di abbandonare il "secolo" e di ritirarsi nel deserto di Calcide in Siria ». Da quella data « tutto quello che doveva fare del coltissimo, intelligentissimo, permalosissimo Girolamo uno dei maestri del cristianesimo occidentale avrebbe per sempre portato l'impronta della sua stagione nel deserto ». A cominciare, naturalmente, da queste tre *Vite di Paolo, Ilarione e Malco*, che Giuliana Lanata ha tradotto per la Piccola Biblioteca Adelphi, rendendo il latino dell'originale con un massimo di attualità e di precisione linguistica, quanto meno mirabili.

La traduzione è accompagnata da note e da una nota bio-bibliografica, nella quale è ripercorsa la vita di Eusebio Ieronimo — San Girolamo — dalmata di Stridone, nelle sue principali tappe, da questo primo soggiorno nel deserto, che durò poco più di due anni, al suo periodo romano,

quando fu segretario di papa Damaso, al suo ritorno nel deserto nel 385, portandosi dietro, anche questa volta, con la sua ricca cultura la sua ricchissima biblioteca. E di seguito le tappe della sua lunga vita e dei suoi immensi lavori fino alla morte, nell'anno 420.

Mentre nell'introduzione la Lanata s'impegna piuttosto a delucidare l'ambiente del primo monachesimo orientale, dalla cui esperienza diretta Girolamo derivò, con la tematica, lo spirito di queste tre vite di santi, primi campioni della vita eremitica.

Girolamo giovinetto, a Roma, era stato fra i più attenti discepoli del grande Donato, maestro di latino a molte generazioni; né smentì mai la sua passione per i classici. Nemmeno quando lavorò alla stesura di queste vite, chiaramente dedicate agli uditori più semplici, come è proprio del genere.

Singolare deserto quello descritto e vissuto da San Girolamo: informato, animato, di fatto decisivo per tutte le grandi questioni dell'epoca. Con-

tinuamente attraversato da carovane di pellegrini. Sorprendente deserto nel quale la posta funziona regolarmente e in cui, esserva la Lanata, « l'inoltro di plichi anche voluminosi, come i ponderosi commentari biblici e le opere monumentali di storia religiosa che Girolamo si scambia con Florentino a Gerusalemme e con Paolo da Concordia in Dalmazia, sembra assicurato senza troppi ritardi ».

Lettura imprevedibile e pur stimolante questo San Girolamo scrittore di vite di santi. Lettura che ci lascia addosso una mal definibile e, temiamo, peccaminosa, sete di deserto.

Hahnemann, un Winckelmann della medicina

Coerenti a quel tipo di letture, leggermente « insolite », che sono argomento di queste schede, vale la pena di segnalare l'iniziativa di una giovane casa editrice, la Edium di Milano. Questa, che è al suo primo libro, ha pubblicato a cura di Mario Garlasco, col titolo di *Omoepatia, l'Organon dell'arte del guarire* di Samuel Friedrich Christian Hahnemann. La cui prima edizione risale al 1810. Libro che fu prestissimo fortunato in Italia, se fra il 1824 e il 1833 ebbe tre edizioni a Napoli e una a Venezia.

Hahnemann, medico tedesco nato a Meissen nel 1755, morto a Parigi nel 1842, ci appare come una specie di Winckelmann della medicina, avendo proposto, e praticato, il rinnovamento dei metodi di cura sostituendo alla pratica della negazione una ben più neoclassica ricerca dell'armonia.

Mario Garlasco, medico che è giunto alle teorie di Hahnemann « dopo una lunga e tormentata ricerca personale », spiega nella sua lucida e appassionata introduzione al volume la differenza fra la medicina « anti » (la tradizionale), e quella medicina dell'armonia (secondo Hahnemann) che nel trattato è esposta metodicamente. Seguendo il test commentato dallo svizzero Pierre Schmidt: la traduzione è di Andea Sabbadini e dello stesso Garlasco.

« Può dirsi della bellezza, come dell'acqua presa da una sorgente, che quanto meno è saporosa, vale a dire priva d'ogni particella straniera, tanto

più si stima salubre », scriveva Winckelmann, usando concetti del resto ben radicati nella cultura del suo tempo; bene: la genialità di applicare questi concetti al dominio della medicina, intuendo non un'idea di bellezza, ma di salute, come armonia, e di averla messa in pratica, è merito specifico di Hahnemann, e poi dei suoi seguaci che ora ci ripropongono la non ovvia lettura del suo *Organon*.

Sui personaggi di Guido Morselli

Dei tre romanzi di Guido Morselli editi dall'Adelphi *Divertimento 1889*, il terzo in ordine di uscita, arrivato alle librerie in questi mesi, è quanto meno una vivace, stimolante conferma delle qualità e della misura di questo insolito scrittore.

Gli altri due romanzi, forse giova ricordarlo, sono *Roma senza papa*, un titolo trasparente, letterale, uscito nell'estate del 1974, e *Contro-passato prossimo*, una « rinvenzione » della prima guerra mondiale, pubblicato nel febbraio di questo 1975; e del quale, su « L'Approdo » n. 70, ci siamo già occupati.

Divertimento 1889, che l'utile fascetta definisce « un'avventura galante e finanziaria di Umberto I in Svizzera », si aggira ancora nel regno dei possibili, delle variabili ipotetiche della storia, che l'Autore ambienta nell'avvenire, come in *Roma senza papa*; o nel passato più o meno prossimo, come nei due libri successivi.

Possibili, tutto sommato, abbastanza verosimili. Anche se l'Umberto I di questo libro di Morselli, a confronto con quello che campeggia, mettiamo ne *Il re buono* di Ugoberto Alfassio Grimaldi, appare molto semplificato; sempre che sia possibile e legittimo confrontare una vasta e rigorosa ricostruzione storica come quella dell'Alfassio Grimaldi, edita da Feltrinelli, se ben ricordiamo, nel '70, con un romanzo altrettanto rigoroso, ma in quanto romanzo, com'è questo del Morselli.

Nell'attonita, oltre che galante e finanziaria, avventura svizzera di Umberto I, quello che conta, alla fine, è ovviamente l'emozione romanzesca di Guido Morselli, che alla distanza si sta rivelando

nella sua coerenza e nella sua necessaria, limpida intensità.

Insieme alla capacità di inventare personaggi di primo secondo e terzo piano: non si allude qui al non dimenticato Giovanni XXIV, pontefice taciturno e irlandese, inventato da Morselli nel suo *Roma senza papa*, ma per esempio alla assai meno impegnativa Clara von Goltz vedova Erich Krupp dell'ultimo romanzo; donna instancabile in tutto, e in questo, se vogliamo, anche un po' prevedibile, che scolpisce nel legno animali alpestri grandi tre volte il vero. Oggetti orribili, repellenti a prima vista, fra i quali lei, la dilettante scultrice, si aggira matura e piacente, oscuramente, inesplicabilmente bella.

Scioltezza, capacità narrativa, che in sé non varrebbero molto, diciamo francamente, se non fossero conseguenza di quella tale emozione romanzesca che si diceva prima.

L'emozione di chi, per intenderci, noto e vesato dall'inevitabile e dal prevedibile scopre la dolcezza e la sorpresa, la vagheggiata imprevedibilità, della vita anonima. Un'emozione struggente, creaturale, che si addice paradossalmente a personaggi come un papa o un re, ma anche a più modeste notorietà come il maggiore Walter von Allmen di *Contro-passato prossimo*, o a un prete svizzero grassoccio e sposato.

Emozione che suggerisce la civilissima ironia delle macchine narrative di Guido Morselli e determina l'attenta, divagante precisione del suo stile. A prova, da *Divertimento 1889*, basterà rileggere questo breve ritratto di locomotiva: « Sganciata dal treno, la "Gothard", il respiro calmo (sono le bestie bolse quelle a cui il respiro non si acquieta presto, dopo la corsa), arretrò. Il macchinista la guidava in grazia e disinvoltura, con una mano sola, l'altra tenendo la sigaretta, da *gentleman* che domina la propria cavalcatura. Si fermò in fondo al binario, sulla piattaforma girevole. Manovrando da terra una leva, fece rotare la macchina, che un momento dopo era lì di nuovo, il muso voltato nella direzione opposta ». Una

precisione di parole nella quale si concreta, senza residui, ci sembra, l'emozione della vita anonima, di chi « non ha niente da fare », e libero e ignoto, nel suo esserci o non esserci, può accarezzare gli spigoli duri e la suprema esaltante, indifferenza della realtà.

Guido Morselli, lombardo, a quanto ci risulta, nato nel 1912, è morto due anni fa, nel '73. Narratore che non ha avuto il bene di veder pubblicata una sua opera narrativa, ha trovato da morto il suo editore e sta avendo un notevole e meritato successo; *Roma senza papa* è alla terza edizione. La critica è attenta ai suoi libri che escono a ritmo serrato.

In vita ha pubblicato due libri, uno di questi un saggio, presentato da Antonio Banfi; un nome che ci fa intravedere la buona qualità del terreno nel quale affonda le radici la cultura del Morselli, più che genericamente lombarda, dunque, milanese.

Il saggio, *Proust o del sentimento*, uscito da Garzanti nell'agosto del 1943, tutto sommato merita ancora di essere letto, se appena si supera la pretesa un po' vaga di porsi come saggio « popolare ». Le pagine sulla irreligiosità di Proust, all'inizio della seconda parte del lavoro, per esempio, hanno una cadenza sicura, una solennità che vien voglia di dire religiosa. Il tono si solleva sulla media del saggio, che in genere è più minuto di concetti, più espositivo.

È un indizio, nel libro relativamente giovanile (Morselli nel '43 aveva trent'anni), di una tematica che starà a cuore al futuro narratore. Il nucleo fondamentale dei suoi romanzi, il suo sentimento dell'anonimo, la sua intuizione e vagheggiamento di uno stato, di una verità creaturale, sono sostanzialmente irreligiosi.

Quello che è certo è che questo singolare scrittore si va conquistando i lettori senza tuttavia diventare un caso letterario. Anche in questo, ci sembra, coerente al suo pensiero profondo.

FERNANDO TEMPESTI

NOVITÀ DELLA ERI

Francesco Binni
NARRATIVA AMERICANA
DEGLI ANNI SESSANTA L. 2.600

Francesco Tentori Montalto
POETI
ISPANO AMERICANI DEL '900 L. 5.300

Angelo L. Lucano
CULTURA E RELIGIONE
NEL CINEMA L. 3.800

Novello Papafava
SCELTA DI SCRITTI
1920-1966 L. 5.500

Autori vari
LA FILOSOFIA
DAL '45 AD OGGI L. 6.500
a cura di Valerio Verra

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV
n. 2 primo semestre 1976

Prezzo lire 2500