

L'APPRODO LETTERARIO

70

Rivista trimestrale di lettere e arti
N. 70 (nuova serie) - Anno XXI - Giugno 1975

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 70 (nuova serie) - Anno XXI - Giugno 1975

LIEGO VALERI

*Parigi 1912-'13 nelle impressioni di un giovane
boursier italiano* pag. 3

ALESSANDRO PARRONCHI

Arte e critica » 14

YVES BONNEFOY

Dans la leurre du seuil
versi tradotti da Piero Bigongiari, originale a fronte » 24

FRIEDEBERT TUGLAS

Popi e Huhuu
racconto nella versione e con introduzione di
Margherita Guidacci e Vello Salo » 47

ALESSANDRO PARRONCHI

Cinque poesie » 69

FRANCESCO MAINARDI

Raccontini » 75

GIOVANNI BOGLIOLO

Corbière, la pose, la chose » 80

PAOLO PETRONI

Il primo Parise, dagli inizi a «La grande vacanza» » 92

DOCUMENTI

CLAUDIO MAGRIS

*Dall'estetismo allo sperimentalismo. Rainer Ma-
ria Rilke nel primo centenario della nascita*
(dal Terzo Programma del 27 febbraio 1975) » 111

RASSEGNE

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

*Illustrazioni: Angelo Savinio, Cristhof Voll, Christian Schad,
Carl Grossberg, Sain-Hubert, Carlo Guarienti, Sergio Vacchi*

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

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

S O M M A R I O

n. 70 (nuova serie) - Anno XXI - Giugno 1975

DIEGO VALERI	<i>Parigi 1912-'13 nelle impressioni di un giovane boursier italiano</i>	pag.	3
ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Arte e critica</i>	»	14
YVES BONNEFOY	<i>Dans la leurre du seuil</i> , versi tradotti da Piero Bigongiari, originale a fronte	»	24
FRIEDEBERT TUGLAS	<i>Popi e Hubum</i> , racconto nella versione e con introduzione di Margherita Guidacci e Vello Salo	»	47
ALESSANDRO PARRONCHI	<i>Cinque poesie</i>	»	69
FRANCESCO MAINARDI	<i>Raccontini</i>	»	75
GIOVANNI BOGLIOLO	<i>Corbière, la pose, la chose</i>	»	80
PAOLO PETRONI	<i>Il primo Parise, dagli inizi a « La grande vacanza »</i>	»	92

D O C U M E N T I

CLAUDIO MAGRIS	<i>Dall'estetismo allo sperimentalismo. Rainer Maria Rilke nel primo centenario della nascita (dal Terzo Programma del 27 febbraio 1975)</i>	»	III
----------------	--	---	-----

R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	121
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	124
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	126
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	127
LIVIO SICHIROLLO	» » <i>Filosofia</i>	»	130
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	132
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura ispano-americana</i>	»	133
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	136
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	138
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	140
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	143
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	147
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	148

Illustrazioni: Angelo Savinio, Cristhof Voll, Christian Schad, Carl Grossberg, Sain-Hubert, Carlo Guarienti, Sergio Vacchi

PARIGI 1912-'13,
NELLE IMPRESSIONI DI UN GIOVANE
BOURSIER ITALIANO

di
Diego Valeri

Il giovane *boursier*, del quale mi proverò a registrare certe impressioni parigine del primo Novecento, altri non è (occorre dichiararlo?) che il vecchio letterato che oggi è qui davanti a voi e vi parla, se permettete, con amichevole confidenza.

Gli anni 1912 e 1913 sono, come tutti ricordano, quelli centrali del lustro di vita francese e particolarmente parigino di D'Annunzio: del tempo cioè in cui il nostro poeta, esule (per sue ragioni strettamente personali) in terra di Francia, visse la più arrischiata delle sue avventure letterarie, facendosi, improvvisandosi quasi, poeta francese (anzi poeta francese antico) e subito assumendo con estrema disinvoltura un ruolo di *vedette* sulla scena mondiale e culturale della metropoli.

Le impressioni, ossia i ricordi, del giovane italiano vorrebbero servire a tracciare sommariamente una mappa letteraria e artistica della Parigi di quegli anni, fissando qualche aspetto caratteristico del momento in cui D'Annunzio, lassù, fece fuoco e fiamme. Naturalmente, attraverso i tanti anni volati via da allora, la memoria non ha salvato tutto: molto anzi ha perduto. E qualche particolare, indubbiamente, l'avrà, senza volere, deformato. È pertanto da tener presente che il giovane degli anni '12-'13 parla, ora, per bocca di un vecchio d'anni pieno.

Io capitai, dunque, a Parigi nel novembre del '12. Venivo da una

piccola città, o grosso borgo, della pianura lombardo-veneta, dove, dopo la laurea a Padova, avevo iniziato la mia « carriera » di professore di lettere. Una borsa di perfezionamento all'estero, ottenuta per concorso dal Ministero della Pubblica Istruzione, mi dava quella possibilità di passare nove-dieci mesi a Parigi, nell'aria di Parigi, e di gettare uno sguardo su un territorio intellettuale che già un poco conoscevo per molte letture e che mi attraeva come una terra promessa.

Quel che fosse Parigi, a quel tempo, per un giovane provinciale italiano, ardente di fede letteraria, è presto detto: era la capitale del mondo, era, da sola, un impero su cui il sole non tramontava mai. La Germania, si sa, era la patria delle nuove scienze e della musica sinfonica, nonché di Heine e di Nietzsche; Oxford, Cambridge avevano anch'esse gran nome tra noi, ma parevano così lontane (e lontano restava, nonostante il *De profundis*, Oscar Wilde); la Russia di Tolstoj, di Dostojevski, di Gorki (poco Gogol, niente, ancora, Cekov) era un continente misterioso e affascinante, difficilmente accessibile nelle sue zone psicologiche profonde; come, d'altra parte, la boreale drammaturgia di Ibsen. Quanto alle Americhe, esse erano, letteralmente, l'altro mondo: si leggevano i racconti straordinari di Poe, e ci si fantasticava su... Parigi, invece, immaginata sui romanzi di costume del suo bell'Ottocento (molto Balzac, molto Zola, molto Bourget e Maupassant; un po' meno di Flaubert e di Stendhal) era al tempo stesso uno splendido sogno e una comprensibile e quasi familiare realtà. Senza dire dei poeti: un Baudelaire, un Verlaine, un Laforgue, più qualche folgorante illuminazione di Rimbaud: altrettante rivelazioni di una verità poetica inedita e intensamente commovente. Parigi, insomma, per me come per qualche mio compagno di università, era un miraggio morale abbagliante, la città letteraria per eccellenza.

Dicevo che, con la mia brava « borsa » nella valigia di fibra, quella mattina di novembre, scendevo alla Gare de Lyon, ponevo piede sul suolo del paese delle meraviglie. Non è questo il luogo per parlare distesamente degli stupori, degli entusiasmi, degli incantamenti di quei primi giorni, di quei primi incontri col mito di Parigi. Mi aggiravo senza posa per i boulevards e le piazze e i parchi e i lungofiume, lasciandomi portare

dalla fumana vorticosa della gente; imparavo a conoscere il métro e ad amarne l'odore tra dolciastro e acidulo; entravo nelle antiche cattedrali (o, Saint-Germain-l'Auxerrois! o, la Sainte Chapelle!); tentavo la conquista dei musei (o, le mille e una sale del Louvre!); mi buttavo a sedere, stracco morto, dentro i recinti vettrati delle terrazze di caffè. *Peregrinus in Jerusalem*, credo di non essermi neppure accorto che il cielo era sempre chiuso e basso: bastavano le luci pazze delle grandi vie a far sempre giorno e sole: una specie di sole notturno, baudelairiano.

Non è che avessi dimenticato d'essere a Parigi per « perfezionarmi »: già in quei primi giorni, che direi di assalto, avevo trovato il tempo per entrare alla Sorbonne e per iscrivermi ai corsi superiori della facoltà di lettere. Anche avevo fatto una capatina alla Bibliothèque Nationale, dove poi avrei passato molte giornate a scoprir tesori, o meglio, terre nuove. Effettivamente trovai presto il mio ritmo di vita: che fu quello di uno studioso un poco distratto dallo spettacolo continuo e travolgente della strada. La Sorbonne divenne, naturalmente, il punto focale della mia attività, consistente tutta nell'ascoltare le lezioni dei maestri e nel conversare, passeggiando per i chiostri, coi giovani camerati « bellettristes ». Il professore di letteratura francese, Gustave Lanson, ch'era allora al vertice della sua carriera e della sua fama, aveva il dono di una eloquenza cattedratica lucidissima e precisa; non diceva cose molto originali, lasciava trasparire dei vuoti, non certo della sua informazione, ma sì della sua sensibilità (non sentiva la grandezza e la purezza del Baudelaire maggiore; aveva e confessava una predilezione per Sully Prudhomme in quanto poeta-filosofo); ma parlava un francese bellissimo, era uno splendido esempio di *clarté française*, e a noi giovani laureati ammessi a seguire i suoi corsi di seminario insegnava praticamente a insegnare. Vorrei ricordare anche Joseph Bédier, nobile figura di erudito dalla parola sobria e un po' dura, adatta a illustrare le gesta di Roland e dell'imperatore dalla barba fiorita; e ricordare Baldensperger, che insegnava « littérature comparée » e suscitava in noi molte curiosità (lasciandole troppo spesso insoddisfatte). Questa era, per sommi capi e secondo la mia scelta personale, la Sorbonne strettamente letteraria; ma c'era, a due

o tre porte di distanza, la Sorbonne filosofica, che in quel momento eclissava la compagna con la sua luce vivissima. Era il momento di Bergson e di Boutroux, nomi ben noti anche in Italia, nell'Italia provinciale da cui venivo. Tentai più di una volta di entrare nell'aula di Bergson, ma la trovai sempre occupata da una folla di dame severamente eleganti. Avrei potuto insinuarmi anch'io, ma il successo di pubblico, e di quel pubblico, mi pareva togliesse valore alla parola del filosofo dell'*élan vital*: a tal punto si è, o si era moralisti, a tal punto intransigenti, in gioventù. Un altro centro irradiante luce intellettuale (terzo con l'Università e la « Nationale ») fu per me, in tutto quel tempo, il teatro: teatro di prosa e di musica, con annessi balletto, e music-hall, e cabaret dei chansonniers, e concerti d'ogni genere e specie. Io ero allora, e fin dall'adolescenza, un assetato di musica: a Parigi trovai tutto ciò che in patria, cioè nella città della mia verde giovinezza, avevo smaniosamente e inutilmente cercato. Proprio nella chiesa della Sorbonne ascoltai non so quanti « concerts spirituels »: le *Béatitudes* di César Franck, il « Venerdì Santo » del *Parsifal*; nel piccolo Théâtre des Arts ebbi il primo incontro con Claudio Monteverdi, cioè con l'*Incoronazione di Poppea* diretta da Vincent d'Indy; nella serata inaugurale del nuovissimo teatro dei Champs-Élysées vidi Claude Debussy dirigere *La Mer*, accolto con pochi applausi e molti zittii dal « tout Paris » presente in sala. Del quale Claude ebbi poi ad innamorarmi assistendo due e tre volte alle rappresentazioni di *Pelléas et Mélisande*, in repertorio all'Opéra-Comique. Se faccio ora un bilancio delle mie multiformi esperienze estetiche di quell'anno parigino, mi pare di poter dire che la più forte impressione l'ebbi appunto dal *Pelléas*, da quel fluire continuo di musica tra echi evanescenti e scoppi di voce dal profondo. Fu veramente una fascinazione: fu come un estatico andare per labirinti armoniosi, e segnò una data nella mia vita. Ora io non so più se, dopo il concerto dei Champs-Élysées, abbia incontrato una volta Debussy in una delle vecchie vie che conducono dai lungosenna della Riva sinistra a Saint-Germain-des-Prés (rue Saint-Pères, rue Bonaparte ...). Mi pare di averlo visto e riconosciuto, fermo davanti a una vetrina di pasticceria; ma forse ho più tardi sognato. La cosa, ben inteso, non ha alcuna importanza; serve solo ad indicare uno

stato d'animo che in quel giro di anni non fu soltanto mio, anzi fu una atmosfera, un colore del tempo.

Voglio precisare, a ogni buon conto, che non ho mai cercato, né allora né poi, di conoscere personalmente i grandi dell'arte e della letteratura; ch , al contrario, ho sempre preferito (la mia nativa timidit  aiutando) conoscerli nelle loro opere. Tuttavia, trovandomi in quel crocevia di poli e di culture, avrei potuto facilmente avvicinare alcuni dei protagonisti o di quegli scrittori che, pi  o meno illustri, sollecitavano il mio interesse di giovane letterato. Non ne feci nulla; lasciai scivolar via l'occasione di presentarmi a Francis Jammes, venuto a Parigi dal suo villaggio pirenaico di Orthez per assistere alla rappresentazione di un suo dramma « cristiano », *La Brebis  gar e*, n  tentai di penetrare nella aristocratica solitudine di Andr  Gide. E si noti che su Gide e su Jammes avevo scritto e pubblicato sulla *Nuova Antologia* di Giovanni Cena (1913) due saggi che furono tra i primi ad apparire in Italia. Vidi, invece, coi miei occhi, e udii coi miei orecchi, mosso da una certa curiosit , qualche personaggio di secondo piano, come, ad esempio, Edmond Rostand. Fu una sera nel salone dell'Universit  Popolare di Faubourg Saint-Antoine, dove poche sere innanzi avevo ascoltato un'appassionata conferenza di Daniel Halevy su l'*Otage* di Paul Claudel. Rostand era un piccolo uomo vestito di scuro con un altissimo collo inamidato; cranio lucido, mani gentili in continuo movimento. Dall'alto del suo podio ci recit  per pi  di un'ora le impeccabili e interminabili sequenze dei suoi alessandrini. Ricordandomi dei miei entusiasmi di ragazzo per il *Cyrano*, io me lo guardai a lungo, quel piccolo mostro di virtuosismo versificatorio.

Di altri fuggevoli incontri non sar  il caso di parlare: far  cenno soltanto di uno scrittore « popolare », Gaston Leroux, mio casuale compagno di viaggio, un giorno di primavera, sul treno di Versailles (mi raccont  il romanzo « a intreccio » che stava per pubblicare).

Sar , invece, da dir qualcosa di pi  dell'incontro che ebbi una mattina, uscendo dalla Sorbonne, con Charles Péguy. Propriamente non fu un incontro, bens  una visita ch'io feci alla sua libreria e a lui in persona. Il negozio si apriva, con una piccola vetrina, a due passi dalla scuola,

quasi di fronte al suo ingresso principale. Non occorre richiamare alla memoria che Péguy era legato di amicizia con alcuni scrittori della *Voce* e particolarmente con Jahier e con Prezzolini: noi giovani universitari, per il tramite della rivista fiorentina, sapevamo di lui e dei suoi *Cahiers de la Quinzaine*. Quella mattina, fermatomi a leggere i titoli degli ultimi *Cahiers*, esposti in vetrina (ne ho ancora a mente uno che poi non ho mai letto, e che forse è scomparso subito nell'anonimato: *Et vous riez*: autore André Spire), presi la decisione di entrare e di avere un breve colloquio con lo scrittore del cui socialismo cattolico e patriottico ero curioso, perché non vedevo bene il modo, il nodo di fusione delle diverse ideologie (sapevo d'altra parte che nei *Cahiers* erano usciti saggi di Sorel, di Maritain, di Clemenceau).

Entrato che fui, mi trovai di fronte a un uomo, barbuto sì ma di aspetto giovanile, che stava ritto dietro le cataste dei libri accumulati sul bancone: altri non c'era che lui.

— « Sono uno studente italiano, un boursier, e vorrei parlare con Monsieur Péguy ».

— « Péguy sono io: parliamo ».

Naturalmente la conversazione prese l'avvio da Firenze, dai rapporti con la *Voce*. Péguy era tutto francese, dalla testa ai piedi, e per la letteratura italiana contemporanea mi parve avere un interesse limitato. Ma in quella primavera del '13 c'era nell'aria una certa inquietudine, una certa tensione internazionale, e i giornali già avevano dato notizia di qualche sconfinamento aereo dall'Est. Péguy, direi oggi a ragion veduta, presentiva la guerra, dando forma e persona alla sua vocazione eroica nella figura storica e leggendaria della Pucelle d'Orléans. Non fece esplicito accenno al fatto che l'Italia era alleata agli imperi centrali; ma chiese semplicemente: « Qu'est-ce qu'on pense à present chez vous? » Al che semplicemente risposi: « Les italiens aiment la France ». Quante volte poi, dopo la guerra, quella guerra che Péguy aveva desiderata e in cui s'era offerto come testimone, cioè martire, quante volte, rileggendo una pagina che sempre mi è parsa eccellere tra le sue più belle e vibranti, « O drapeaux du passé,

si beaux dans les histoires», mi vidi davanti quel volto visibilmente segnato, come quelli dei santi di Chartres, dalla sovranità dello Spirito.

Mi scuso di essermi dilungato un poco su questo episodio, significativo, forse, soltanto per me. Esso mi dà l'occasione tuttavia di rilevare che le idee «politiche» di Péguy erano diffuse tra i giovani miei compagni di studi, anche se non leggevano molto i *Cahiers*; i quali *Cahiers* erano aperti, del resto, come già accennai, a tutte le varietà di pensiero religioso e sociale.

Il ricordo di quei cari compagni, spariti poi tutti, penso, nell'immane rogo di Verdun, mi conduce a dire qualcosa delle conversazioni e discussioni ch'ebbero per ore ed ore passeggiando per i viali del Luxembourg o sedendo ai tavolini di caffè di Boulevard Saint-Michel (il nostro amatissimo Boul-Mich). Più che le dotte lezioni e le brillanti conferenze dei maestri, più che i teatri e i musei, furono essi, i miei compagni, a farmi sentire il polso «letterario» della Francia. Tema dominante dei nostri discorsi era, ovviamente, la nuova poesia che mandava lampi dalle riviste di avanguardia e anche, in zona più alta, dal *Mercure de France* e dalla *Nouvelle Revue française*. Non che fossero finite per noi le scoperte nei territori della letteratura classica o del passato non ancora remoto (*Booz endormi* di Hugo, *Le saut du tremplin* di Banville), ma, naturalmente, il nostro più caldo amore era per i moderni o meglio per i nuovi. Le toccanti confessioni di Baudelaire, fissate per sempre con tanta nitidezza di accenti e di segno, erano sempre sulle nostre labbra; e le melodiose «ariettes» di Verlaine, e i tempestosi assalti di Rimbaud alla realtà e alla soprarealtà e i «tramonti di cosmogonia» di Laforgue. Venendo ai poeti dell'ora, il mio Francis Jammes era lungi dal raccogliere tutti i suffragi dei miei colleghi amici, ognuno dei quali aveva il suo poeta, direi «in esclusiva». Le simpatie, che a quell'età si esaltano sino al fanatismo, andavano in parte a Verhaeren (*Les Villes tentaculaires* e *Les Campagnes allucinées*), a Paul Fort, eletto di fresco «prince des poètes», a Anna de Noailles, arditamente erotica per quei tempi. Non mi pare che sia mai stato fatto il nome di Moréas, ancora legato al «ronronnant» Parnasse, né quello di Apollinaire, prigioniero ancora degli schemi del suo cubismo, non

ancora apertosi (che si sapesse) alla sua intima poesia, né quello di Valéry, ancora chiuso nei misteri della sua poetica « *connaissance* ». Si parlava spesso in compenso di prosatori-poeti, due dei quali si contendevano il dominio spirituale della gioventù francese: Maurice Barrès, che nella eroina del suo *Colette Baudoche* (del 1909) aveva amorosamente figurato la sua Lorena votata a ridiventare francese, e Gide, che dava l'esempio di una libertà-morale fondata sul gioco dei contrari: possesso sensuale della realtà e ascetico rifiuto della realtà. Meno seducente, nella sua cattolica ortodossia, il Claudel delle Grandi Odi e de *L'Annonce faite à Marie*. Uno di noi s'era fermato ostinatamente al France di *Monsieur Bergeret*, un altro, ma già con qualche esitazione, al profetico Rolland, cioè alla serie di *Jean-Christophe*. Io, per mio conto, avevo scoperto Mauriac, ch'era al suo primo ingresso nell'arena, con un romanzo passionale e, insieme, di esaltazione mistica: *L'enfant chargé de chaînes*. Avevo pescato il libro, pubblicato forse da una settimana, in una boîte del Quai des Grands Augustins. Era, evidentemente, una copia di omaggio inviata a qualche critico, e dal destinatario ceduta (ahimè venduta) a un bouquiniste di sua conoscenza. Avendo letto (nella notte) il racconto di quell'ignoto, ne feci, la sera dopo, una calorosa presentazione agli amici, e di esso si riparlò più tardi a più riprese perché io n'ero decisamente emballé.

Come ognuno dei miei gentili ascoltatori ha già veduto da sé, noi cinque avevamo costituito, senza volerlo, una piccolissima accademia, con scambio quotidiano d'impressioni e di giudizi sui libri che apparivano via via, sulle mostre di pittura che via via si aprivano a Montparnasse. Sarà da dire che, certe volte, i conversari « accademici » diventavano delle piccole battaglie di opinione: come quando, ad esempio, il discorso cadeva sulla insigne polemica tra Julien Benda e Henri Bergson, polemica che allora era al centro della vita intellettuale di Parigi. Benda, com'è risaputo, non poteva sopportare la « mobilità » del pensiero intuizionistico di Bergson: questi, a sua volta, non poteva adattarsi al rigorismo razionale del suo avversario. Noi ragazzi, o « accademici » che vogliam dire, eravamo, naturalmente, divisi. I due pensatori rappresentavano davvero due epoche, o meglio, due mondi: e ognuno di noi si prendeva

il suo. Io, com'è facile immaginare, m'ero innamorato, come di Debussy, di Bergson; del suo « mobile » filosofare, dei segreti legami che avvertivo tra la sua filosofia e le istanze estetiche e sentimentali del Simbolismo letterario. Per ritrovarci d'accordo non c'era che passar la sera alla Comédie ascoltando le squillanti fanfare del *Cid*, o i malinconici borborigmi del *Misanthrope*, o il lamento straziante e melodioso di *Phèdre*. (Nulla si sapeva ancora di Proust e della sua favoleggiata Berma). La Comédie dunque, o anche, eventualmente, le Folies-Bergère; dove una volta vedemmo con scandalo e tristezza le nostre adorate *Fleurs du mal* trasformate in spettacolo di nudi femminili e di gattesche pellicerie. Sarà stato quella sera che ho udito per la prima volta la voce roca e così patetica, la voce delle strade di Parigi, dell'ineguagliabile e indimenticabile Mistinguett?...

Qui posso chiudere il rivo delle memorie, non senza accennare prima alle molte ore consumate nei musei e nelle gallerie d'arte, dove gl'Impressionisti erano ancora discussi e dove non ricordo di aver mai visto un Cézanne, mentre abbondavano i Besnard, i Denis, i Rivière, i Puvis de Chavanne, i Carolus Duran e compagnia più o meno bella. (Ammirato su tutti e da tutti, naturalmente, il grande Rodin)... Non so se con questi affastellati elenchi di personaggi e di fatti notabili io sia riuscito a dare un'idea, una pur pallida idea panoramica del momento letterario e artistico che mi proponevo di evocare e ch'è il momento del D'Annunzio francese.

Eccoci, appunto, a lui; e anche a lui chiederò scusa di averlo tenuto in ombra fin qui, gettando invece tanti sprazzi di luce indiscreta sul mio « haïssable moi ». (Ma è stato il mio tema che mi ha obbligato a questo). Poiché ho riferito volentieri impressioni e opinioni dei miei amici di Sorbonne, dirò ora chiaramente che di D'Annunzio quei giovani letterati preparatissimi non facevano gran conto. D'Annunzio li interessava mediocremente, non avendo essi una conoscenza diretta delle opere « italiane » del poeta, né, in particolare, del miracolo di *Alcyone*. Uno di essi, un meridionale di Orange (mi pare), leggeva bene l'italiano, ma non si moveva dalle posizioni conquistate con le sue poetiche letture: Petrarca e Leopardi. Ciò che suscitava la sua diffidenza e, diciamo pure, antipatia nei confronti di D'Annunzio era la manifesta presunzione di lui di scrivere in

francese arcaico, in una lingua cioè per apprendere la quale essi duravano lunghe fatiche scolastiche.

Un erudito di bocca buona, Gustave Cohen, sorboniano pure lui, (o piuttosto « sorbonnard »), aveva pubblicato una calorosa apologia del *Martyre de Saint Sébastien* sul *Mercure*; ma era un puro erudito, tutto preso dalla ricerca delle « fonti » e completamente sordo alla poesia. D'Annunzio per i miei quattro amici era soltanto un « numero di varietà », importante certo, come Isadora Duncan e i balletti russi. Devo confessare (confessione di un ottuagenario) che nel mio foro interiore io (quel mio io dei ventiquattr'anni) ero d'accordo con gli amici, sul punto particolare del *Martyre*, e non soltanto su quello: mi doleva infatti che il maggior poeta d'Italia si facesse vedere sui Grands Boulevards, al fianco della Rubinstein (il suo San Sebastiano dalle gambe famose), vestiti entrambi di bianco, su un'automobile bianca. (Così un giorno li vidi io).

Il *Martyre* era stato rappresentato la prima volta la sera del 22 maggio 1911 allo Châtelet, riscuotendo un grandioso successo: grandioso, ma, come rilevava subito un cronista profeta, « sans lendemain ». Io ero andato a cercare nelle riviste i giudizi della critica, e ne avevo trovati di sdegnosi e di feroci, qualcuno stranamente elogiativo, come quello che istituiva un raffronto col secondo *Faust* di Goethe. Era evidente che il sensuale e sessuale misticismo di D'Annunzio non poteva non andare a genio a un pubblico di eccezione, snobisticamente colto: tra gli spettatori di quella sera c'era Marcel Proust, condottovi dal suo mentore bislacco Robert de Montesquiou. Non meno evidente da quelle riviste risultava quel che, del resto, era ed è chiaro come il sole: che il connubio D'Annunzio-Debussy non poteva dare frutti vitali, così radicalmente diverse essendo le nature dei due artisti. Tra le stroncature più aspre mi colpì come uno schiaffo quella di Jean Marnold sul *Mercure*: la quale diceva testualmente: « M. D'Annunzio se figure écrire en français parce qu'il emploie les mots de notre dictionnaire ». Sfogliando le pubblicazioni periodiche dell'estate 1911, mi imbattei infine in un'approfondita analisi (stroncatoria, ma approfondita) del *Martyre*: il « fondo » pubblicato da Henri Ghéon sulla *Nouvelle Revue française* del luglio: *M. D'Annunzio et*

l'Art. Ghéon, scrittore cattolico, non può tenersi, ovviamente, dal definire il dramma dannunziano « un continuel blasphème »; ma ha cura di precisare, subito dopo, che la bestemmia non è contro la fede, bensì contro l'arte. « L'art choisit, sacrifie, respecte »: Ghéon non vedeva in quell'opera né scelta, né sacrificio, né rispetto.

Mi è parso allora, e mi pare anche oggi, che sia difficile dargli torto. Il critico poi si lascia portare per proprio conto a qualche eccesso di parola: come là dove definisce D'Annunzio un « barbaro », postulando una barbarie che nasca non dall'incultura ma dal troppo di cultura.

Ponendo termine alla mia vagabonda conversazione, saluto i cari Colleghi francesi qui presenti, Montera e Tosi, bellettristes d'autrefois come me, e cordialmente ringrazio tutti voi, miei pazienti e gentili ascoltatori.

Discorso tenuto all'Accademia Nazionale dei Lincei il 16 maggio 1974, a chiusura del Colloquio italo-francese su « D'Annunzio in Francia ». (Registrazione).

ARTE E CRITICA

di

Alessandro Parronchi

Ringraziamo vivamente il dott. Silvano Giannelli per avere concesso la pubblicazione anticipata della seguente relazione letta il 6 maggio 1975 al Convegno « Arte - Società - Mercato » indetto a Firenze dalla Sezione Relazioni culturali per le arti della DC.

Questo intervento si sarebbe a mio parere molto avvantaggiato — non certo per quel che riguarda il relatore bensì la natura dell'argomento — da una collocazione verso la fine del convegno. E spiego il perché. Io non credo in una funzione demiurgica della critica. La critica nasce sempre dopo, come interpretazione e commento, e conclusione, dei fatti. La critica: arte di rispondere, non di domandare. Facendola precedere, si rischia di far compilare al relatore i « precetti per una buona critica », ovvero il « decalogo del critico perfetto ». Oltreché, dando all'intervento « arte e critica » questa collocazione, lo si porta inevitabilmente a intromettersi nel campo di chi vien dopo. Tenterò se non di evitare almeno di ridurre al possibile sia l'uno che l'altro pericolo, conservando alle osservazioni che seguiranno il carattere di riflessioni derivanti da una esperienza personale. Riflessioni varie, distinte in una serie di punti.

Primo punto: TEORIA E ESPERIENZA

L'amico Silvano Giannelli, invitandomi a fare una relazione su questo argomento, sapeva che non sono da aspettarsi da me posizioni teoriche di principio. Non sono un individuo « senza principî », ma i principî trovo che non siano determinanti per il gusto. Forse da ciò nasce il fastidio

che mi provoca ogni teoria sull'arte, e di conseguenza la mia ignoranza e impreparazione sulla storia della teoria dell'arte, salvo in alcuni punti in cui la storia del pensiero scientifico procedé proprio in virtù dell'operare degli artisti. L'arte non si giustifica davvero per sola fede. Gli artisti: ecco i veri teorici e i veri critici. Ne darò subito un esempio.

L'amico Domenico De Robertis mi ha fatto ultimamente pervenire un piccolo estratto in cui facendo la storia dell'espressione « buon gusto » che i vocabolari non segnalavano al di là del XVI secolo, riesce a retro-datarla fino a un testo quattrocentesco famoso, in cui essa ricorre nell'uso proprio che se ne fa oggi: la *Vita del Brunelleschi* di Antonio di Tuccio Manetti. Questo mi ha fatto immediatamente sovvenire che la stessa espressione si trova, dove meno ci si aspetterebbe, nelle *Rime* di Michelangelo. In questo anno, quinto centenario della nascita di Michelangelo, in cui suonano celebrazioni del grande che si valgono spesso della metafora del « concetto che esce dal marmo a suon di martello e scalpello », piace levar dalle *Rime* di Michelangelo un'osservazione critica sul « buon gusto ».

*Non sempre a tutti è sì pregiato e caro
quel che 'l senso contenta,
c'un sol non sia che 'l senta,
se ben par dolce, pessimo e amaro.
Il buon gusto è sì raro
c'al vulgo errante cede
in vista, allor che dentro di sé gode.
Così, perdendo, imparo
quel che di fuor non vede
chi l'anima ha trista, e 'suoi sospir non ode.
El mondo è cieco e di suo gradi o lode
più giova a chi più scarso esser ne vuole,
come sferza che 'nsegna e parte duole.*

Nella trascrizione di Enzo Noè Girardi, il madrigale significa: « Non sempre ciò che appaga il senso è così apprezzato e a tutti caro che non

vi sia chi giudica pessimo e sgradevole ciò che a molti par dolce. Son così pochi coloro che hanno buon gusto che, paghi del proprio giudizio, si rassegnano ad apparire soccombenti di fronte all'opinione errata del volgo. Così io non mi curo d'esser vinto dal giudizio dei più; ma imparo a vedere ciò che il tristo non sa vedere di fuori, e di cui non sa udire i sospiri. Il mondo è cieco, ed è largo di apprezzamenti e lodi per quelle cose che meno ne meritano; i suoi giudizi fanno male come colpi di frusta, ma son pure istruttivi».

Veramente non ci si sarebbe aspettata, da un carattere prepotente come quello di Michelangelo, un'osservazione sulla critica espressa con tanto pacata e assorta rassegnazione, e verseggiata con tanta grazia. Si vede che la riflessione critica è capace di ammansire anche i leoni. Questo madrigale, oltre a scoprirci Michelangelo in un aspetto insolito, conversevole e umano, illumina la condizione costante della critica, che sarà, per tutti quelli che la praticano, prima ancora che per quelli che la subiscono, « sferza che 'nsegna e parte duole ». A noi soprattutto essa è largamente sostitutiva d'ogni astratta teoria. È vero, dire che « il mondo è cieco » non è espressione di un concetto teorico, ma un'esclamazione dettata dall'esperienza. Ma è appunto l'esperienza che conta, non la teoria. E, in arte, conta il buon gusto. Grandi teorici dell'arte, colonne del pensiero critico moderno, sarebbe opportuno sapere quali dipinti amassero veramente, di quali opere d'arte vivessero circondati. Quali artisti anche abbiano avuto la fortuna, o la sfortuna, di frequentare.

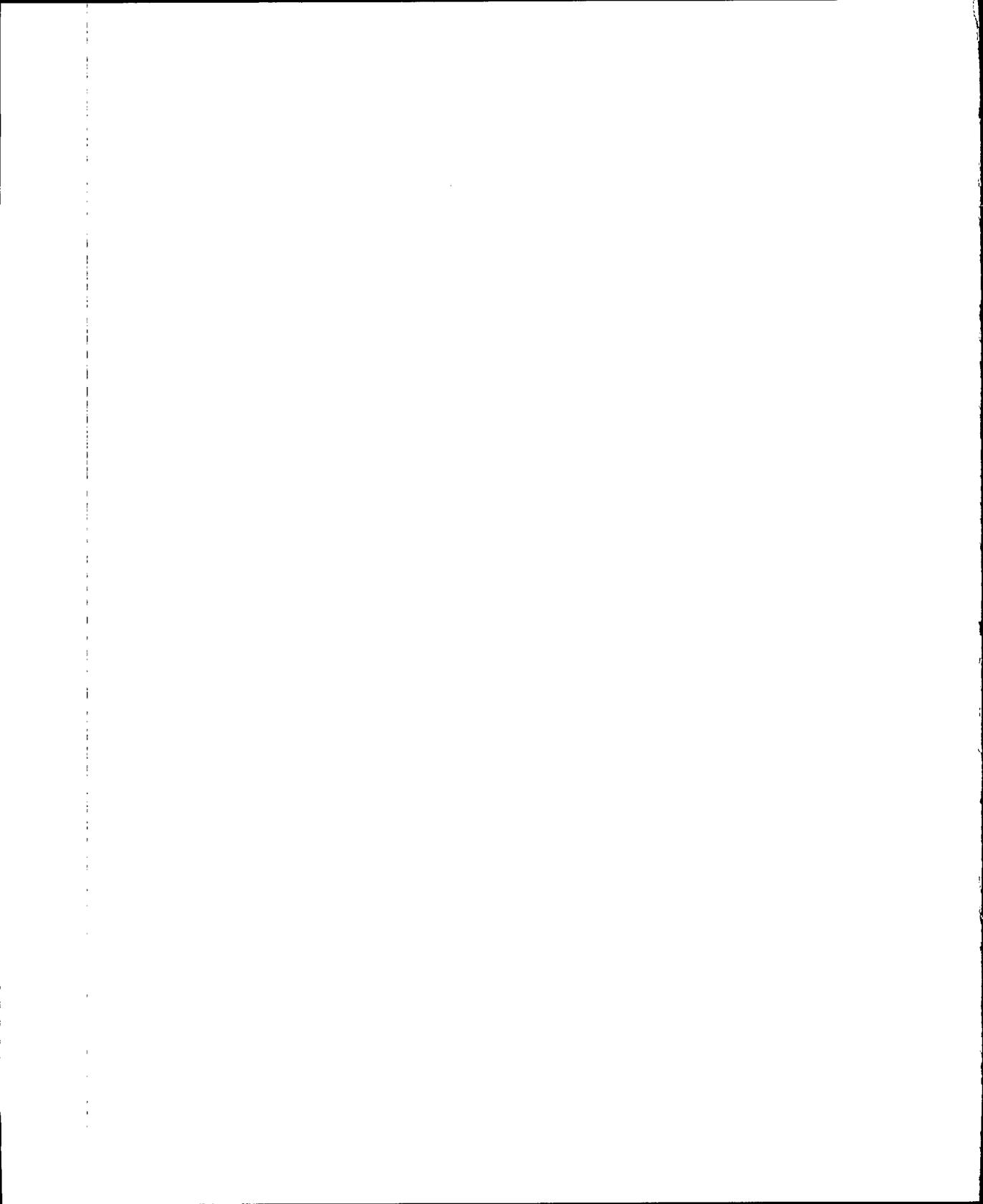
Per me i maestri dei critici sono gli artisti stessi, e la vera teoria dell'arte nasce dalla loro esperienza.

CREAZIONE E CRITICA

Arte e critica sono assai più congiunte oggi e mescolate di quanto non fossero un tempo. Quando esistevano imposizioni di ogni sorta — di tirocinio, economiche, politiche, ideologiche, ecc. — l'arte, nel soddisfare a queste esigenze e vincere queste difficoltà, si conquistava una sua autonomia di giudizio e di azione, pagando il suo debito alla



Angelo Savinio: *Jeux des anges*, 1930



società non vincolava il significato del suo contributo, anzi questo significato si intensificava fino a diventare polivalente. La prova sta nel fatto che noi possiamo apprezzare, nell'arte di luoghi lontani e tempi passati, significati diversi da quelli che intenzionalmente vi furono messi. Si potrà ripetere questo per l'arte di oggi? Quello che, al confronto con la passata, l'arte di oggi scopre è una univalenza di significato, essa sembra proprio esprimere letteralmente quello che vuole esprimere. Non parlo, s'intende, di significati aggiunti, allegati in una prefazione di catalogo, ma di significati che tali possono risultare a chi quest'arte consideri qualora essa venga ridotta a quello che in sostanza è: un puro e semplice oggetto. Per fare un esempio: oggi noi apprezziamo il primo periodo cubista di Picasso, quello che s'ispirava all'arte negra, e a quest'ultima, l'arte negra, diamo il valore solo di un incentivo, o tramite, per l'invenzione picassiana. Ma dobbiamo chiederci: il quadro di Picasso, che ha accolto dall'esemplare dell'arte negra la spinta iniziale, è capace di restituirci intatta questa spinta? Oppure ce la trasmette depauperata, ce ne dà solo, come si dice, un corrispettivo, ossia la spoglia inerte, anche se diversamente significativa? Questo dipinto picassiano, in fondo opera di riflesso e per traslato, ha un valore prevalentemente critico e intenzionale, in quanto sollecita in noi alcune analogie. Ridotto alla pura entità letterale — del suo colore, del suo tono e del suo effetto di volumi — indubbiamente ha molto minor valore. E quando il *milieu* culturale in cui è stato prodotto avrà perso la pronta capacità dei riflessi, e il quadro sarà ridotto a puro e semplice oggetto, che valore gli si potrà dare? E esso avrà esaurito in un tempo relativamente breve la sua funzione critica, e non resterà che un insieme di segni da considerare nel giuoco letterale dei loro rapporti. Naturalmente non sarà da sottovalutare la valenza critica di questa operazione pittorica.

L'arte è penetrata in campi inconsueti e si è valsa di mezzi impropri, accrescendo quelle che erano un tempo le sue possibilità. La funzione « estetica » si è vanificata ed è stata sostituita da altre funzioni. Il « bello » — che ci sia ciascun lo dice, dove sia nessun lo sa — resta un punto centrale, indefinibile, della questione artistica, ma intorno hanno acquistato consi-

stenza i valori iconografici, iconologici, simbolici, e i mille problemi riguardanti la tecnica e la struttura, dei quali, di quanto s'è allontanato il senso della consistenza materiale, di tanto s'avvicina e si fa pressante la coscienza critica. Intellettualmente il campo dell'arte s'è oggi, nella considerazione del critico, sterminatamente ampliato. Proprio nel punto in cui l'arte è diventata la più separata e la più priva di senso delle attività umane, proprio ora la coscienza critica del fatto artistico acquista un potere illuminante. E lo studio dell'arte viene a collocarsi al centro dello studio della storia, e l'arte appare quasi un nucleo vitale e atemporale della storia, nucleo poetico, la cui testimonianza è affidata alla materia. Proprio a traverso questa cosa miserevole infima e senza importanza che è la materia, noi abbiamo il senso di poter ristabilire così, senza limiti di tempo, un contatto fisico con la creazione, cioè in definitiva con l'attività umana al momento più alto.

NASCITA E FUNZIONE DEL CRITICO
ossia « I PRECETTI DELLA BUONA CRITICA »

In ogni tempo gli artisti in genere sono molti — gl'intenditori d'arte poi, si sa, anche se non ne è fatta memoria, sono tutti —, pochissimi sono invece i critici degni di questo nome. Cos'è che spinge a fare il critico? Una vocazione, come a fare l'arbitro nelle partite? Il fatto si è che *poeta nascitur*, ma critico si diventa con un'assidua preparazione, perché non c'è cosa, come la critica, che non si possa improvvisare.

L'attitudine critica non sceglie il suo tempo, nasce nel tempo e da esso è condizionata. Essa si esercita non appena la coscienza messa di fronte ai fatti suscita determinate impressioni. E il tempo in cui questo avviene, è quello della prima maturità dell'individuo, quello e non altro: un'occasione che non si ripeterà più.

L'attività critica deve esser vigilante, non addormentarsi sulle sue posizioni, ma non deve « aggiornarsi », e tanto meno cercar di dettare la moda. Insomma il critico come io l'intendo non ha paura d'invecchiare. Se ha capito il tempo della sua prima maturazione, quello resterà il punto

da cui ruoterà il compasso del suo giudizio, e ogni suo giudizio successivo sarà inevitabilmente datato.

Che cosa dovrebbe poi fare il critico oltre a studiare e rendersi conto? Penso che proprio in quanto l'arte oggi è, a suo modo, critica, essa vada lasciata libera di formulare i propri programmi. La critica non ha altra funzione che storica e selettiva. Deve indicare i valori, oggi come ieri. Se non lo fa, tradisce il proprio compito. Così l'impegno di un critico, oltre che dalle sue capacità di rendersi conto dei valori, si misura dal suo coraggio, dalla libertà con cui esprime le sue opinioni. Questa libertà, che è anche naturalmente fonte di compromissioni e di errori, approfondisce e assoda il giudizio, tanto che si può dire non esista capacità di giudizio e di vera valutazione senza la prova diretta e l'esercizio e la compromissione continui. Chi si limita a giudicare senza render pubblico il suo giudizio e accogliere le reazioni che provoca, finisce con l'aver solo termini di valutazione privata, e tanto peggio se la sua azione si esercita in un campo pubblico, dove, cercando di evitare le interferenze del giudizio altrui, finirà con lo svolgere un'azione dittatoriale, avendo per ministri dei puri esecutori senza cervello.

La critica non deve lusingare, non deve cercar di piacere, né agli artisti né alla società. La critica è reazionaria per definizione, almeno secondo quello che intendo io, perché parte dopo, e dunque, se è limitativa, prende inevitabilmente il tono di una reazione. Essa non deve comunque voler precedere e dare il la all'artista, soltanto riconoscere, e autenticare, come può, quando stima che l'artista si muova in una direzione giusta.

Il discorso non cambia molto rispetto alla più vasta società, solo si fa più severo. La buona critica non cerca consensi, né elettorati né plebisciti, anzi come Michelangelo insegna, è sempre dalla parte della minoranza. In ogni punto della storia si vede che il consenso dei più è andato dalla parte sbagliata, salvo dove aumentava il coro degli applausi, quando le battaglie erano già vinte. La critica attiva, come l'arte vera, è quasi sempre stata in contrasto col proprio tempo.

Da questo, come s'è accennato in principio, s'induce un concetto di critica che più che su fondamenti teorici si basi su un'azione esercitata tempestivamente e intensamente, di una critica che sia militante in atto più che in idea. La critica che parte da posizioni filosofiche e di principio, il più spesso assomiglia a un predicatore che parli in una direzione sbagliata, se non addirittura con le spalle voltate al pubblico, o, nella propria stanza, soltanto a se stesso.

CRITICA E MERCATO

Il tema proposto da questo convegno — arte società mercato — lascia scoperta la critica sull'ultimo di questi termini? Tutt'altro. Si può intanto fare qualche riflessione sul valore venale dell'opera d'arte. Prima che l'idea romantica dell'artista libero creatore nascesse e prosperasse, l'artista svolgeva il suo lavoro a spese del committente, e occupava nella macchina della società un posto preciso e funzionale. Ma le opere d'arte vere, quelle che estesero il dominio spirituale delle immagini, non furono in realtà mai pagate, perché l'artista mise in esse molto più di quanto gli venisse calcolato in un computo che in definitiva riguardava solo il tempo e il materiale impiegato. Ma poniamo pure che l'artista sia stato pagato. Morto l'artista e morto il committente, l'opera rimane, e arricchisce i posteri. Siamo noi a possederla, e, noi, *non* l'abbiamo pagata. Essa è patrimonio comune. Anzi il suo valore aumenta, in ragione della sua bellezza e importanza, e della sua antichità. Posto in questa luce, il disinteresse dello stato al patrimonio artistico, a questa ricchezza che abbiamo senza averla pagata, prende l'aspetto di un vero e proprio tradimento: tradimento della civiltà a cui pretendiamo di appartenere.

La cosa è diversa finché l'artista è vivo. In questo tempo, il prezzo dell'opera dovrebbe esser mantenuto in limiti precisi, ma è la richiesta che li fa crescere, nonché la speculazione del mercato, che in genere l'artista, e talora il critico, assecondano. Ricordo che Morandi riteneva scandaloso il prezzo raggiunto dai suoi quadri, e li vendeva lui stesso circa a un quinto del prezzo corrente. Ma li vendeva al mercante, che

pensava subito a far salire il prezzo al livello da lui stabilito. A ciò non si può porre un rimedio, se non affidandosi all'onestà di artisti, critici e mercanti.

CRITICA E POTERE

La buona critica non ha luoghi deputati, può nascere da qualsiasi parte. Chi ha pratica d'insegnamento sa quanto sia vivificante l'apporto dei nuovi, dei giovani che nulla sanno ma chiaramente vedono e serenamente giudicano. E chi ha pratica d'insegnamento sa quanto è dura e continua la lotta da sostenere contro l'ignoranza che tutto sommerge, contro l'indifferenza che tutto soffoca, contro la bestialità che tutto distrugge, contro il male che tutto avvelena.

La critica è per costituzione all'estremità opposta del potere costituito, è il suo pungolo e il suo castigo. È il suo principale nemico, ma anche il suo più fidato consigliere. Parlo, s'intende, della critica dell'arte, che, in quanto arte, è anche *speculum vitae*.

A due passi dal 2000, forse le più grandi verità sulla nostra consistenza fisica sono ancora da scoprire. Ma sull'arte è stato scoperto e detto già tutto. Se mai, resta qualcosa ancora da *fare*. Dove andremo cercando noi, in quali tortuose illazioni teoriche, i lacci coi quali l'arte possa esser legata al potere? Rileggiamo il Vasari, che in fondo alla vita di Alessio Baldovinetti parla del suo allievo, Giovanni detto il Graffione, raccontando di lui questo episodio. « Dicono che il Magnifico Lorenzo de' Medici, ragionando un dì col Graffione, che era uno stravagante cervello, gli disse: "Io voglio far fare di musaico e di stucchi tutti gli spigoli della cupola di dentro"; e che il Graffione rispose: "Voi non ci avete maestri". A che replicò Lorenzo: "Noi abbiam tanti danari, che ne faremo". E il Graffione subitamente soggiunse: "Eh! Lorenzo, i danari non fanno i maestri, ma i maestri fanno i danari" ». E con questo graffio del Graffione, è chiuso per noi il discorso sulla strumentalizzazione politica dell'arte. Forse il Graffione deve a questa battuta il fatto di non esser conosciuto ancor oggi come pittore. Egli era uomo del popolo, e il popolo, per lunga tradizione del nostro paese e delle nostre antiche città, ebbe sempre

capacità di giudizio più acuta delle teste d'uovo. Ma il popolo oggi è fuorviato da altri interessi che non quello dell'arte.

Tutti gli sforzi per strumentalizzare l'arte ideologicamente son sempre falliti. Nei libri di storia le pagine dell'arte legata a un'ideologia son quelle che ingialliscono prima. Così il neoclassicismo napoleonico, così il primitivismo fascista. E così sempre sarà, perché l'arte mantiene a traverso i tempi la sua rudimentale dimensione di un messaggio umano legato alla materia. In arte nulla s'inventa e nulla vien superato. In questo non c'è distinzione tra l'arte di oggi e l'arte del passato, perché l'arte è proprio il nucleo senza tempo della storia legato a un po' di materia.

Per questa partita dunque la critica deve mantenere intatta la sua facoltà di non intervento, o di dissenso, e di richiamo a una precisa gerarchia di doveri da compiere. Lo stato ha tanto da fare per difendere il patrimonio artistico, e per estensione il patrimonio naturale, della nazione, che il suo interesse all'arte contemporanea rischia di diventare un'evasione. C'è poi l'educazione artistica, in ogni ordine di scuole. L'istituzione di scuole regolari di restauro fornite di attrezzature. Poi, ci saranno anche da soddisfare gli artisti in cerca di ordinazioni.

Uno sguardo alla produzione artistica contemporanea può anche risultare, dal punto di vista critico, sconcertante. Quarant'anni fa — chi se ne può ricordare lo sa bene — era facile distinguere il grano dal loglio. Trent'anni di libertà per la società italiana hanno equivalso a poco meno di trent'anni di felice indisciplina per l'arte, e a questo punto un orientamento non si sa come mantenerlo.

Se si guarda al panorama artistico contemporaneo, ci si accorge che le carte sono state talmente mischiate, che è ben difficile indovinare quale sarà quella vincente, mentre non è nemmeno facile, a giuoco fatto, calcolare l'entità della vincita. Nella odierna « confusione di linguaggi babelica » dell'arte si riconosce la mancanza di quello che permise agli Apostoli, che erano monolingui, di essere intesi da ciascuno nella propria lingua: « la voce dello spiro ». Lo spirito che animi la materia. Dove non arriva l'arte, che tratta direttamente la materia, a compiere questa animazione, come potrà la critica manipolando concetti?

La critica non può pretendere certo di vincere queste difficoltà; è già molto ancora se non le asseconda. Ma potrà tentare davvero di porvi un qualche rimedio in quanto avvertirà l'esigenza di un discorso unico: non accentuando le mille divergenze esistenti, ma richiamandosi al minimo comun denominatore della natura umana. Può aiutare in questo il rendersi conto di come, nella vita perenne dell'arte, in realtà non esistono lingue morte, monete fuori corso. Si può pagare in sesterzi, in ducati, in fiorini, in dobloni. Anzi di questa moneta pregiata, e spendibile, di tutte le epoche — nonostante furti, distruzioni, incuria, trafugamenti, espatrii clandestini — noi siamo ricchi. Difenderla, è il nostro primo dovere. Conoscerla, è il secondo dovere. Giudicarla liberamente, è un nostro diritto. Non farcela inquinare per fini interessati è pure un nostro diritto sacrosanto, da cui non desistere mai.

DANS LE LEURRE DU SEUIL

di

Yves Bonnefoy

Heurte,
Heurte à jamais.

Dans le leurre du seuil.

A la porte, scellée,
A la phrase, vide.
Dans le fer, n'éveillant
Que ces mots, le fer.

Dans le langage, noir.

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.

.....

NELL'INGANNO DELLA SOGLIA

di

Yves Bonnefoy

traduzione di Piero Bigongiari

*Urta,
Urta per sempre.*

Nell'inganno della soglia.

*Alla porta, sigillata,
Alla frase, vuota.
Nel ferro, svegliando solo
Queste parole: il ferro.*

Nel linguaggio, nero.

*In colui che è là
Immobile, a vegliare
Al suo tavolo, colmo
Di segni, di bagliori. E che è chiamato*

Tre volte, ma non si alza.

.....

Dans le rassemblement, où a manqué
Le célébrable.

Dans le blé déformé
Et le vin qui sèche.

Dans la main qui retient
Une main absente.

Dans l'inutilité
De se souvenir.

Dans l'écriture, en hâte
Engrangée de nuit

Et dans les mots éteints
Avant même l'aube.

.

Dans la bouche qui veut
D'une autre bouche
Le miel que nul été
Ne peut mûrir.

Dans la note qui, brusque,
S'intensifie
Jusqu'à être, glaciale,
Presque la passe

Puis l'insistance de
La note tue
Qui désunit sa houle
Nue, sous l'étoile.

Dans un reflet d'étoile
Sur du fer.

*Nel raduno, dove è mancato
Il celebrabile.*

*Nel grano sformato
E nel vino che secca.*

*Nella mano che trattiene
Una mano assente.*

*Nell'inutilità
di ricordarsi.*

*Nella scrittura, in fretta
Messa in granaio di notte*

*E nelle parole spente
Anche prima dell'alba.*

.....

*Nella bocca che vuole
Da un'altra bocca il miele
Che non v'è estate
Lo maturi.*

*Nella nota che brusca
S'addensa
Fino a essere, glaciale,
Quasi il varco*

*Poi l'insistenza del-
La nota taciuta
Che disunisce il mareggiare
Nudo, sotto la stella.*

*In un riflesso di stella
Su ferro.*

Dans l'angoisse des corps
Qui ne se trouvent.

Heurte, tard.

Les lèvres désirant
Même quand le sang coule,

La main heurtant majeure
Encore quand
Le bras n'est plus que cendre
Dispersée.

.
.

Plus avant que le chien
Dans la terre noire
Se jette en criant le passeur
Vers l'autre rive.
La bouche pleine de boue,
Les yeux mangés,
Pousse ta barque pour nous
Dans la matière.
Quel fond trouve ta perche, tu ne sais,
Quelle dérive,
Ni ce qu'éclaireront, saisis de noir,
Les mots du livre.

Plus avant que le chien
Qu'on recouvre mal
On t'enveloppe, passeur,
Du manteau des signes.
On te parle, on te donne
Une ou deux clefs, la vaine

*Nell'angoscia dei corpi
Che non si trovano.*

Urta, tardi.

*Le labbra desiderando
Anche quando il sangue cola,*

*La mano con più forza ancora urtando
Quando
Il braccio non è più che cenere
Dispersa.*

.....
.....

*Più avanti del cane
Nella terra nera
Si getta gridando il traghettatore
Verso l'altra riva.
La bocca piena di fango,
Gli occhi erosi,
Spingi per noi la barca
Nella materia.
Qual fondo trova la tua pertica, non lo sai,
Quale deriva,
Né ciò che schiariranno, ghermite dal nero,
Le parole del libro.*

*Più avanti del cane
Che coprono male
Ti avvolgono, o traghettatore,
Col mantello dei segni.
Ti parlano, ti danno
Una, due chiavi, la vana*

Carte d'une autre terre.
Tu écoutes, les yeux déjà détournés
Vers l'eau obscure.
Tu écoutes, qui tombent,
Les quelques pelletées.

Plus avant que le chien
Qui est mort hier
On veut planter, passeur,
Ta phosphorescence.
Les mains des jeunes filles
Ont dégagé la terre
Sous la tige qui porte
L'or des grainées futures.
Tu pourrais distinguer encore leurs bras
Aux ombres lourdes,
Le gonflement des seins
Sous la tunique.
Rire s'enflamme là-haut
Mais tu t'éloignes.

Tu fus jeté sanglant
Dans la lumière,
Tu as ouvert les yeux, criant,
Pour nommer le jour,
Mais le jour n'est pas dit
Que déjà retombe
La draperie du sang, à grand bruit sourd,
Sur la lumière.
Rire s'enflamme là-haut,
Rougeoie dans l'épaisseur
Qui se désagrège.
Détourne-toi des feux
De notre rive.

*Carta d'un'altra terra.
Tu ascolti, gli occhi già voltati
Verso l'acqua oscura.
Tu ascolti le palate
Che cadono già là.*

*Più avanti del cane
Che è morto ieri
Vogliono piantare, o traghettatore,
La tua fosforescenza.
Le mani delle ragazze
Hanno liberato la terra
Sotto lo stelo che porta
L'oro dei futuri raccolti.
Potresti ancora distinguere le loro braccia
Dalle ombre pese,
Il gonfiarsi dei seni
Sotto la tunica.
S'accende lassù un riso
Ma tu ti allontani.*

*Fosti gettato sanguinante
Nella luce,
Hai aperto gli occhi, gridando,
Per nominare il giorno,
Ma, il giorno appena detto,
Già ricade
Il drappeggio del sangue, un gran rumore
Sordo, sopra la luce.
S'accende lassù un riso,
Rosseggia nello spessore
Che si disgrega.
Rivoltati dai fuochi
Della nostra riva.*

Plus avant que le feu
Qui a mal pris
Est placé le témoin du feu, l'indéchiffré,
Sur un lit de feuilles.
Faces tournées vers nous,
Lecteurs de signes,
Quel vent de l'autre face, inentendu,
Les fera bruire?
Quelles mains hésitantes
Et comme découvrant
Prendront, feuilleteront
L'ombre des pages?
Quelles mains méditantes
Ayant comme trouvé?

.
Oh, penche-toi, rassure,
Nuée
Du sourire qui bouge
En visage clair.

Sois pour qui a eu froid
Contre la rive
La fille de Pharaon
Et ses servantes,

Celles dont l'eau, encore
Avant le jour,
Reflète renversée
L'étoffe rouge.

.



1 - Cristhof Voll: *Il parrucchiere*, ca. 1925 (foto di U. Mulas)



2 - Christian Schad: *Sonja*, 1928

*Più avanti del fuoco
Che tarda a prendere
È posto il testimone del fuoco, l'indecifrato,
Sopra un letto di foglie.
Facce rivolte verso noi,
Lettori di segni,
Quale vento dall'altro verso, non
Inteso, le farà stormire?
Quali mani esitanti
E quasi alla scoperta
Prenderanno, sfoglieranno
L'ombra delle pagine?
Quali mani meditanti
Quasi avessero trovato?*

.....

*Oh, piègati, rassicura,
Nuvola
Del sorriso che si muove
In viso chiaro.*

*Sii per chi ha avuto freddo
Accosto alla riva
La figlia di Faraone
E le sue ancelle,*

*Quelle di cui l'acqua, ancor prima
Del giorno,
Riflette rovesciata
La stoffa rossa.*

.....

Et comme une main trite
Sur une table
Le grain presque germé
De l'ivraie obscure

Et sur l'eau du bois noir
Prenant se double
D'un reflet, où le sens
Soudain se forme,

Accueille, pour dormir
Dans ta parole,
Nos mots que le vent troue
De ses rafales.

.....

« Es-tu venu pour boire de ce vin,
Je ne te permets pas de le boire.
Es-tu venu pour apprendre ce pain
Sombre, brûlé du feu d'une promesse,
Je ne te permets pas d'y porter lumière.
Es-tu venu ne serait-ce que pour
Que l'eau t'apaise, un peu d'eau tiède, bue
Au milieu de la nuit après d'autres lèvres
Entre le lit défait et la terre simple,
Je ne te permets pas de toucher au verre.
Es-tu venu pour que brille l'enfant
Au-dessus de la flamme qui le scelle
Dans l'immortalité de l'heure d'avril
Où il peut rire, et toi, où l'oiseau se pose
Dans l'heure qui l'accueille et n'a pas de nom,
Je ne te permets pas d'élever tes mains au-dessus de l'âtre où je règne clair.

*E come una mano sceglie
Su una tavola
Il grano quasi germinato
Dal loglio oscuro*

*E sull'acqua del legno oscuro
Togliendo si raddoppia
D'un riflesso, ove il senso
Si forma subitaneo,*

*Accogli, per dormire
Nella tua parola,
Queste nostre che il vento perfora
Con le sue raffiche.*

.

*« Sei venuto per bere questo vino,
Non ti permetto di berlo.
Sei venuto per apprezzare il pane
Scuro, bruciato a un fuoco di promessa,
Non ti permetto di portarvi luce.
Venuto non foss'altro che perché
L'acqua ti placchi, un poco d'acqua tiepida,
Bevuta a mezzo della notte dopo
Altre labbra tra il letto sfatto e
La terra semplice, non voglio ti accosti
Al bicchiere. Venuto perché brilli
Il fanciullo alla fiamma, e lo sigilla
Nell'immortalità dell'ora d'aprile
Dove può ridere, e tu, dove l'uccello posa
Nell'ora che l'accoglie e non ha nome,
Non ti permetto d'alzare le mani al di sopra del focolare dove, chiaro, io regno.*

Es-tu venu,
Je ne te permets pas de paraître.
Demandes-tu,
Je ne te permets pas de savoir le nom formé par tes lèvres.

.....
Plus avant que les pierres
Que l'ouvrier
Debout sur le mur arrache
Tard, dans la nuit.

Plus avant que le flanc du corbeau, qui marque
De sa rouille la brume
Et passe dans le rêve en poussant un cri
Comble de terre noire.

Plus avant que l'été
Que la pelle casse,
Plus avant que le cri
Dans un autre rêve,

Se jette en criant celui qui
Nous représente,
Ombre que fait l'espoir
Sur l'origine,

Et la seule unité, ce mouvement
Du corps — quand, tout d'un coup,
De sa masse jetée contre la perche
Il nous oublie.

.....
Nous, la voix que refoule
Le vent des mots.

*Sei venuto,
Non ti permetto di apparire.
Domandi,
Non ti permetto di sapere il nome che le tue labbra hanno formato.*

.....
*Più avanti delle pietre
Che l'operaio
Sul muro in piedi svelle
A tarda notte.*

*Più avanti del fianco del corvo, che segna
Della sua ruggine la foschia
E passa in sogno emettendo un grido
Colmo di terra nera.*

*Più avanti dell'estate
Spezzata dalla pala,
Più avanti del grido
In altro sogno,*

*Si lancia gridando colui che
Ci rappresenta,
Ombra che la speranza getta
Sull'origine,*

*E la sola unità, il movimento
Del corpo — quando, a un tratto,
Buttato tutto il peso sulla pertica,
Ci dimentica.*

.....
*Noi, la voce respinta
Da un vento di parole.*

Nous, l'œuvre que déchire
Leur tourbillon.

Car si je viens vers toi, qui as parlé,
Gravats, ruissellements,
Échos, la salle est vide.
Est-ce « un autre », l'appel qui me répond,
Ou moi encore?
Et sous la voûte de l'écho, multiplié
Suis-je rien d'autre
Qu'une de ses flèches, lancée
Contre les choses?

Nous
Parmi les bruits,
Nous
L'un d'eux.

Se détachant
De la paroi qui s'éboule,
Se creusant, s'évasant,
Se vidant de soi,
S'empourprant,
Se gonflant d'une plénitude lointaine.

.....

Regarde ce torrent,
Il se jette en criant dans l'été désert
Et pourtant, immobile,
C'est l'attelage cabré
Et la face aveugle.
Écoute.
L'écho n'est pas autour du bruit mais dans le bruit

*Noi, l'opera che il loro
Turbinare dilania.*

*Perché se io vengo verso di te che hai parlato,
Macerie, scrosci,
Echi, la sala è vuota.
È « un altro », il richiamo che risponde,
O sono io?
E sotto la volta dell'eco, moltiplicato
Sono io non altro
Che una delle sue frecce scagliate
Contro le cose?*

*Noi
Tra i rumori,
Uno
Di loro?*

*Staccandosi
Dalla parete che frana,
Scavandosi, svasandosi,
Vuotandosi di sé,
Imporporandosi,
Gonfiandosi d'una pienezza lontana.*

.....

*Guarda il torrente,
Si butta in grida nel deserto estivo
Ma pure, immobile,
È il tiro impennato
E il volto fatto cieco.
Ascolta.
L'eco non è intorno al rumore ma nel rumore*

Comme son gouffre.
Les falaises du bruit,
Les entonnoirs où se brisent ses eaux,
La saxifrage
S'arrachent de tes yeux avec un cri
D'aigle, final.
Où heurte le poitrail de la voix de l'eau,
Tu ne peux l'entendre,
Mais laisse-toi porter, œil ébloui,
Par l'aile rauque.

Nous.
Au fusant du bruit,
Nous
Portés.

Nous, oui, quand le torrent
A mains brisées
Jette, roule, reprend
L'absolu des pierres.

Le prédateur
Au faite de son vol,
Criant,
Se recourbe sur soi et se déchire.
De son sein divisé par le bec obscur
Jaillit le vide.
Au faite de la parole encore le bruit,
Dans l'œuvre
La houle d'un bruit second.
Mais au faite du bruit la lumière change.

.....

*Come la sua voragine.
Le scogliere del rumore,
Gli imbuti dove le sue acque si frangono,
La sassifraga
Ti si strappano dagli occhi con un grido
D'aquila, ultimo.
Dove urta col petto la voce dell'acqua,
Non puoi intenderla,
Ma lasciati portare, occhio abbagliato,
Dall'ala rauca.*

*Noi
Allo svanire del rumore,
Come
Portati.*

*Noi, sì, quando il torrente
Spezzate le mani
Getta, rotola, riprende
L'assoluto delle pietre.*

*Il predatore
Al colmo del suo volo,
Gridando,
Si piega su di sé e si strazia.
Dal suo seno che il becco oscuro divide in due
Sprizza il vuoto.
Al colmo della parola ancora il rumore,
Nell'opera
D'un rumore secondo l'onda lunga.
Ma al colmo del rumore la luce cambia.*

.....

Tout le visible infirme
Se désécrit,
Braise où passe l'appel
D'autres campagnes

Et la foudre est en paix
Au-dessus des arbres,
Sein où bougent en rêve
Sommeil et mort,

Et brûle, une couleur,
La nuit du monde
Comme s'éploie dans l'eau
Noire, une étoffe peinte

Quand l'image divise
Soudain, le flux,
Criant son grain, le feu,
Contre une perche.

.....

Heure
Retranchée de la somme, maintenant.
Présence
Détrompée de la mort. Ampoule
Qui s'agenouille en silence
Et brûle
Déviée, secouée
Par la nuit qui n'a pas de cime.

Je t'écoute
Vibrer dans le rien de l'œuvre
Qui peine de par le monde.
Je perçois le piétinement
D'appels

*Tutto il visibile infermo
Si disiscrive,
Brace in cui passa il richiamo
D'altre campagne*

*E la folgore è in pace
Sopra gli alberi,
Seno in cui si muovono in sogno
Sonno e morte,*

*E brucia, un colore,
La notte del mondo
Come si spiega nell'acqua
Nera, una stoffa dipinta*

*Quando l'immagine divide
Improvviso, il flusso,
Gridando il proprio grano, il fuoco,
Contro una pertica.*

.
*Ora
Levata dalla somma, tuttavia.
Presenza
Disingannata della morte. Ampolla
Che s'inginocchia in silenzio
E brucia
Deviata, scossa
Dalla notte che non ha cima.*

*Io l'ascolto
Vibrare nel nulla dell'opera
Che pena attraverso il mondo.
Percepisco lo scalpiciare
Di richiami*

Dont le pacage est l'ampoule qui brûle.
Je prends la terre à poignées
Dans cet évasement aux parois lisses
Où il n'est pas de fond
Avant le jour.
Je t'écoute, je prends
Dans ton panier de corde
Toute la terre. Dehors,
C'est encore le temps de la douleur
Avant l'image.
Dans la main de dehors, fermée,
A commencé à germer
Le blé des choses du monde.

.....
.....

Le nautonier
Qui touche de sa perche, méditante,
A ton épaule
Et toi, déjà celui que la nuit recouvre
Quand ta perche recherche mais vainement
Le fond du fleuve,

Lequel est, lequel se perdra,
Qui peut espérer, qui promettre ?
Penché, vois pondre sur l'eau
Tout un visage

Comme prend un feu, au reflet
De ton épaule.

*Di cui è pascolo l'ampolla che brucia.
Prendo la terra a piene pugna
In questo vaso dalle lisce pareti
Che prima del giorno
Non ha fondo.
T'ascolto, prendo
Nella tua cesta di corda
Tutta la terra. Fuori,
È ancora il tempo del dolore
Prima dell'immagine.
Nella mano di fuori, chiusa,
Ha cominciato a germinare il grano
Delle cose del mondo.*

.....
.....
Il nocchiero

*Che con la sua pertica meditante
È vicino alla tua spalla
E tu, ormai colui che la notte ricopre
Quando la tua pertica ricerca ma invano
Il fondo del fiume,*

*Quale è, quale si perderà,
Chi può sperare, chi promettere?
Sporto, vedi spuntare sull'acqua
Tutto un volto*

*Come prende un fuoco, al riflesso
Della tua spalla.*

Nota - Poesia tradotta il 15-16 maggio 1975. Ci corre l'obbligo gradito di ringraziare il prof. Georges Barthouil, dell'Università di Avignone, che ha riletto con noi questa traduzione che ad altro non mira che alla letteralità: unico modo di essere fedele a

un testo ambigualmente facile, ambigualmente chiaro, ambigualmente significato in termini ripetitivi: quasi sillabato per sintagmi di recitativo, e sottratto alla musica per reimmergervelo come un flusso di « parlato » per musica. Rispetto, per esempio, alla poesia ungarettiana, che si appoggia al silenzio, e che ritiene il silenzio elemento compositivo alla pari con la parola, questi sintagmi di significato sono strappati a una musica di fondo che emerge in primo piano negli intervalli. Dunque questi sintagmi di significato sono incentivi alla continuità, percepita a strappi, di un oscuro significante musicale: come ne costituissero gli intervalli di tono; se la parola bonnefoyana è l'andare a fondo di un senso musicale continuo, coi suoi alti e bassi, in un significato discontinuo.

Si avverte inoltre che il prossimo fascicolo dell'Approdo letterario, pubblicherà un saggio di Piero Bigongiari sull'opera di Bonnefoy.

POPI E HUUHU

di

Friedebert Tuglas

versione e introduzione di

Margherita Guidacci e Vello Salo

Friedebert Tuglas (nato a Ahja nel 1886, morto a Tallinn nel 1971; nome originario F. Mihkelson), narratore e critico, è figura di primissimo piano nella letteratura estone. Fu tra i fondatori del primo importante gruppo letterario nazionale, « Giovane Estonia » (1905-1915), e divenne il suo prosatore più rinomato: fu infatti un grande rinnovatore della prosa estone. È difficile dire se egli abbia più profondamente influenzato la vita letteraria della nazione con la sua attività creativa (romanzi e racconti) o con quella critica. Come critico fu sempre all'avanguardia, e le sue idee spesso irritarono le autorità, tanto che, durante il periodo zarista, dovette trascorrere in esilio una diecina dei migliori anni della sua gioventù (e nelle sue peregrinazioni visitò allora anche l'Italia, nel 1910); e più tardi, nella sua maturità, fu costretto a tacere per altri cinque anni quando l'Estonia era sotto il regime staliniano (1950-1955). Tuglas fu fondatore e primo direttore della rivista « Looming » (Creazione; 1923-1926) che acquistò una grande popolarità e si pubblica tuttora.

Una vasta conoscenza delle letterature europee ed un estetismo individualistico caratterizzano le sue opere, di stile sempre meticolosamente curato. Fra i suoi romanzi, ha trovato diffusione internazionale (essendo tradotto in sei lingue) « Il piccolo Illimar » (Väike Illimar, 1937), che è la descrizione di un'infanzia, con tratti autobiografici. Tra le novelle, « Popi e Huhuu » è ritenuta una delle più interessanti.

Benché Tuglas sia stato riabilitato come scrittore dal regime sovietico nel 1956, un'edizione completa delle sue opere non è ancora stata fatta. È apparsa una scelta della sua narrativa, in otto volumi (« Teosed », Opere, Tallinn 1957-1962). Al tempo della Repubblica Estone indipendente erano usciti otto volumi di critica (« Kriitika », Tartu 1935-1936), comprendenti tutti gli scritti di Tuglas in questo campo fino al 1936.

Concludiamo questa nota informativa riportando quanto lo stesso autore ebbe a scrivere nel 1965

in « Teoste sünnilood » (Come sono nate le opere) circa la seguente novella.

« Concepii l'idea di questa novella improvvisamente, all'inizio del 1911, contemplando alcune nature morte di un maestro fiammingo minore, nella collezione Souhard al Louvre. Proprio lì, davanti alle pitture, fissai alcuni appunti. Così descrissi anche un interno fiammingo.

L'anno dopo mi recai spesso nei musei del Louvre e di Cluny con il solo scopo di raccogliere materiale per questa novella; mi fu molto utile anche un viaggio a Bruges, Anversa e Gand nella primavera 1911.

Scrissi poi la novella nel tardo autunno 1914, in tre giorni appena, subito dopo aver terminato il romanzo « Felix Ormusson ». Volevo fare un primo abbozzo (*), ma esso prese subito le dimensioni di un racconto maturo. La stesura fu meravigliosamente facile.

I nomi furono scelti dopo lunga riflessione. Solo più tardi notai che un filosofo, in un manicomio del Cairo, nel « Peer Gynt » di Ibsen, portava pure il nome di « Hubuu ». Il nome si trova anche in un racconto di Jack London, come constatai molto più tardi.

Mi sorprende che in « Popi e Hubuu » si sia voluto, in seguito, vedere un quadro emblematico, ispirato alla storia recente della Russia. Io ho solamente descritto delle nature morte fiamminghe, per di più molto tempo prima che si potesse pensare ad una simile allegoria politica.

Già alla fine del 1914 l'opera apparve per la prima volta, nella rivista « Vaba Sõna » (La Parola Libera) ».

(*) Tuglas riscriveva di solito le sue opere più volte prima di mandarle in tipografia. (N. d. t.)

Quella mattina il Padrone si alzò molto presto.

Attraverso le opache finestre rotonde fluiva un po' di luce verdastra. La stanza era ancora buia e il Padrone accese una candela sul candeliere di ottone.

Si mise il gilè rosso e s'infilò i pantaloni blu, tossicchiando per tutto il tempo, rumorosamente. Poi si mise le scarpe e si gettò sulle spalle il cappotto nero che arrivava fino a terra. Mentre si allacciava le scarpe, gli venne un forte accesso di tosse.

Sospirò, prese un filo con delle rotonde perle nere e cominciò a rigirarsele tra le dita, muovendo silenziosamente le labbra.

Popi, dalla sua cuccia, sorvegliava ogni mossa con gli umidi occhi castani. Conosceva l'odore di quelle perle. Era esageratamente acuto e non gli piaceva. Il volto del Padrone era sempre annoiato e triste quando sgranava quelle perle.

Il Padrone tacque e fissò immobile la fiamma della candela. La testa, bianca come la neve, gli si reclinava sul petto e le dita tremanti erano ancora congiunte. Lo stoppino della candela s'era allungato bruciando, ma il Padrone non ci fece caso.

Da qualche tempo tutto il suo comportamento era strano. Rincasava a tarda notte, sedeva presso la candela, spezzava il pane, ma si dimenticava di mangiarlo, ne teneva un tozzo in mano e parlava da solo.

Durante la notte Popi sentiva il Padrone sospirare forte nel sonno. Allora si alzava e si avvicinava al Padrone. Dimenava la coda, leccava le mani al Padrone e cercava di consolarlo in tutti i modi. Ma il Padrone non se ne accorgeva.

Sembrava che facesse sogni terribili, come Popi, del resto, quando gli apparivano strade ignote, piene di cani sconosciuti e rabbiosi.

Il Padrone sospirò ancora una volta, si alzò, si mise in testa il berretto di pelliccia con un gran bottone al centro della calotta, soffiò sulla candela, si chinò su Popi e lo carezzò sul dorso.

« No-no-no, » fece amorevolmente e carezzò la testa del cane, morbida

come il velluto. Popi si allungò sotto la sua mano, scodinzolò, sbadigliò e lasciò pendere la lingua un po' ripiegata.

Quanto era buono il Padrone, quando sedeva davanti a lui, col cappotto nero spiegazzato per terra! Distingueva appena il suo mite sorriso nel crepuscolo del mattino.

Ma ecco che il Padrone si alzò e andò nell'angolo, dove stava la gabbia di Huhuu. Perché mai andrà da lui! pensò Popi invidioso e corse accanto al Padrone, sempre scodinzolando.

Ma il Padrone non dette nulla a Huhuu, come aveva temuto Popi. Lo minacciò solo con l'indice e disse in tono di rimprovero: « No-no, tu stai lì! ».

Huhuu s'era appena svegliato. Era insonnolito e sembrava aver freddo. Si grattava una spalla contro la gabbia, tenendo una mano dietro la nuca. Alla minaccia del Padrone si limitò a replicare con un borbottio gutturale.

Il Padrone si voltò. Popi lo precedette correndo verso una sporta appesa al muro, ma il Padrone non se ne accorse nemmeno. A testa bassa, si diresse verso la porta.

Fuori, ora, c'era più luce. Dalla porta aperta si poteva vedere un muro merlato, una torre slanciata, e, dietro, il cielo verde.

Il Padrone accostò la porta proprio sul muso di Popi e la chiuse. Popi sentì il Padrone attraversare lentamente il cortile, aprire il cancello, richiuderlo a chiave. Poi tutto tacque.

Popi rimase qualche minuto dietro la porta chiusa, a capo basso, in ascolto con un orecchio rovesciato. Ma non sentiva più niente. Allora tornò indietro.

Oggi non porterà carne, pensava deluso. Non ne porta già da diversi giorni. Ma perché non ne porta? Per lui sarebbe tanto facile!

Fece due giri sconclusionati nella stanza. Le sue unghie scricchiolavano sulle losanghe del pavimento. La coda lunga e il muso appuntito quasi strisciavano per terra.

C'era ancora tanto buio che inciampava, urtando con le ginocchia storte contro gli oggetti. Sentiva un odore di cuoio vecchio, di mobili.

Ma, oltre a questo, poteva fiutare dappertutto l'amato effluvio del Padrone.

Era ancora troppo buio e freddo; troppo noioso vegliare. Popi tornò alla sua cuccia e s'acciambellò. Era tanto bello starsene così, scaldarsi, dormicchiare e sognare.

Ora il Padrone camminerà per le strade, pensava. Tante strade, tante case, tanti padroni! Ma questa casa, questo Padrone sono i migliori che ci siano.

Aprì un occhio e guardò in su. Fuori, la luce era aumentata ancora. Due file di finestre opache cominciavano a colorarsi di rosa. Sul pavimento cominciavano a disegnarsi ombre.

Il mio Padrone è il migliore di tutti, pensò Popi e richiuse l'occhio. La sua sapienza non ha limiti. Esce con la sporta vuota e torna con la sporta piena di carne. Chi ne sarebbe capace, se non il Padrone!

Popi aprì di nuovo l'occhio. Sempre più luce. Nella stanza il chiarore era tanto che si distingueva chiaramente il coccodrillo imbalsamato che pendeva dal soffitto. Stava là, nero, con i piedi allungati e le fauci spalancate. Ma Popi sapeva che era morto. E richiuse tranquillamente l'occhio.

O non aveva forse visto altri padroni? pensò. Il suo Padrone lo portava qualche volta con sé. Ce n'erano tanti da non contarli, nelle strade e nei mercati. Ma erano tutti così cattivi che il Padrone lo doveva tenere al guinzaglio.

E perché gli era toccato un Padrone tanto buono? Se l'era meritato. I cani cattivi hanno padroni cattivi, come quelli che incontrava per la strada.

E come era capitato qui? Del suo passato non sapeva nulla. Gli sembrava di esserci da sempre. Solo che la sua esistenza si arrestava improvvisamente come davanti a un muro nero.

Non s'era accorto della propria crescita. Ricordava a malapena che una volta le sue zampe erano state più morbide e la spina dorsale più flessibile.

In quel tempo il mondo pareva ancora tanto strano, gli oggetti non si distinguevano dagli esseri viventi e lui faceva le feste anche ai mobili. Tempi lontani, indicibilmente lontani!

Era bello pensare e sognare così. Bello quasi come vivere, forse anche meglio. Perché nei sogni il Padrone era sempre buono con lui e cattivo con Huhuu, e il cibo non mancava mai.

Si svegliò di botto perché una pulce l'aveva punto proprio nel bel mezzo della schiena. Affondò con rabbia i denti nel pelo del dorso. Poi si allungò sbadigliando.

Aveva dormito a lungo. La stanza era piena di una luce chiara, dorata. La finestra in alto, che aveva sei vetri piombati, era aperta. Fuori si sentiva il pigolio dei passeri.

Popi fece due giri nella stanza, annusò il pavimento e l'aria, poi s'avvicinò alla porta e concluse che il Padrone non era ancora tornato. Era fuori ormai da molto tempo.

Popi si rimise in movimento, col muso appuntito sempre a terra. Pareva che non fossero i piedi a portare la testa, ma la testa a trascinare i piedi. Entrò nelle zone olfattive della credenza, del camino e dello scaffale.

Odori antichi, ma sempre nuovi e istruttivi ogni mattina. Strano che cose esternamente simili fossero invece di natura tanto diversa.

Dalla credenza emanava un odore di vecchi piatti e di bricchi di stagno. Vicino al camino si fiutava una cornamusa panciuta, le molle, il soffietto di cuoio e due grandi boccali da birra, ciascuno con un aroma proprio. Nei libri c'era odor di cuoio, di tarli e di ebrei.

Gli odori migliori venivano però dalla cucina. E Popi corse là, inseguendo il proprio naso. Solo la coda lunga guizzò, oltre l'uscio accostato, come un serpente.

La stanza era alta e stretta, aveva al centro un focolare quadrato, sormontato da una cappa, larga alla base e sempre più stretta in alto. Sul focolare nereggiavano treppiedi di ferro, padelle e spiedi coperti di fuliggine.

Popi sollevò il muso e contrasse le narici umide. Fiutava la fuliggine. Attraverso la cappa del camino il pigolio dei passeri scendeva fin laggiù.

Anche in cucina c'erano molti odori inutili che non significavano cibo, anzi non significavano assolutamente nulla. Il Padrone aveva fuso piombo e rame, facendone delle brodaglie che non mangiava né offriva agli altri.

Anche qui si trovavano storte verdi, caratelli, gotti, mezzine, borracce, bricchi, tegamini col manico lungo e tanti altri ferri.

Ma qua e là si sprigionava un delicato aroma di formaggio, di strutto e di carne tra una pentola e un coperchio. La tavola di cucina mandava un'onda di profumo che eccitò violentemente l'odorato di Popi e gli accelerò i battiti del cuore.

Poi sentì di nuovo, improvvisamente, odor di terra, d'erba e d'acqua: in un cantuccio, in un cestone di vimini, si ammucchiavano alla rinfusa zucche, meloni, cavolfiori, carciofi, carote e pomodori.

Gli venne l'acquolina in bocca e uscì di cucina. Si fermò in mezzo alla camera, come se cercasse di ricordarsi una cosa dimenticata.

All'improvviso Huhuu si mosse e Popi si ricordò cosa aveva dimenticato: il Padrone non era in casa.

Huhuu si mosse di nuovo e a Popi venne subito un altro pensiero: forse il Padrone è nella camera di dietro, dorme o sta zitto, seduto al tavolo?

Quella stanza aveva finestre molto diverse della stanza precedente. Si presentavano come larghe strisce, tutte piene di vetri variopinti, di tante forme e misure diverse, incastonati nel piombo.

Quando il sole vi batteva forte, la luce cadeva sul pavimento, sui muri e sui mobili in macchie viola, blu, verde-oliva e rosso-cocciniglia. E in quelle macchie si potevano distinguere delle teste d'uomo, degli agnelini, dei fiori e delle stelle.

Di pomeriggio Popi veniva qui per riscaldarsi. Ogni macchia dava un calore differente. Popi alzò il muso e guardò i vetri con gli occhi semi-chiusi. Gli sembrò che ogni colore avesse anche un odore diverso.

In un angolo della camera, sotto il baldacchino rosso, dal quale pendevano cordoni polverosi con grosse nappe, c'era il letto del Padrone. Il resto della stanza era gremito di mobili fin quasi all'inverosimile.

Qui c'era di tutto, e così ammucchiato che non si poteva fare un passo: armadi con sportelli intarsiati, poltrone di cuoio e vecchi orologi che segnavano l'ora, il giorno e il mese, con disegni della volta celeste sul quadrante.

C'erano spinette, chitarre, leggfii, libri ebraici con borchie di ferro, elmi e spade, specchi di vetro e di metallo, tappeti, cuscini, giacche dorate e purpuree.

E dal soffitto pendeva un piccolo veliero dorato: gli uomini sedevano in due file sul ponte, nella coffa dell'albero stava un uomo col fez rosso e additava lontano. In mezzo agli uomini in coperta stava seduto un re sul trono, con la corona in testa e il globo e lo scettro fra le mani.

Popi guardava spesso questo modello di nave, a muso ritto e pancia a terra. A ogni modo il veliero era qualcosa di reale, e aveva anche un odore appropriato.

Ma nella stanza c'era molta falsità e menzogna. Si poteva dire che ci fossero addirittura sogni e fantasmi.

C'erano padroni che non erano padroni. C'erano cani estranei, cavalli e uccelli che facevano solo finta di esistere. C'erano cibi che non destavano l'appetito di nessuno: la loro sostanza era vana e ingannevole come nei sogni.

Stavano alle pareti, sulle tele, nelle cornici dorate e corrose.

C'erano quadri che rappresentavano muri coperti di animali sbudellati, viscere, polmoni, lingue, teste, velli.

Si vedevano tavole con mucchi di agnelli, anatre, cigni, tacchini, lucci, trote, capitoni, anguille, aragoste.

E c'erano panieri simili a cornucopie, traboccanti di pomodori, agli, asparagi, carciofi, zucche e cavolfiori.

Ma c'erano anche quadri con grappoli d'uva, fauni con piedi equini e ninfe in fuga.

Un arazzo rappresentava una scena di festa: giovanotti con mandolini e verginelle con colombe; in alto pavoni e pappagalli.

Ed ecco un quadro con chiese, mulini a vento, uomini con asce e il bosco spoglio al margine di una palude ghiacciata, nascosta sotto un tenue velo di neve.

E là, nell'angolo buio, una tela annerita e grinzosa raffigurava un tuffo nello zolfo, con pipistrelli, vesciche volanti, serpenti alati e nasi pedunculati.

Tutti i fantasmi erano sul posto, tutti i padroni di sogno sorridevano dai muri, ma il Padrone vero non c'era.

Popi s'avvicinò al letto. Annusò la giacca da casa del Padrone e la sua berretta da notte, poi scodinzolò. Quegli indumenti gli ricordavano il Padrone tanto che, chiudendo gli occhi, poteva vederlo, partendo dagli odori.

Ma tutto questo non era che illusione e inganno. E Popi tornò tristemente nella sala.

Il sole splendeva attraverso i vetri, simili a fondi di bottiglia. Intorno alla gabbia di Huhuu danzava un pulviscolo dorato. C'era silenzio.

I passeri non pigolavano più. E a un tratto Popi provò orrore.

Cominciò a correre nella sala, in un andirivieni senza posa, gemendo ininterrottamente, come un bambino abbandonato.

Perché non viene il Padrone? si chiedeva. Perché non viene il Padrone? Dov'è rimasto? Non è mai stato via tanto tempo. Dov'è? Dov'è?

Poi si mise a cuccia, rigirò la coda, stette in ascolto. Gemeva piano, ogni tanto, e gli si rattappiva la pelle sui fianchi come se avesse avuto freddo.

II

Ma il Padrone non venne. Il tempo si consumava, mezzogiorno era già passato — e lui non veniva. Il sole passò dall'altro lato, i suoi raggi sfioravano solo a tratti le finestre che si spegnevano — e il Padrone non veniva ancora.

Huhuu camminava eccitato nella gabbia. Sembrava assillato dalla fame. Pizzicò le stecche della gabbia, poi cacciò fuori un braccio fino al gomito, raccolse delle foglie d'insalata e se le mise avido in bocca.

Come appariva strano, lì rannicchiato: con la faccia contro le stecche della gabbia e due braccia magre stese fuori, come una vecchia che prepari il telaio.

Popi guardò verso il suo compagno, a capo basso e occhi socchiusi.

Con gli occhi seguiva le mani di Huhuu. Chi è Huhuu? si chiedeva, come si era già chiesto più volte.

Popi conosceva se stesso — sapeva di essere « Io ». Anche del Padrone aveva esperienza e conoscenza. Conosceva anche altri cani, estranei, ed altri padroni. Ma chi era Huhuu?

Eccolo lì seduto, con una fogliolina d'insalata in mano. Le sue dita erano magre, delicate e nere come il carbone — come se avesse infilato guanti di pelle finissimi.

Un pelame di un marrone grigiastro gli copriva tutto il corpo. Sulla nuca aveva i peli ritti, perché spesso se l'afferrava, come se avesse avuto mal di testa.

Perfino la sua faccia era pelosa e perciò non si poteva mai capire quel che pensava, se era lieto o triste. Poteva stare a guardare per ore, con gli occhi tristi.

Era cattivo, senza dubbio. Altrimenti il Padrone non l'avrebbe tenuto in gabbia. Non l'aveva mai portato con sé, e così egli probabilmente non sapeva niente della strada, dei mercati e degli altri padroni.

Non ne era degno, concluse Popi. Se lo meritava, di stare in gabbia. Anche per il vitto era trattato peggio di Popi: riceveva insalata, mele e altra roba immangiabile.

Però: Huhuu somigliava al Padrone: camminava su due piedi e aveva le dita. Chi era? Un altro padrone? Un padrone cattivo e crudele, da tenersi rinchiuso?

La fame tormentava Popi. Si alzò, andò alla sua ciotola e prese un osso. Non c'era più carne, ma si poteva rosicchiarlo lo stesso, per passatempo.

Lo rosicchiò per qualche istante, a pancia in giù sul pavimento, tenendo l'osso con le zampe anteriori. Ma servì solo a fargli aumentare la saliva.

Allora lasciò perdere l'osso, alzò il muso e contemplò le finestre. Una pena gli stringeva il cuore, insieme al presentimento di qualcosa di terribile.

Inaspettatamente il sole sparì tra le nubi. La stanza si colorò prima

di giallo, poi di grigio-cenere. Si sentì il vento urlare un paio di volte nella cappa del camino, poi un paio di goccioloni si ruppero sul vetro della finestra.

Popi gemette più forte e alzò, una dopo l'altra, le zampe anteriori, piegandole per un attimo, come se fosse stato accucciato sul ghiaccio.

Il freddo e noioso silenzio durò qualche istante. Si sentiva solo l'uggiolo tenue e somnesso di Popi.

Huhuu stava in ascolto. A un tratto soffiò, saltò due volte sui quattro gomiti, si fermò, ascoltò, scoppiò in una squallida risata, poi fece un altro salto, così che le ossa gli rintonarono.

Popi, spaventato, accostò alla testa le sue larghe orecchie di bassotto. Che orrore, che orrore sentiva! Dov'era il Padrone?

Allora Huhuu cominciò, ritto, a correre qua e là nella gabbia, affermando con la mano ora una stecca, ora l'altra, per scuoterla.

Rari batuffoli gialli di nuvole passavano in fretta davanti al sole, l'illuminazione della stanza cambiava ad ogni istante. Popi, in quel crepuscolo cinereo, vedeva solo come Huhuu — un'ombra nera — si lanciasse da una parte e dall'altra.

A un tratto scricchiolò lo sportello della gabbia. Huhuu si fermò un attimo — si sentiva il vento soffiare contro le finestre. Poi Huhuu spinse lo sportello, che s'aprì pian piano fino a spalancarsi.

Huhuu era spaventato; non se l'aspettava e non sapeva cosa fare. Poi s'avvicinò all'apertura, si sedette sulla soglia, molto cauto e riservato, reggendosi con la mano al cardine.

Popi lo guardava dalla sua cuccia, atterrito, mezzo seduto, con le zampe posteriori pronte a scattare, il dorso arcuato e il pelo ritto.

Huhuu restò seduto solo un momento, stupito. Poi s'impettì, appoggiò il mento sul petto, curvò la coda e fece, con le mani sui fianchi, due brevi passi verso Popi.

Ma poi, di colpo, soffiò, ululò e saltò!

Popi s'acquattò sotto una cassapanca. Lì rimase disteso, poiché lo spazio era basso. Tremava tanto che le sue unghie facevano rumore sul pavimento di pietra, benché egli non si muovesse.

Dapprima ci fu qualche istante di silenzio. Popi sentì poi Huhuu camminare sulle mani morbide per il pavimento, poi fermarsi in silenzio.

Popi avanzò, strisciando piano, fino all'angolo della cassapanca cosicché i suoi occhi poterono vedere.

Fuori era scesa la sera; la stanza era in penombra.

Nel mezzo della stanza semibuia stava accoccolato Huhuu e mangiava una foglia d'insalata, reggendola con entrambe le mani. La foglia finì. Huhuu si guardò intorno e adocchiò la grande tenda purpurea che velava la porta che dava nella camera di dietro.

Si accostò alla tenda, palpò le frange con le dita, poi l'afferrò con la mano. La tenda cadde giù e nascose Huhuu. Egli vi si dibatté qualche istante, atterrito, poi si liberò e si ritirò, sempre sbirciando la tenda con sospetto.

Ricominciò a cercare del cibo. Trovò sulla tavola quattro fagiolini e se li mangiò. Poi, capitato sulla soglia della cucina, si affacciò subito intorno al cestone degli ortaggi.

Popi lo sentì rosicchiare le carote. Ma presto parve cambiare idea. Trascinò il cestone nella stanza per il manico e lo rovesciò. Zucche, meloni e pomodori si dispersero, rotolando, sul pavimento.

Huhuu sedette là in mezzo, mangiando alternamente una mela e un cavolfiore. Popi era soltanto a qualche passo da lui, col muso schiacciato sul pavimento freddo e una zampa anteriore accanto al muso.

I suoi pensieri erano sconvolti dal terrore. Fissava Huhuu con i suoi occhi viola, e col pelo ritto sulla nuca.

Huhuu smise, poco dopo, di mangiare e cominciò a rotolare una grande zucca per il pavimento della cucina. Nella stanza semibuia si sentiva solo il rotolio della zucca e i tonfi dei piedi nudi di Huhuu.

Ma la zucca finì per rotolare nell'oscurità sotto la tavola, e Huhuu la perse. Si fermò. La stanza era quasi buia ed egli sembrava averne paura.

Alla finestra della camera di dietro ardeva la vampa del tramonto attraverso il cristallo rosso. Di sera quella camera era più luminosa, e di là penetrava anche nell'anticamera, per la porta aperta, una striscia di luce pallida.

Huhuu si fermò sospettoso sulla soglia. Poi fece qualche passo e Popi vide la sua coda spelacchiata sparire dietro lo stipite della porta. Poi sentì un fruscio di vestiti e un solitario accenno di risata da parte di Huhuu — poi più nulla.

Popi attese a lungo, con il batticuore, ma nulla rompeva il silenzio. Allora, strisciando, uscì di sotto alla cassapanca e s'avvicinò timido alla soglia della camera di dietro.

La finestra multicolore filtrava un tenue raggio crepuscolare, rosso cupo e viola scuro. Sotto il baldacchino purpureo, sul letto del Padrone, sedeva Huhuu, che indossava la vestaglia e la berretta del Padrone, si era tirato i risvolti della vestaglia fin sopra le orecchie, e dormiva.

Popi lo guardò immobile per qualche istante, alzando il muso verso il letto. Poi si ritirò zitto sotto la cassapanca, strisciando tremante fino all'angolo più nascosto.

Il poco cervello che aveva stava per saltargli. Un sogno, un delirio gli si svolgeva intorno, ma lui restava appiattito sotto la cassapanca e tremava di orrore.

Cosa era successo? Non lo sapeva nemmeno, ma era qualcosa di tremendo, d'incomprensibile.

Quando e come era cominciato? Popi cercava di ricordarsene: il Padrone era uscito di casa, lui si era accucciato ad aspettare il Padrone. Poi era sparito il sole, la stanza era diventata gialla, Huhuu si era messo a saltare nella gabbia.

Ma cosa era successo dopo? Cosa era successo nella gialla penombra? Chi aveva tirato giù la tenda di porpora, chi aveva fatto rotolare la zucca per il pavimento?

Dove era Huhuu? Era Huhuu quello che sedeva sotto il baldacchino, con la vestaglia gialla addosso e la berretta rossa in capo?

Nella stanza regnava un buio pesto, lo stesso di fuori. Il vento ansimava contro le finestre e i muri. Poi prese a scrosciare la pioggia, prima rada, poi fitta, e durò alcune ore.

Dov'è il Padrone adesso? pensava Popi. Dov'è andato? Dove si è fermato? Verrà?

E Popi vegliò tutta la notte presso il muro gelido, tremando di freddo e di paura. Ascoltava il triste scroscio della pioggia e aspettava il Padrone. Ma il Padrone non venne, non venne mai più.

Solo allo spuntar del giorno Popi s'addormentò per un momento. E sognò:

Era sera ed egli si avviava con il Padrone verso casa. Il cielo era coperto di nubi basse, grige come la cenere. Le strade erano scure e si oscuravano sempre di più, a vista d'occhio.

Popi non sapeva di dove venivano. Erano in cammino già da molto tempo. Dopo la strada veniva il mercato e dopo il mercato la strada, ma la casa non veniva mai.

Popi si trascinava indomito, barcollando sulle zampe storte per quelle interminabili strade fangose.

Era strano che tutto fosse così grigio e vuoto.

Il Padrone lo precedeva a testa china, curvo. Avanzava stancamente, tirando Popi al guinzaglio, senza guardare indietro e senza fermarsi.

Come era diventato piccolo e magro il Padrone! Il suo cappotto nero spazzava la terra e la sua testa non si scorgeva quasi più, sotto il berretto di cuoio.

Popi era sempre più stanco. Restava sempre più indietro al Padrone. Il guinzaglio si tese e la mano del Padrone si allungò dietro la schiena. Ma il Padrone camminava senza fermarsi e senza guardare indietro.

Nel crepuscolo serale Popi guardò la mano del Padrone. Era piccola e pelosa. Le sue dita erano nere come il carbone e avevano unghie lunghe. E d'un tratto Popi provò un grande orrore.

Di dove venivano? Dove andavano? E chi lo teneva al guinzaglio? Era il Padrone?

Una paura senza nome strinse improvvisamente il cuore di Popi in mezzo alla strada grigia e senza anima. Tremava in tutto il corpo e non poteva nemmeno più camminare. Ma colui che lo precedeva lo trascinava con sé, senza guardare indietro e senza fermarsi.

Percorsero così ancora una diecina di metri. Popi s'indeboliva sempre più, tanto da farsi quasi trainare. Il collare gli strozzava la gola e la pelle

della fronte gli si raggrinzì tanto da rendergli difficile tener gli occhi aperti.

Tutt'ad un tratto, con uno sgomento terribile, capì: no, questo non era il Padrone! E batté le zampe in terra e le sue unghie scricchiarono sulla pietra. Il guinzaglio stava quasi per segargli la testa.

Allora colui che lo precedeva girò il capo per la prima volta, guardò indietro e Popi vide la sua faccia.

Con un grido lamentoso Popi, di sotto alla cassapanca, balzò nel mezzo della stanza, tremando in tutto il corpo. E nel medesimo istante vide il Padrone che stava sulla soglia della camera interna, reggendosi con la mano allo stipite, e avendo addosso la vestaglia e la berretta.

Per un attimo Popi lo guardò sbalordito, sfiorato da un'effimera gioia. Ma ecco che gli si rizzò di colpo il pelo sulla nuca, e gli apparve negli occhi una paura sconfinata.

Era proprio come nel sogno!

III

Da quel giorno cominciò la loro vita in comune. Era una realtà più allucinante del sogno e un sogno più terribile della realtà.

Popi non sapeva dove finisse la frontiera della vita e cominciasse il sogno. Diffidava di ambedue e viveva alla giornata, tremando fra quei due estremi.

La mattina, al risveglio, quando nella camera c'era il sole ed egli sentiva una rinnovata forza di vivere, aveva ancora speranza di destarsi da questo delirio.

Il vecchio Padrone tornerà a casa, pensava, domerà Huhuu, lo rimetterà in gabbia, e la vita sarà di nuovo felice.

Ma era solo un sogno.

Poco dopo sentiva i versacci di Huhuu nell'altra stanza e dopo un altro po' Huhuu in persona compariva sulla soglia.

Quasi ogni giorno si cambiava d'abito. Apriva gli armadi, metteva sottosopra le casse e indossava quel che più gli piaceva.

Stava delle ore ad agghindarsi davanti allo specchio, come un bambino che giochi. In un angolo aveva messo tre specchi contigui e si osservava pieno di vanità, ora davanti, ora di dietro.

Si rovesciava della brillantina sul dorso della mano e si stropicciava le guance come una donna che si trucchi. Poi voltava le spalle allo specchio e cercava di vedersi la nuca, storcendo gli occhi.

Era felice e gaio come un bambino. In quei momenti era tranquillo, e Popi poteva annusare senza timore gli avanzi di cibo sul pavimento, nella certezza che nulla poteva allora distrarre Huhuu.

Nella scelta dei vestiti aveva un gusto singolarissimo. A volte indossava tre abiti, uno sopra l'altro, oppure s'infilava prima una pelliccia, poi una camicia, o compariva interamente nudo, con solo un cappello in testa e un bavero di trina al collo.

Altre volte veniva con una giacca di velluto alla cavallerizza, maniche a sbuffo, collo a gorgiera, grandi bottoni luccicanti, ed un pugnale alla cintura.

Oppure sembrava un commediante, con una giubba di un rosso scuro, una grande imbottitura sulla pancia, ed in testa un tricorno scarlatto, con sonagli tintinnanti a ogni punta.

Oppure veniva abbigliato come il re del veliero in miniatura: cappa di porpora foderata di pelliccia di castoro, strascico lungo, collane ornamentali.

Ma poi ricompariva subito simile a un morto risuscitato, con un camicione di lino ingiallito, una croce nera sul petto e un cappuccio abbassato sulla fronte.

Era però molto disordinato nel modo di trattare i vestiti. Ci faceva degli strappi e dopo un'oretta se li sfilava violentemente e li dimenticava sul pavimento.

Trovava altre cose che attiravano il suo interesse.

Soprattutto mangiava. Apriva la credenza di cucina e tirava fuori dalle casse tutto quel che gli capitava sotto mano. Sgranocchiava panini e biscotti. Gli avanzi li buttava per terra. E di questi si nutriva l'infelice Popi, strisciando furtivamente lungo le pareti nel buio della notte.

Quanto a Huhuu, lui preferiva gli ortaggi. Poi si gonfiava le guance di foglie di tabacco e di spezie. Queste gli piacevano: la bocca gli si empiva di saliva, e allora sputava come un marinaio.

La sua giornata si consumava nei giochi. Ammucchiava sul tappeto di porpora palline chiare, oggetti artistici, posate e perle. Era capace di rigirarsele in mano per delle ore, come fa un bambino giocando con i sassolini.

Una volta si mise anche a lavorare alla scrivania. Ma non aveva la perseveranza del vecchio Padrone. Ruppe le lenti degli occhiali, staccò il supporto del globo e sfasciò i libri.

Sedette sul pavimento e srotolò una pergamena, ma invece di esaminarla con gli occhi, ci si provò coi denti. E buttò via il rotolo come una cosa inutile.

Poi tirò giù il grande orologio a muro. Staccò le lancette e cavò fuori gli ingranaggi. Esaminava le rotelle e le levette, facendosi visiera con la mano.

Rompeva e distruggeva. Faceva a pezzi i quadri, le finestre e gli specchi. Staccava dai muri e tirava fuori dai cassetti tutto quel che poteva, e non rimetteva più nulla a posto.

Per molti aspetti ricordava il Padrone, ma era completamente diverso. Avrebbe potuto essere buono e saggio, ma non lo voleva. Era nato crudele e cattivo.

Ancor più terribile diventava di sera, quando era stanco di giocare. Allora cominciava a tormentare Popi e la sua cattiveria non aveva limiti.

Lo trascinava per la stanza, gli scagliava addosso le pentole di cucina e lo stanava di sotto ai mobili con ferri appuntiti.

Gli dava bastonate in testa, gli rovesciava addosso dei liquidi e gli bucava le orecchie. Popi si limitava a gemere, di paura e di dolore.

Qualche volta si provava anche a resistere. Abbaiva forte, con rabbia, e stringeva ringhiosamente fra i denti il ferro col quale lo punzecchiava Huhuu. Ma era tutto inutile.

Si salvava solo sotto la cassapanca delle stoviglie. Ma era troppo bassa e così le sue zampe, lì sotto, diventavano sempre più storte. Poiché

spesso doveva rifugiarsi troppo in fretta, gli si spelarono la nuca e la schiena, e gli si coprì di croste tutta la pelle.

Mangiava miseramente e doveva sopportare una sete terribile per giorni interi. Aveva un sonno agitato e pauroso, perché il sogno era la continuazione aggravata della realtà.

Il suo cervello si stava annebbiando. Gli si era molto indebolita la memoria, e non sapeva più distinguere il passato dal presente, la realtà dalla fantasia.

Perdeva ogni legame con quello che era stato. Serbava ancora un confuso ricordo della felicità passata, del Buon Padrone e della lontana Età d'Oro. Ma era un ricordo fantomatico, era come il sogno o i quadri.

Quando aveva visto per l'ultima volta il Buon Padrone? Era passato un tempo infinito dacché se ne era andato. Era stato oggi, ieri, mesi o anni fa?

Dimenticava sempre più la voce e l'aspetto del Buon Padrone. La sua figura perdeva contorni e sfumava in lontananza.

Solo in sogno lo vedeva sempre più distintamente. Vedeva i capelli bianchi come la neve, il sorriso mite. Si svegliava e gli sembrava che il Buon Padrone lo avesse chiamato.

Ma quando era completamente desto, vedeva solo la realtà: il Padrone Cattivo e la camera devastata.

Qualche volta aspettava che qualcuno venisse. Non sapeva, se il Padrone o un altro. Certe volte sentiva perfino delle voci oltre il muro e un calpestio di zoccoli per la strada. Ma non veniva nessuno.

Si adattò al nuovo Padrone. Era abituato a temere e a venerare qualcuno. Era vecchio, ammalato e sciocco. Gli andava bene anche questo Padrone.

Sì, sapeva che in realtà si trattava di Huhuu. Anche se non l'avesse riconosciuto per altri motivi, sarebbe bastato l'odore.

Ma Popi stava perdendo la fede negli odori come l'aveva persa in tutto il resto. Il suo fiuto si alterava, sbagliava gli odori. Era tutto un inganno, nel mondo, perfino gli odori!

Arrivava a confondere i due Padroni. In verità, le loro nature si com-

pletavano. Erano soltanto due aspetti della medesima persona.

E come una volta aveva ammirato la saggezza, la bontà e la bellezza del vecchio Padrone, così ammirava ora la cattiveria, i capricci e la bruttezza del nuovo Padrone.

Il nuovo Padrone faceva quasi tutte le cose a rovescio, se confrontato al vecchio, ma anche in questo si nascondeva una sapienza dissimulata, una incomparabile destrezza.

Se il vecchio Padrone usciva dalla porta, il nuovo usciva dalla finestra. Saltava sulla tavola, spalancava la finestra e spariva. Sbalordito, Popi restava ad aspettarlo in mezzo alla stanza.

A volte Huhuu era capace di passare molte ore nel cortile. Cosa facesse, a Popi non era dato di saperlo. Ma la sua assenza da casa gli sembrava misteriosa e importante quanto quella del Padrone vecchio.

Huhuu, a volte, trasportava vestiti, libri e cuscini nel cortile. In cambio riportava dal cortile legna, barili vuoti e mattoni.

Empiva di paglia le casse e con un secchiello portava acqua in casa attraverso la finestra.

Sembrava avere un'idea tutta sua del valore delle cose, e l'odore delle stanze mutava completamente.

Qualche volta si assentava a lungo e la sala restava silenziosa. Allora Popi s'annoiava, senza di lui. Era irrequieto, correva da una stanza all'altra e gemeva, come al tempo del vecchio Padrone.

Avrebbe voluto che venisse, magari a picchiarlo, purché non lo lasciasse solo.

Ma, cosa ancor più strana, anche il nuovo Padrone sembrava prendersi cura di Popi. Lo faceva a modo suo, duro e capriccioso, ma Popi sapeva apprezzarlo lo stesso.

Cioè: una volta gli portò della carne.

Era stato via molto tempo e quando tornò reggeva una sporta sconosciuta. Dentro c'era della frutta, del pane e, sotto il pane, un pezzo di carne sanguinolenta.

Huhuu rovesciò la sporta sul pavimento, si spaventò vedendo il

sangue e si allontanò. Ma Popi azzannò la carne, s'infilò sotto la cassetta e ne masticò per parecchi giorni.

A partire da quel giorno il valore di Huhuu crebbe agli occhi di Popi; capì che era veramente il Padrone.

Poco dopo questo avvenimento il Padrone scavalcò il muro un'altra volta. Ma tornò presto, accompagnato da un abbaiano eccitato di cani dalla strada.

Aveva la giacca a brandelli, la pelle coperta di graffi, e le sue zampe lasciavano tracce di sangue su tutto quel che toccavano.

Andò zoppicando nell'angolo più solitario. Lì, con un borbottio lamentoso, si curò le ferite. Fu malato a lungo.

Allora Popi sentì quanto gli era vicino. Gli si avvicinava di notte e di giorno, come al suo vecchio Padrone, per manifestargli pietà e commiserazione.

Le palpebre grigio-azzurre del Padrone erano abbassate, ma egli respirava così piano che il suo sonno sembrava fuggevole e vigilante. Una profonda serietà s'era diffusa sul suo volto e le guance infossate erano meravigliosamente tristi.

Popi prese a compiangerlo. Aveva cura di lui come un servitore anziano del suo signore ridivenuto bambino. Come erano vecchi e infelici tutti e due! Come solitari e derelitti!

La loro vita divenne ancor più triste. Le giornate erano corte e prive di sole. Dalla mattina alla sera cadeva una pioggia fredda.

Popi tremava nella sua cuccia. Huhuu si avvolgeva nelle coperte, era troppo intirizzito e rigido per giocare, sedeva battendo i denti per il freddo e guardava insensibile davanti a sé.

Un giorno trovò in cucina un bariletto e lo fece ruzzolare nella sala.

Accostò l'orecchio al bariletto che ruzzolava e ascoltò — dentro si sentiva come un brusio. Annusò il tappo — era un odore straordinariamente greve, dolce e inebriante. Allora tolse il tappo.

Da quel giorno cominciò a bere.

Non aveva più altro pensiero né altro godimento che la sbornia.

Al mattino si svegliava con la testa appesantita dall'ubriachezza, i peli ritti sulla faccia magra e gli occhi rossi. Poi sollevava il bariletto fino alla bocca e ne prendeva ripetute sorsate, finché non si sentiva allegro.

Poco dopo cominciava a ballare e a darsi alla pazza gioia. Faceva salti e capriole fino ad essere esausto. Allora sedeva di nuovo sul pavimento, alzava il bariletto e beveva, mentre il vino rosso gli scendeva in due rivoli per le gote.

Poi s'addormentava ubriaco, col bariletto in grembo e la faccia ridente.

Così piaceva a Popi. In queste circostanze Huhuu gli ricordava un altro che era pure stato seduto, la sera, presso il fuoco, aveva alzato il boccale, aveva sorriso e parlato da solo.

Ora Popi non temeva più Huhuu. Dormivano insieme e si riscaldavano a vicenda. Huhuu ubriaco spulciava Popi e Popi gli leccava le mani.

S'ubriacavano tutt'e due, Huhuu di vino e Popi dell'odore che riempiva tutta la casa. E non si ricordavano più di nulla.

Quando il bariletto fu vuoto, Huhuu ne trovò un altro. Aveva acquistato, per questo, un talento speciale. Indovinava all'odore cosa poteva tirar su il morale. Apriva bottiglie, cavava tappi — e beveva.

Un giorno cominciò a cader la neve, spessa come lana. Un pallido riflesso illuminò il soffitto, i colori si alterarono. Attraverso le finestre rotte passava il freddo della nevicata, e il soffio lieve del vento portava fiocchi sui mobili devastati.

I due vecchi ubriaconi alzarono la testa: tutto era così bianco!

Ma soprattutto: il vino era finito. Huhuu era appena riuscito a cominciare a sborniarci che già non ce n'era più. Barcollando andò in cucina a cercarne altro.

Cercò a lungo, ma non trovò più nulla. Ammucchiò daccapo tutta la roba vecchia e mise tutto sottosopra. Alla fine trovò, tra i vasi e i bricchi dall'odore velenoso, dove il vecchio Padrone metteva i suoi intrugli, un altro recipiente.

Era una cassetta di latta, ermeticamente saldata. Ma a giudizio di Huhuu doveva contenere del vino. Gli pareva addirittura di futarne l'odore. E tornò nella sala con la cassetta.

Quel giorno Huhuu aveva indossato il giubbotto rosso con l'imbottitura. Popi sedeva davanti a lui, col muso sollevato e la coda distesa per terra.

Huhuu tentò di aprire la cassetta. La grattò con l'unghia, provò con i denti. Alla fine sollevò la cassetta e la scagliò sul pavimento.

Si sentì una terribile esplosione e una fiammata s'alzò fino al soffitto. Huhuu volò contro un muro, Popi contro un altro. E la casa si spaccò in due con un grande rombo.

CINQUE POESIE

di

Alessandro Parronchi

RICORDI

Ricordi? —

*Quel ricordo si confonde
con un altro precedente. Perché, vedi,
ho vissuto tante vite. Con te l'ultima,
non la più serena, forse la più ricca.*

*Ma che importa che ora andiamo enumerando
qui un bacio, là un insulto? Quando il vuoto
che partendo uno ci lascia, il distacco
è la sola cosa che rimane?*

*L'unità non si raggiunge.
Ogni nucleo perfetto a poco a poco
si logora. Così le case il tempo
non risparmia. Vedi l'edera s'aggrappa
al cancello e lo sgretola,
e quel tetto che cozza contro i rami
del pino presto crollerà
trascinando ricordi
ombre nella sua polvere. Non serve
baloccarsi con ritmi di gioventù.*

*È finita non posso più sfuggire.
Ogni parola se ne tira dietro un'altra
strettamente connessa, e quando resto
a secco di parole non mi salva più nulla.*

*O è questo che mi angoscia e m'addormenta:
la felicità invecchiata degli anni trenta.*

Lido di Venezia, giugno 1971

PENDOLARE

*Ho mandato da qui tutte le lettere.
Giorni sono passati
e non è arrivata risposta.
Non so cosa si aspetti da me. Che me ne vada?
Ma io resto. Sono le cose che vanno.*

*Riparto. Il senso delle cose non cessa
d'incuriosirmi. Su questa piattaforma che slitta
verso il certo-incerto si fa più fitto il mistero.
Ma le forme che il desiderio prefigura
all'arrivo si sfanno in una realtà diversa
e anche il mondo lasciato si cancella.
In viaggio perpetuo dall'oggi
al domani, è grazia se riconosco
i volti. I nomi no, i nomi passano.*

*Restano i paesaggi. Ma quelli te li sbranano
incendiano distruggono.
Vorresti coprirti la faccia per non vedere,
e inghiotti lacrime pensate e prosegui oltre
fino a raggiungere l'angolo sabbioso*

*dove fra rifiuti puoi isolarti.
Ma anche da questo angolo di mondo
difficile è trovare il punto giusto
per misurare le distanze:
il compasso della memoria slitta nella sabbia.
Sfugge anche il senso delle cose se le cose fuggono.*

OLIMPIADI

*Non ho mai sognato grandi cose.
Tuttavia, per fede o per fortuna,
ho visto e accarezzato meraviglie.
Quanti anni son passati per accorgersi
che all'uomo non c'è termine che basti.*

*Ed ecco il mio tempo fasullo
far la somma dei tempi degli atleti.
Ma appena stabilito un record
lo supera Pinocchio perché ha il naso più lungo.
O indefinitamente perfettibili,
dove diavolo si vuole arrivare con questi record?*

*Perché non si fanno gare della furbizia?
I record li batterebbero gli italiani
tutti furbi dal primo all'ultimo.
Perché non si fa a gara di doppiezza?
Vincerebbero i russi.
Di vanagloria?
Vincerebbero i francesi.
Di ipocrisia?*

*Vincerebbero gli inglesi.
Di sciocca baldanza?
Vincerebbero gli americani.
Di raffinatezza nella ferocia?
Vincerebbero i tedeschi e i giapponesi.
Di maldicenza?
Vincerebbe qualche signora di mia conoscenza.
E perché invece non si fa a gara
non di bontà ma di minchioneria?
Potrei parteciparvi con buone chances.
Perché non si premia chi perde in guerra?
Perché non si chiede consiglio agli stolti?
Mentre sempre più il corpo è uno strumento
perfetto, perché l'uomo è sempre più abietto?*

*Dopo quello che è successo a Monaco
si faranno olimpiadi dell'odio?
O vincerà chi saprà meglio strisciare
in un mondo di serpi?*

*Cresca sempre più il corpo e si fortifichi
ed a sua somiglianza si riedifichi
la fiducia nell'uomo. Bellezza,
felice chi al tuo divenire s'afferra.
Tu conferma nella fede e nell'amore
l'anima pellegrina sulla terra,
tu dalle la ghirlanda,
dalle tu la fiaccola che si tramanda.*

PARABOLA

*Nel prato in declivio ai margini della città
venne la draga e scavò per una nuova costruzione.
Poi s'interruppe il lavoro e rimase una buca.
Vi crebbero erbacce, rovi, immondizie.
Finché un giorno un violento acquazzone
l'empì d'acqua. L'acqua ristagnò. E il rione
ebbe un laghetto in cui far giuocare i ragazzi.
Ora è scesa una sera di nuvole rosse
e il cielo ha arrovesciato nel laghetto
un altro cielo sognato. E mi sono perso a guardarlo.
Potessi dirti quel che ho visto in quello specchio d'acqua al tramonto,
saprei dirti anche qualcosa di come l'anima
è il corpo stesso, ma visto da fuori
da un occhio che guarda da un cielo vero.*

REPLAY

*Non c'era libro, da ragazzo, non c'era
partita, film, viaggio
che non morissi dalla voglia di narrare.
Ne sanno qualcosa gli amici
che per ore hanno ascoltato miei interminabili sogni.*

*Né ancora s'è spenta quella voglia.
Viaggi senza storia, incontri scontati,
e tuttavia con qualcosa di nuovo,
avvengono due volte:
li vivo e in pari tempo li registro
per raccontarli a voi.*

*C'è una paura che le cose muoiano
che nel tempo che è detta la parola s'estingua
che l'urlo rimanga senza eco. Questa paura
sospinge l'uomo da millenni.*

*Chi più chi meno tutti la sentono,
e nondimeno a poco a poco son costretti
a vedersi sfuggir di mano il tempo.*

*Eppure c'è chi séguita
a sentire il bisogno insopprimibile
che tutto si ripeta,
tutti i grani di sabbia
tutte le onde del mare si ritrovino
nella stessa danza d'una volta
e i colori delle nuvole nel loro variare.*

*Tutta la vita rivissuta ma perfetta
senza orrori né viltà.*

*La città come avrebbe dovuto essere
senza la speculazione edilizia
né l'invidia degli artisti: una vera
Gerusalemme celeste.*

*Quando questa fede finirà
guardatevi da me, cacciatemi via
perché sarò il peggiore di tutti.*

RACCONTINI

di

Francesco Mainardi

IL TORO E LA FARFALLA

Girava, dentro l'occhio del toro. Girava e girò. Così poi ne uscì — e il toro muggì, storcendo l'occhio di qua e di là per *dentro* recuperarla: ahimè, aveva varcato il confine.

E così si sguerciò l'occhio grande, perché uno sforzo fra gli sforzi fu l'ultimo, e verso quella parte rimase.

Ma come con coda il Toro si dette una immensa frustata, ecco si sollevò per la stanza il palpitare grigio di un'ombra: era lei: fuori: ma lei. Lei non più nell'occhio, ma nella stanza: lei ombra e non ancora corpo.

« No », implorò il Toro, « non lì, non lì »: l'ombra farfalla svolava sull'orlo dell'immane cassettone, vecchio personaggio di stalla.

« Oh », disse lei, « di che cosa hai paura! Non ti parrà così alto »

« Oh la vertigine. Ti son così medesimo: non mi eccitare »

« Ragioniamo, mio Toro, non mi puoi seguire. Se ragioni non mi segui »

« Non mi eccitare »

« E io dopotutto ho bisogno di vivere »

« Ma non, senza di me »

« Mi sono staccata »

« Non mi eccitare »

« Lasciami andare »

E l'ombra, inesorabile e vanesia, vanesia come se lo fosse, capriolò sugli spigoli del palissandro, provocante venne alle nari, dritta infilò la diagonale per raggiungere l'inferriata: ivi si voltò, sbatté l'ali d'ombra e volò via.

Andò, il Toro, di slancio contro il muro, e ivi rimase. L'ombra, che ebbe udito, tornò sul posto, baciò la carcassa del Toro ed ebbe il corpo. Ma a questo punto, l'ombra di una farfalla maschio dall'occhio del Toro uscì, e la femmina dovette dir subito: non mi eccitare.

Andava, lui, per suo conto: ma, *non* poteva, andare: a doppia corda invisibile era legato, a lei: ma lui crudo impazziva da ombra sugli spigoli lasciandosi, andare, e solo all'ultimo tuffo riavendo, l'equilibrio. Per parlare all'ombra, che non fece la femmina. Si confuse, si urtò, si lacerò, si sfracellò da ultimo, sul giugulare del toro.

A questo punto fu, che l'ombra maschio ebbe il suo corpo: ma solo era: solo, solo. Ma a questo punto fu, che da una narice del toro un'ombra-femmina uscì.

Ma a questo, dei punti anche fu, che la ignoranza del maschio fu traversata da un lampo. « Prima che io mi metta a inseguirti, ombra-femmina ascolta: sei tu quella di prima? » pronunciò, calmo e fremente insieme, nel Silenzio di stalla.

« Mah », sibilò lei scherzosa, « io nasco ora »

« Appunto » disse lui tutto serio « Sforzati solo un poco e vedrai che lo sai »

« Ssssì » ammise lei, da principio in gran dubbio — e poi sempre meno.

« Allora non è troppo tardi. Tu non sai che cosa evitiamo. Inesauribile è la carcassa del Toro »

« Che vuoi fare? »

« Rientrare nell'Occhio »

« Ma non si può »

« Sì, se sei la femmina prima »

A questo punto si portarono insieme sull'orlo dell'occhio.

Ma il maschio era corpo e dovette sforzarsi.

Si infilarono insieme fra la palpebra e il bulbo: ombre due erano ora.

Si levò su, il Toro, e ristette: « Ho fatto un sogno — disse — un sogno tremendo ». E le due farfalle, in copula d'ombre si guardarono bene dal rifarsi vedere nello spazio dell'occhio.

LA GRANDE CIPOLLA

Condussero X davanti al Gran Can.

« Raccontaci la tua vita riassumendola in breve » disse il Gran Can, dall'alto del suo soglio ingemmato.

Lo disse sorridendo, sì che X poté scambiare il comando per un invito. Fra lo stupore dei cortigiani i quali si chiesero se costui non credesse di trovarsi in un salotto fra gente altolocata sì, ma pur sempre del suo mondo:

« Ha qualche importanza » — obiettò — « che io racconti la mia vita? »

« Vedremo » — disse il Gran Can

« Ecco » — sfilò tutto d'un fiato X — « nacqui di sera: mi accoppiai subito — e morii. Non vidi il sole ».

« Oh » — saltò su un cortigiano novizio che per esser novizio poteva permettersi ancora esclamazioni: non gli tornava: dopotutto, quello che aveva lì davanti ai suoi occhi era un uomo, o almeno l'immagine di un uomo.

« Bene » — disse il Gran Can — « questo è il Primo Sogno, passiamo agli altri » e tolse alla immane Cipolla che aveva al suo fianco il primo velo.

« Ecco » — riprese X — « sono stato il Generale Cavallo. Ho avuto molti figli. Vinsi tutte le battaglie ma persi l'ultima. Morii come un cane ».

« Bene » — disse il Gran Can — « questo è il secondo Sogno, passiamo agli altri ».

« Ecco: nacqui a Venezia, feci il maestro No... » ma a questo punto i suoi occhi che fino ad ora si erano perduti fra le gemme abbaglianti del soglio, caddero sulla immane Cipolla, e per qualche attimo vi si fissarono: a un tratto:

« No, Sire » gridò come sconvolto « no: vi dirò tutta la verità », e volando al disopra dei gradini, andò ad accostare la bocca all'orecchio del Gran Can.

« Ora sì », assentì questi nel suo fine sorriso, abbassando e rialzando la testa; poi, fece cenno a due dignitari di accompagnare X dove sapevano loro.

A questo punto il cortigiano novizio si permise, o credette di potersi ancora permettere questa domanda:

« Ma com'è Sire: costui cercava dunque di ingannarVi? »

« Non lo direi » — rispose il Gran Can — che col cortigiano novizio poteva ancora permettersi delle risposte —

« non lo direi: le vite che raccontava, le ha *anche* vissute ».

« Allora Sire — insistette il Cortigiano pur capendo che solo un cappello lo separava dallo stare abusando —

« allora uno, *volendo*, sa, quello che deve dire? »

« Sì: non senza però uno sguardo profondo alla Immensa Cipolla: la quale d'altronde in certi casi sdegna di operare »

« E perché non fai che anche noi conosciamo la sua risposta? »

« Perché, tra poco, chiederò anche a te di raccontarmi di te ».

Al novizio andò il sangue alla testa, ma nel grave turbamento riuscì a dominarsi e:

« Eppure il racconto, o la risposta brevissima di costui, non potrebbe essere la *mia*, risposta » tentò. Ma il Gran Can questa volta tagliò corto: — « Unica » disse « è la parola che importa a me » — e dimise la Corte.

Il cortigiano, atrocemente impensierito, « bisogna che ritrovi costui — disse fra sé — e me la faccia dire »

Ritrovarlo, costui, non fu difficile. Tuttavia non lo avrebbe riconosciuto, se non glielo avessero indicato, e indicato bene: tanto era dive-

nuto giovane e bello, mentre negli splendidi giardini del Gran Can scherzava con le ragazze imperiali. Gli si accostò:

« Per favore, vorrei... »: con atteggiamento umile, ma fermo, cercava almeno di distoglierlo per un attimo così dalle sue gioie, come dalle eccessive attenzioni delle ragazze

« Ah, » — fece costui che, per quanto occupatissimo, aveva intuito il genere della richiesta e la preveniva — « non me lo ricordo mica, sai » e scosse deliziosamente la riccioluta testa.

« Perfido » gridò, senza il minimo scrupolo di salvare l'apparenza questa volta, il novizio; e deciso, se occorreva, ad usare violenza, stava tirando Costui per un braccio, quando si affacciò sulla Porta il Gran Can, terribilmente sorridente:

« Non insistere: è inutile. Non se lo ricorda davvero ».

CORBIÈRE, LA POSE, LA CHOSE

di

Giovanni Bogliolo

A cento anni dalla morte Tristan Corbière resta ancora per molti aspetti un « poeta da inventare »⁽¹⁾. Con poche eccezioni infatti il copioso lavoro che la critica gli ha dedicato⁽²⁾ ha preferito eludere o dare per scontato il problema della definizione della sua poesia e, leggendo le *Amours jaunes* come il dolente e sarcastico breviario di un'esistenza stravagante e fallimentare, insistere sul dato biografico che il libro effettivamente disegna con ironica icasticità, mettendo sul conto della stranezza del personaggio le sorprendenti innovazioni tecniche e stilistiche dei suoi versi piuttosto che riconoscervi almeno un'ipotesi di coerente poetica. Dell'omaggio plebiscitario di poeti come Verlaine, Breton, Eliot, Pound e Tzara che hanno indicato in Corbière uno dei massimi precorritori della moderna poesia un convincente controllo critico non è stato ancora tentato nella sua globalità. Si continua a risolvere il « caso » Corbière nei limiti della sua complessa e anomala dimensione umana, di

⁽¹⁾ Così, nel centenario della nascita (1945), lo definiva Carlo Bo in un articolo poi ripreso in *Riflessioni critiche* (Firenze, 1953).

⁽²⁾ Sarebbe troppo lungo riassumere qui la storia di questa particolare « fortuna » di Corbière. Basterà citare i contributi più significativi, segnalando il tiepido interesse che la critica francese ha sempre nutrito per il poeta delle *Amours jaunes* (a parte il libro basilare di R. MARTINEAU, *Tristan Corbière*, Paris, 1904, quello, discutibile, di J. ROUSSELOT, *Tristan Corbière*, Paris, 1951 e lo stimolante omaggio di due poeti: Henri THOMAS, *Tristan le dépossédé*, Paris, 1972 e Michel DANSEL, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, 1974); notevole invece l'attenzione che gli hanno continuamente prestato la cultura anglosassone (A. SONNENFELD, *L'œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, 1960; P. NEWMAN-GORDON, *Corbière, Laforgue, Apollinaire ou le rire en pleurs*, Paris, 1964; FR. F. BURCH, *Tristan Corbière, l'originalité des Amours jaunes et leur influence su T. S. Eliot*, Paris, 1970; K. H. MACFARLANE, *Tristan Corbière dans les Amours jaunes*, Paris, 1975) e quella italiana (oltre a frequenti e non tutti felici tentativi di traduzione, le puntuali analisi di P. A. JANNINI (*Saggio su Tristan Corbière*, Bellinzona, 1959, ora ripreso in *Introduzione alla lettura de « Les Amours jaunes » di Tristan Corbière*, Roma, 1969) e l' incisivo capitolo che Italo Siciliano gli ha dedicato nel suo *Romanticismo francese da Prévost a Sartre*, Firenze, 1964, pag. 245-252).



3 - Carl Grossberg: *Depositi di carburante*, 1933



4 - Dado: *Trittico di Saint-Hubert*, 1973

cui si contano ormai varie ricostruzioni brillantemente giocate su scarsi dati obiettivi e non poche decifrazioni psicanalitiche. Della sua poesia invece, quando non ci si è limitati ad affermarne genericamente l'originalità o addirittura a denunciarne grossolanità e manchevolezze, si sono fatte utili analisi descrittive, si sono stabilite le distanze dagli esempi romantici e parnassiani e soprattutto s'è cercato di stabilire comparatisticamente l'entità del credito che poteva vantare nei confronti di esiti successivi e tra loro discordanti (Laforgue, Eliot, Pound...), ma uno studio diretto e globale che renda piena ragione dell'opera corbieriana resta ancora da fare. Anche il prezioso volume di Christian Angelet ⁽¹⁾, che pure s'intitola alla « poetica » di Tristan, è soltanto una minuta *recensio* dei fatti linguistici, metrici e compositivi e un bilancio meramente descrittivo delle peculiarità formali del poeta bretonese.

Non è improbabile che a una concreta definizione del Corbière poeta nuoccia proprio il piglio scanzonato e iconoclasta che caratterizza la sua figura e che può indurre a sopravvalutare l'estro del momento piuttosto che a sospettare una sotterranea coerenza; certo è che le nuoce la stridente dissonanza del suo unico libro, l'affastellarsi in esso di troppi elementi irrisolti e contraddittori a cui è mancata la decantazione di ulteriori appelli. Non è un caso infatti che la disputa dei critici verta di preferenza sulle ragioni compositive dell'opera, sull'equilibrio difficile e ipotetico tra nuclei d'ispirazione che si presentano contrapposti e inconciliabili. E proprio perché il libro non sembra offrire, da solo, sufficienti appigli per una sua completa decifrazione, quasi tutti li hanno cercati nell'indagine biografica e caratteriologica che di appigli ne offriva anche troppi e pericolosamente suggestivi.

Malgrado ciò, la vicenda biografica di Corbière è destinata a rimanere malnota: le testimonianze dirette, scarse e non tutte attendibili, consentono sì di tracciare con sufficiente approssimazione un ritratto psicologico coerente, ma non autorizzano affatto a deduzioni da valere come canoni interpretativi della sua poesia. Se larga parte d'arbitrio resta sempre quando si voglia annullare lo scarto tra vita e opera, tanto maggiore e sconcertante essa sarà quando, come nel caso di Corbière, le vicissitudini interiori e gli accadimenti di questa vita restano offuscati da dubbi, incertezze, lacune. Eppure, anche se a leggere in chiave biografica le poesie delle *Amours jaunes* ci si deve arrendere costantemente di fronte alla scarsità della documentazione, si finisce sempre per dare per scontate, sulla base spesso di vaghi indizi, alcune indimostrabili congetture che indirizzano decisamente la lettura, senza peraltro fornire validi aiuti alla comprensione. Per esempio, l'identificazione di Marcelle con Armida Cuchiani è solo un'ipotesi (tanto che qualcuno ⁽²⁾ ha potuto pensare a Marcelle come ad un *alter ego* femminile di Tristan, evocato per analogia dal Marc della leggenda), ma ad essa si fa risalire tutto l'intrico di odio, frustrazione, amore, beffa e disperazione che trova sfogo nella poesia di Corbière. E la stessa incertezza grava su tutti i puntelli biografici che vorrebbero chiarire le occasioni di una poesia che molto probabilmente le sfruttava

⁽¹⁾ CH. ANGELET, *La poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, 1961.

⁽²⁾ J. ROUDAUT, *Les deux Corbière*, « Critique », 1966, janvier.

con volubile e libera invenzione, secondo un disegno che, come sempre avviene, le sole occasioni non saranno mai in grado di restituire.

Non si tratta naturalmente di rinunciare al soccorso che questo insieme di informazioni (che si vorrebbe anzi più nutrito e ancora più intensamente analizzato) è in grado di fornire; si tratta solo di lasciarlo provvisoriamente in disparte per una diretta e autonoma verifica sul testo, per dare alla parola poetica di Corbière la meno condizionata delle risonanze e insieme l'opportunità di definire, da sola, le sue più profonde ragioni espressive. Se è vero che Edouard-Joachim Corbière ha consegnato quella parte di sé che riteneva di rendere pubblica ad un unico libro di poesie, *le Amours james*, e che a responsabile di quest'opera ha delegato una sua ipostasi letteraria che ha nome Tristan, non c'è motivo di non accettare questa delega, affermando come criticamente irrilevante o addirittura non pertinente l'identificazione dell'autore pseudonimo con il suo omologo anagrafico Edouard-Joachim. Non è, come può a prima vista sembrare, un banale sofisma, perché proprio da questa elementare constatazione discende la possibilità e l'opportunità di quella lettura non pregiudiziale delle *Amours james* che troppe sollecitazioni esterne al testo hanno finora impedito o parzialmente falsato.

Una grave remora a questa lettura diretta la offrono senz'altro le istanze confuse e spesso contraddittorie, le motivazioni scopertamente occasionali, gli improvvisi scarti d'umore e di stile che il libro registra ad ogni pagina e che sembra impossibile far risalire ad una omogenea radice ideologica ed espressiva: ogni ricerca in questa direzione sembra cioè destinata o alla frammentarietà delle indicazioni o a sintesi affatto congetturali. S'impone dunque una rigorosa strategia di lettura che, isolando i molteplici temi e motivi, li esamini disgiuntamente e progressivamente li confronti a tutte le possibili ipotesi unitarie, prima fra tutte quella controversa della poetica di Corbière. Tristan — ed è forse questo l'aspetto più sorprendentemente nuovo del suo libro — ha inventato un modo di concepire e vivere il suo rapporto con la poesia che non ha riscontro nel pur articolatissimo panorama poetico dell'Ottocento. Non tanto forse per consapevolezza quanto per giovanile spavalderia, su un tono dunque spesso paradossale e sarcastico, egli ha ripetutamente provato a definire questo suo rapporto con l'arte che coinvolge e sublima l'altro e più cocente rapporto con la vita. Il nucleo della sua personalità artistica, la radice della sua originalità, il senso della sua rivoluzionaria presenza nella maturazione delle forme poetiche dell'ultimo secolo stanno indubbiamente qui, ed è anzitutto su questo terreno che bisogna concedergli la parola. Prima però di analizzare da vicino le più dirette professioni di poetica, converrà rintracciare qualche dato nei frequenti e ironici apprezzamenti dei poeti romantici di cui Corbière si è compiaciuto: allusioni, facezie, citazioni e *pastiches* disegnano infatti con straordinaria vivacità la galleria delle sue più violente idiosincrasie, di cui la poesia *Un jeune qui s'en va* costituisce in qualche modo la *summa*.

Al vertice di questo *pantheon* capovolto sta Lamartine,

Inventeur de la larme écrite
Lacrymatoire d'abonnés. ⁽¹⁾

I sei versi che gli dedica per recriminargli ferocemente l'abuso del patetico sono abilmente contesti di epiteti lamartiniani. Accanto al rifiuto d'ordine estetico, Corbière dà sfogo ad una viscerale antipatia che non s'arresta di fronte alle accuse e alle insinuazioni più volgari: il poeta che con crudele cinismo speculerebbe perfino sulla morte della figlia (« *en perdant la vie | De sa fille en strophes pas mal...* »), è la stessa grottesca caricatura che delineano i versi di *Le fils de Lamartine et de Graziella*. Qui però la pur grave accusa di venalità (affidata al solo esergo in cui Corbière, dopo aver citato il palpitante finale del romanzo lamartiniiano, postilla con l'indicazione del prezzo di copertina: *1 fr. 25 c. le vol.!*) passa quasi inosservata di fronte all'allegria parodia de *Le premier regret* e alle volgari considerazioni sugli amori di Graziella e del poeta, tutte giocate sul felice pretesto satirico del tenero e delicato sentimentalismo di Lamartine, poco promettente garanzia di virilità.

Ritornano anche qui le citazioni letterali da Lamartine, abilmente stravolte nel senso attraverso l'inserimento in un diverso contesto, che costituiscono uno dei più riusciti tra i procedimenti della satira di Corbière. La tecnica è quella del *pastiche*, ma realizzata con una sempre maggior libertà nei confronti del modello: dalla giovanile *Ode aux Déperriers* in cui il riferimento a Malherbe è puntuale, Corbière affina progressivamente la sua tecnica fino a riuscire a ricreare con un minimo di dettagli essenziali (l'andamento strofico o metrico, qualche isolato emistichio o addirittura qualche epiteto scelto tra i più efficacemente rappresentativi) l'indispensabile riferimento. Nel caso di *Le fils de Lamartine et de Graziella* il ritmo riecheggia quello del *Premier regret* lamartiniiano anche se la strofa si riduce da cinque a quattro versi, e le citazioni sono sempre assunte come pretesti per gustosi *calembours*; l'effetto è quello di un improvviso e irrimediabile calo della tensione poetica e denota, nella scelta dei modelli e nell'evidente intenzione dissacratoria, qualcosa di più profondo di un banale gusto per l'arguzia irriverente. La maggior efficacia però Corbière la raggiunge con un procedimento che ricorda un poco quello della « tenzone » medievale, riprendendo cioè sotto forma di polemico riassunto o di ironica risposta il dettato del modello, sintetizzandone e banalizzandone il pensiero. Così l'amarrezza e il rimpianto che animano i versi di Lamartine:

Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées ?
Laissons le vent gémir et le flot murmurer ⁽²⁾,

⁽¹⁾ *Un jeune qui s'en va*, v. 63-64 (CHARLES CROS-TRISTAN CORBIÈRE, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pag. 731, che, d'ora in avanti, abbrevieremo in Corbière, *Oeuvres*). Qui come nelle successive citazioni i corsivi sono dell'autore.

⁽²⁾ A. DE LAMARTINE, *Le premier regret* in *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, pag. 468.

diventano, nella sbrigativa valutazione corbieriana:

Lui se souvient très peu de ces scènes passées...

Mais il laisse le vent et le flot murmurer... (1)

Più organicamente adotta lo stesso tipo di parafrasi con Hugo quando vuole contestargli il diritto di parlare, lui *terrien parvenu*, della vita e dei dolori della gente di mare: il senso della risposta che Corbière oppone ad *Océano nox* è che, se tanti marinai sono morti e muoiono, questo, spavaldamente e senza retorica, « *c'est leur métier* », e i pretesti polemici che accampa sono tutti costruiti sulla efficace ripresa di espressioni hugollane (2). Come a Lamartine un sentimentalismo troppo trepido e tiepido, così a Hugo rimprovera un interramento insincero e pretestuoso. Sono due casi abbastanza simili che abbozzano già con sufficiente evidenza l'atteggiamento antisentimentalistico e velleitariamente autoironico di Corbière, il radicale rifiuto dei compiacimenti commotivi e dei lenocini sentimentali. Ne *La fin* anzi, molto più esplicitamente, il poeta non si limita a considerazioni negative e a violenze polemiche, ma propone un'alternativa che, dobbiamo pensare, corrisponde alla sua concezione della sincerità in poesia: l'*attendrissement* è inutile e falso, ci si deve virilmente adattare al destino e, se possibile, scherzare stoicamente con esso. È una posa fanfaronesca che ritroveremo spesso in Corbière e che non è certo più sincera del piagnisteo lamartiniano o dell'epica hugoliana, ma solo diversa e, come vedremo, più adatta a mascherare di rabbiosa noncuranza le cocenti frustrazioni del poeta.

Nei confronti di Hugo comunque Corbière mantiene un atteggiamento molto meno drastico di quello riservato a Lamartine: non gli perdona *Océano nox*, ma ne riprende e parafrasa *Le crapaud* facendone un proprio persistente simbolo, e anche nella famosa quartina che gli dedica in *Un jeune qui s'en va* l'ironia investe solo quel tanto di straripante e di colossale che ha sempre caratterizzato gli atteggiamenti e l'opera di Hugo, senza tuttavia esprimere un rifiuto radicale (3). E potrebbe in qualche modo confermare questa impressione la presenza nelle *Amours jaunes* di molti echi hugoliani non necessariamente motivati da allusioni ironiche o polemiche, con l'unica eccezione forse della ripetuta canzonatura (4) dei compiacimenti cantabili (*Elle brame | Comme une âme | Qu'une flamme | Toujours suit*) delle rime baciare dei *Djinns*.

Soltanto ironia, canzonatura e disprezzo si avvertono invece nei confronti di Alfred de Musset. Torna anche qui — e con rabbioso laconismo (« *Décès: Rolla: — l'Académie —* ») — l'accusa di cinico utilitarismo e di fredda determinazione: dietro alla lacrimevole storia

(1) *Le fils de Lamartine et de Graziella*, v. 53-54 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 787.

(2) Citate a memoria però, come dimostra l'inesatta citazione della poesia di Hugo anteposta a *La fin*; su uno di questi *lapses* è addirittura costruita una delle riprese polemiche di Corbière: « *O poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle...* », mentre Hugo parla di un *mendiant*.

(3) « *Hugo: l'Homme apocalyptique, | L'Homme-Ceci-târa-cela, | Meurt, gardenational épique; | Il n'en reste qu'un — celui-là —* » (*Un jeune qui s'en va*, v. 81-84 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 731).

(4) Nelle poesie *A l'éternel Madame* e *Le poète contumace*.

di Rolla altro non vi sarebbe che un astuto sfruttamento della commozione del lettore, insomma una calcolatissima scalata al successo letterario. E tornano di conseguenza le parafrasi sarcastiche e banalizzanti che si accaniscono proprio contro i momenti di più alta tensione lirica del modello. L'esempio più significativo a questo proposito lo offre il settimo sonetto della serie intitolata a *Paris*, dove la splendida immagine del pellicano della mussettiana *Nuit de mai* viene degradata sia con accostamenti prosaici (*curée, rate*), sia con sgradevoli allitterazioni (« *Ravalant ta rate rentrée* »), sia e soprattutto con l'immagine finale del *pêcheur à la ligne* che contrappone la sua ottusa sonnolenza domenicale alla partecipe commozione del *voyageur attardé* che invece Musset vi aveva posto. Nel disprezzo di Corbière Musset non occupa dunque una posizione molto diversa da quella di Lamartine: lo cita con altrettanta frequenza, a volte addirittura « firmando » argutamente la citazione (« *Sait-il son Musset* »), altre volte equivocando allegramente sul nome (« *Musset... musset pour sérénades?* »), ma soprattutto ridicolizza l'esotismo sfrenato dei *Contes d'Espagne et d'Italie* e attinge a piene mani nel *bric-à-brac* spagnolesco che Musset aveva posto in auge.

La lunga serie dei « *grands poètes que j'ai lus* » accomuna nell'esecrazione tutti quelli che hanno sfruttato le loro personali disavventure, la malattia, i dolori, la morte per conquistare il *pompon d'immortelle*: oltre a Musset ed a Lamartine (ma perché non anche Hugo che piange la morte di Léopoldine? Lo risparmia forse la composta virilità del suo dolore?), troviamo Millevoye, Moreau (« *Moreau — j'oubliais — Hégésippe* »), Escousse, Murger, Gilbert, Lacenaire, Chénier... Può sorprendere la presenza di Byron, forse scarsamente noto a Corbière che lo condanna in quanto *hystérique du ténébreux*, e ancor più sorprende quella di Baudelaire che non viene neppure adeguatamente giustificata. Sorprende perché si ha ragione di ritenere che Baudelaire fosse uno tra i pochi contemporanei che aveva motivo di amare ed è senz'altro l'unico che egli abbia parafrasato senza intenzioni satiriche. In *Vendetta* ricorre infatti un'idea baudelairiana (*Le revenant*) facilmente riconoscibile per l'identità di vocaboli e di rime, e sul modello di *Duellum* e di *Héautontimorouménos* sono costruite rispettivamente *Duel aux camélias* ed *Elizir d'amor*; la figura di Messalina gli suggerisce la litote giovenaliana (*Sed non satiata*) che Baudelaire aveva scelto come titolo di una sua poesia e di altri riferimenti e allusioni alle *Fleurs du mal* si può dire che siano disseminate tutte le *Amours jaunes*. A misurare l'autonomia estetica ed espressiva di Corbière basta tuttavia *La pipe au poète* dove l'imitazione si limita al curioso pretesto e si esaurisce già nel primo verso, tanto che, mentre Baudelaire si compiace di una plastica e minuta raffigurazione, Corbière si abbandona ad una delle sue più trasparenti confessioni.

Tralasciando altri echi meno significativi (le parafrasi di La Fontaine che aprono e chiudono il libro) o troppo vaghi (atteggiamenti e moduli villoniani), questo è tutto quanto sappiamo dei gusti letterari di Corbière. Dedurne un rifiuto radicale del Romanticismo può essere eccessivo, ma è chiara la sua avversione per le troppo scoperte concessioni al sentimento (soprattutto se questo sentimento cerca di coinvolgere il lettore e di catturarne la commossa solidarietà) e per l'orpello, epico od esotico che sia, di cui si compiace troppa

poesia romantica. Ma quel che rende più significativo il rifiuto del « *tas d'amants de la lune / Guère plus morts qu'ils n'ont vécu* » è la coscienza della fondamentale identità, fisica e psicologica, che il poeta avverte come una sua personale condanna e contro la quale fa ogni sforzo per reagire, senza tuttavia raggiungere mai la certezza di riuscirci. Insomma Corbière si accorge ben presto di appartenere alla famiglia dei poeti implacabilmente segnati dal destino della sofferenza e della malattia, ma non accetta di cadere in quegli imperdonabili peccati di gusto che sono la rappresentazione o, peggio, l'intenerimento sulle proprie sventure e s'impone donchisciottescaamente un ruolo vitalistico e scanzonato che proprio la poesia dovrà consentirgli di realizzare:

*Mais non, la poésie est: vivre,
Paresser encore, et souffrir
Pour toi, maîtresse! et pour mon livre... (1).*

E che di ruolo imposto si tratti lo dimostrano i rari momenti di abbandono (l'affermazione precedente viene immediatamente contraddetta: *Non, mourir...*) e lo schermo della terza persona dietro il quale quasi sempre costruisce la surrettizia psicologia di Tristan. Delle infinite stravaganti incarnazioni del poeta le più significative sono proprio quelle (*Építaphe, Le poète contumace*, ecc.) che ricorrono a questa debole finzione letteraria e, con i più disparati ingredienti, disegnano la figura dolente e beffarda di Tristan, di un uomo cioè che, « *condanné des buissiers comme des médecins* », ha scelto di farsi beffe di questa duplice irrevocabile condanna. Non si fa illusioni sulla sterilità della sua rivincita contro il destino, ma si accanisce ugualmente sempre più in una sorta di delirio autodistruttivo che trova sfogo soprattutto in una volontaria emarginazione. Se la vita, assegnandogli un fisico gracile e sgraziato, sembra negarglisi, tanto vale ricambiare o anticipare questo rifiuto, inalberare la bandiera del paria, del reietto, del contumace, scegliere subito una scontrosa forma di sopravvivenza « *en dehors de l'humaine piste* ». La *bohème* è la più collaudata delle scappatoie, ma è già un luogo comune, uno *chic* (2): la si può accettare e scontare soltanto con il continuo correttivo dell'ironia, reinventandola giorno per giorno e recitandola con guttesca originalità. Non un ruolo prevedibile e angusto dunque, ma una liberissima condizione esistenziale che consenta a Tristan di manifestarsi come un « *melange adultère de tout* », di assumere e irridere tutte le cento maschere incongrue e vane della vita.

Nell'*Építaphe* amaro e scherzoso che si trova all'inizio delle *Amours jaunes* questo gusto

(1) *Un jeune qui s'en va*, v. 97-99 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 732.

(2) « Terme d'atelier qui revient souvent chez Corbière et qu'il tient sans doute de ses rapports avec les peintres parisiens de Roscoff. Faire de chic, spécifie Littré, se prend toujours en mauvaise part, signifiant: dessiner ou peindre d'une manière fausse ou conventionnelle. Lorsqu'un peintre dit d'une œuvre d'art, c'est du chic, cela équivaut toujours à: c'est faux, c'est mauvais. Chic ne signifie beauté élégante et rapidité que dans le langage familier des gens du monde, et jamais dans celui de l'atelier » (P. O. WALZER, *Notes et variantes* in Corbière, *Oeuvres*, pag. 1263).

mistificatorio arriva al parossismo. Ogni verso contraddice se stesso in un crescendo che può parere stucchevole e virtuosistico, ma racchiude forse la chiave più diretta della psicologia del poeta. « *Trop Soi pour se pouvoir souffrir* », Tristan si abbandona all'accidia, alla dilettazione morosa (« *Il s'amusa de non ennui | Jusqu'à s'en réveiller la nuit* »), fino a che accetta la propria condizione a patto di accentuarne tutto il grottesco e il disgustoso: « *Son goût était dans le dégoût* » (altrove dirà: « *Dans mes dégoûts surtout j'ai des goûts élégants* »). La biografia corbieriana non ci ragguaglia sui tempi di questa tragica rivelazione né ci permette di seguire il processo — non certo istantaneo — di questo laborioso meccanismo di difesa: la poesia di Tristan ce lo presenta, pur con qualche momentaneo cedimento, già consolidato e la scoperta della *pose*, della disponibilità cioè di infinite maschere dietro cui trincerarsi, unita alla rabbiosa determinazione di indossarle tutte sembrano gli aspetti più caratteristici del *Cogito* del poeta:

*Ne fut quelqu'un, ni quelque chose
Son naturel était la pose* ⁽¹⁾.

Nella poesia di Corbière è anche troppo facile trovare citazioni e apoftegmi che diano l'illusione della sintesi aurea della sua complessa spiritualità, ma le più frequentemente ricorrenti denunciano esplicitamente questo suo bisogno di mimetismo che ha come meta ultima e inconscia l'annullamento. Il rifiuto della propria condizione mette in moto un processo di *déguisement* che, contrariamente a tante altre esperienze nate da analoghe motivazioni, non ha nessuna intenzione compensatrice. Le maschere che Tristan si sceglie sono tutte brutalmente peggiorative e confermano la lucida coscienza della sua disperazione: non è una rivincita quella che cerca e neppure un provvisorio diversivo, ma piuttosto una vendetta contro il destino. Lo dice la parabola della *Rapsodie du sourd*: se la condizione di inferiorità è irrimediabile, allora

*Va te coucher, mon coeur! et ne bat plus de l'aile.
Dans la lanterne sourde étouffons la chandelle,
Et tout ce qui vibrait là — je ne sais plus où* ⁽²⁾.

Ma soffocare il proprio cuore non basta. Bisognerà umiliare la vita in sé indossando maschere abbiette che trasformino l'esistenza in una grottesca liturgia della morte: dietro ai *déguisements* del poeta c'è un continuo e inappagato bisogno di vivere nella propria carne tutte le infinite esperienze della frustrazione e, insieme, il desiderio altrettanto inappagato di eclissarsi come individualità fisica, come persona: « *trop de nom pour avoir un nom* ». In questo disperato trasformismo l'effetto liberatorio dura finché si resta nel gioco retorico (*Chanson en Si*), ma, non appena ci si avvicina alle esperienze più intime e laceranti, un masochistico bisogno di incrudelire sulle proprie sventure e di moltiplicare all'infinito le

⁽¹⁾ *Épitaphe*, v. 42-44 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 711.

⁽²⁾ Corbière, *Oeuvres*, pag. 769 (v. 51-53.)

proprie pene prende il sopravvento e trasforma tutto in una beffa ancora più feroce della realtà che avrebbe dovuto sublimare. E il segno di questa inattuabile alterità lo danno sia i troppo frettolosi gridi di vittoria (« *Je suis là, mais absent* », « *Je suis là, mais comme une rature* »), sia le rassegnate ammissioni di sconfitta (« *Son regret fut de n'être pas sa maîtresse* »).

Come chiedere d'altronde consolazione ad una finzione che si mantiene costantemente cosciente e che, per di più, la cultura e l'autoironia impediscono di spingere all'estremo? Corbière non si fa illusioni, ma non accetta alternative alla sua sterile protesta. Può solo cercare di dilatarla e perfezionarla, desiderare di costruire la sua *pose* secondo un disegno sempre più coerente e fantasioso, dotandola di più adeguato spessore formale e chiedendole, attraverso la scrittura, un'eco più vasta e meno mortificante di quella che le concedono gli scontrosi marinai di Roscoff o i distratti borghesi parigini presso i quali è costretto ad esibirla. Ma c'è di più: luogo privilegiato di questa crudele recita a soggetto, la poesia può diventare essa stessa la suprema alternativa, la *pose* che tutte le riassume:

Manque de savoir vivre extrême — il survivait
Et — manque de savoir mourir — il écrivait ⁽¹⁾.

È proprio in questo terreno psicologico che matura l'originalissima concezione corbieriana della poesia. A determinarla concorrono due differenti istanze che, con felice arbitrio, Tristan riesce a coordinare; da un lato, questo bisogno di rabbiosa realizzazione del proprio fallimento umano, dall'altro una concezione sfiduciata e fortemente riduttiva delle possibilità dell'arte. Se nel passaggio dalla vita all'arte c'è l'illusione di trovare nella poesia un più confacente teatro per la *pose*, quest'ultima, con il suo carico di ironia e di irrisione non tarda a dissacrare anche questo superiore piano d'espressione e non tanto, come potrebbe sembrare a prima vista, per adeguarlo alle insolite dissonanze del suo sentimento, quanto piuttosto per una sorta di contagio o di contaminazione. Sotto questo aspetto, la demolizione di tanti miti romantici gli riesce preziosa sia perché lo costringe a una coerente ricerca di alternative estetiche a quelle che il suo gusto ha violentemente rifiutato, sia perché la consuetudine dell'ironia e della dissacrazione lo predispone ad una opinione estremamente disincantata della poesia.

Si può dire insomma che, anche verso la poesia, Corbière finisca per nutrire l'atteggiamento provocatorio e beffardo che ha assunto nei confronti della vita, ma anche qui l'odio e lo scherno altro non sono che i segni di un profondo amore ferito, un bizzarro e disperato atto d'amore. Una volta scelta la soluzione esistenziale della *pose*, la poesia offre, con maggiore libertà e vivacità della vita, infinite e perfettibili possibilità di realizzazione (« *Je rime, dans je suis* »), ma si tratta pur sempre di banali e futili messinscène che non devono mai superare la soglia della credibilità. Per cautelarsi contro ogni possibile delusione, basterà mortificare il concetto di poesia, evitare ogni tentazione di abbandono ed ogni atto

⁽¹⁾ *Le poète contumace*, v. 65-66 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 742.

di fede. La poetica di Corbière riposa così su un originale paradosso: la poesia si configura come insostituibile ragione di vita, sublimazione e paradigma di una esistenza altrimenti invivibile, e insieme è bersaglio preferenziale di lazzi e invettive.

Contro l'esaltazione romantica, Corbière propone anzitutto una visione artigianale e concreta della poesia, una concezione che vuol essere ad ogni costo modesta e prosaica:

*On est essayeur, pédicure
Ou quelqu'autre chose dans l'art!* ⁽¹⁾

Più che una poetica dell'antipoesia, c'è qui lo sforzo di crearsi una poetica che ponga chi la professa al riparo da ogni disillusione, che, almeno come ipotesi, non impegni più di quel tanto che il poeta è disposto a rischiare: le opinioni, cioè, le bizze, i sentimenti nelle loro varie episodiche manifestazioni, ma non il crudele gioco psicologico che invece quotidianamente vi conduce. Sulla scorta dei suoi gusti e delle sue idiosincrasie, Corbière inventa dunque un modo di poetare diverso e coerentemente vi si attiene: invece del *crin-crin* dei romantici, una continua virile contesa con la realtà, invece dell'equilibrato e asettico verseggiare dei Parnassiani, una libera e spezzata varietà di toni e di ritmi. Ma il credito che egli concede alla sua poesia si ferma qui: la scommessa vitale che vi azzarda dovrà essere continuamente derisa e contraddetta per evitare che derisioni e fallimenti vengano a gioco concluso. Si spiega così — in perfetta analogia con il suo atteggiamento verso la vita — l'accanimento denigratorio di Corbière nei confronti della poesia, nella genesi del quale sono senz'altro presenti il senso di saturazione che tanti suoi contemporanei hanno provato dopo la lunga stagione di esaltazione romantica e il suo naturale istinto di ribellione e di furia iconoclasta, non tali però da giustificare, da soli, tanta rabbiosa determinazione.

Ogni volta che parla di poesia Corbière ne mette in risalto soprattutto l'aspetto tecnico, le *ficelles*, riducendone la pretesa magia a un'oculata manipolazione di espedienti elementari. A ben guardare, tutta la sua polemica contro i Romantici procedeva da questo stesso presupposto e tendeva a smascherare indebite e ambiziose idealizzazioni. Non diversamente motivato è il suo rifiuto della fredda perfezione dei Parnassiani, ai quali, dando fondo a tutte le sue riserve di caricaturista, indirizza quell'originale esempio di metapoesia che è *I Sonnet*, tutto rigorosamente costruito di « *vers filés à la main et d'un pied uniforme | Emboitant bien le pas, par quatre en peloton* ». Ma, nella visione demistificatrice di Corbière, non è questa o quella scuola ad essere messa in discussione, è la concezione stessa della poesia che bisogna ridurre a più banali e concrete dimensioni. La sintesi di questo atteggiamento ce l'offre l'inizio apparentemente sibillino del terzo sonetto dedicato a *Paris*:

Poète - Après?... Il faut la chose ⁽²⁾

⁽¹⁾ *Paris*, III, v. 13-14, in Corbière, *Oeuvres*, pag. 707.

⁽²⁾ *Paris*, III, v. 1, in Corbière, *Oeuvres*, pag. 706.

che Christian Angelet commenta così: « Au mot-fétiche du Romantisme: *Poète*, Corbière assimile le concept familier de *chose*: ce qu'il faut pour obtenir le premier prix des Jeux Floraux, ce sont procédés qu'il vaut mieux ne pas nommer. N'accèdent au vénérable *Parnasse* que les *dégoûteurs*, les *fous à lier*, les *bèdeaux* ou celui que recommande sa *chlorose*: la farce littéraire confond et accueille sur le même tréteau pompeux la platitude et l'excentricité » (1).

Se davvero tutto il mistero della poesia sta nella *chose*, nell'accortezza di una trovata, allora si possono davvero giocare nella poesia tutte le proprie carte più disperate, quelle psicologiche come quelle espressive, senza paventare un fallimento che sarebbe in questo caso risibile quanto un eventuale successo. Basterà tenere forzosamente accesa questa convinzione, fare della poesia il bersaglio preferito dei propri *calembours* (*vers/boîte-à-vers*, *vers/vermisseaux*, *sonnet/sonnette*) e sfruttare questa totale disinibizione come pura e sfrontata libertà espressiva, come rifiuto di tutti i canoni e gli schemi preconcepi. In questa prospettiva, l'enigma del verso famoso: « *L'Art ne me connaît pas - Je ne connaît pas l'Art* » si risolve non come ambigua professione di modestia, ma come reciproco rifiuto di credito, come riconquistata autonomia espressiva.

Così la continua rivendicazione di originalità e insieme di trasandatezza (« *Je parle sous moi... A peine est-ce français... déconsu... ecc.* ») si giustificano nella polemica antiretorica e in una generale contestazione della poesia, quasi che Corbière altro non faccia che adeguarsi alla vera natura del poetare, scoperta e affermata una volta per tutte la fondamentale modestia della scrittura. Per secoli i poeti hanno cercato di mascherare e nobilitare la squallida *chose* che reggeva l'impalcatura della loro poesia; ora Corbière si ripromette di esibirla sfacciatamente, di ridurre tutta quanta la poesia alla brutale rivelazione di questa *chose* o, ancor più crudamente, di *Ça*:

ÇA c'est naïvement une impudente pose;
C'est ou ce n'est pas ça: rien ou quelque chose... (2)

Chose e *pose*, significativamente accomunate in questi due versi, si configurano dunque in Corbière come l'una il supporto dell'altra, come le due coerenti manifestazioni — estetica ed esistenziale — di un'identica rivolta. Ma mentre il ribellismo *bohémien* si esaurisce in una serie di atteggiamenti grotteschi e provocatori che, lasciando trasparire la loro motivazione autopunitiva, non escono dall'ambito del patetico caso umano, la violenta e sofferta denuncia della « cosalità » della poesia, oltre ad essere uno dei primi sintomi di quel processo di ridefinizione del fatto poetico che è tuttora in atto, costituisce la chiave indispensabile per

(1) CH. ANGELET, *La poétique de Tristan Corbière*, ed. cit., pag. 38.

(2) *Ça?*, v. 25-26 in Corbière, *Oeuvres*, pag. 705.

decifrare il messaggio delle *Amours jaunes*. Gli apparenti arbitri espressivi, le violente contraddizioni interne, la palpitante e stridente bellezza del libro non possono non nascere per intero dalla soluzione al tempo stesso esibizionistica e punitiva che Corbière ha voluto dare alla sua rivolta e dalla violenta strumentalizzazione a cui ha sottoposto la parola poetica; ma, almeno come ipotesi bisognosa di ampie verifiche, in questo nucleo indissolubile della *pose* e della *chose* attorno a cui ruota l'intera vicenda umana e artistica che ha Tristan come protagonista testimone e vittima, si potrà cercare anche la risposta unitaria alle tante altre inquietanti domande⁽¹⁾ che la sua pagina continua a suscitare.

⁽¹⁾ I nodi ancora irrisolti della questione delle *Amours jaunes* sono soprattutto il problema dell'unitarietà del libro, abitualmente risolto in una opposizione manichea tra i temi della Bretagna e del mare da un lato e quello di Parigi e Marcelle dall'altro; il significato dei *Rondels pour après*, l'ultima ispirata sezione dell'opera che non sembra poter rientrare nella struttura oppositiva proposta; e poi il problema della donna, dell'esotismo, della lingua e l'enigma del titolo. A proposito di quest'ultimo, si sono proposte due soluzioni che in qualche modo si integrano reciprocamente: secondo l'una, *jaune* starebbe ad indicare la stigmata del *cocuage*, per l'altra l'amaro sarcasmo del *rire jaune*. Nelle *Amours* l'aggettivo ricorre nove volte (cfr. il nostro *Lessico corbieriano. Indice analitico e dati statistici del vocabolario delle Amours jaunes*, Urbino, 1975) e solo una volta in una delle accezioni proposte («*Tu ris jaune et touses* in *A l'Etna*), mentre in quasi tutti gli altri casi ha una connotazione negativa o dispregiativa, seppure in contesti non particolarmente significativi. A torto trascurato ci sembra invece il caso di *Bohème de chic* dove l'espressione:

A moi tout seul je fris
Drôle, en ma sauce jaune
De chic et de mépris

potrebbe anche autorizzare una connotazione accessoria dell'aggettivo che servirebbe a completare quelle proposte per il titolo. La presenza di *jaune* in questo contesto, non giustificata apparentemente se non da ragioni di rima, potrebbe ribadire proprio il senso dispregiativo che Corbière attribuisce a questo colore, quasi immagine simbolica e violentemente visualizzata di quel «*Mélange adultère de tout*» che egli aveva scelto di essere e che si riverberava, contaminandolo, su tutto ciò che lo concerneva, amore compreso.

IL PRIMO PARISE

DAGLI INIZI A "LA GRANDE VACANZA"

di

Paolo Petroni

Goffredo Parise, scrittore giovane, scrittore precoce, lo definivano i critici che per primi si interessarono di lui, quando appena ventenne pubblicò *Il ragazzo morto e le comete* e subito dopo *La grande vacanza*. Se questi sono i primi libri stampati, da quando però ha cominciato a scrivere veramente? Se glielo si chiede, sostiene di averlo sempre fatto. Racconta che ancor prima di andare a scuola, da piccolissimo, riempiva quaderni e quaderni di chiari incomprensibili geroglifici, di una minuta scrittura tutta ghirigori e giravolte, senza mai stancarsi e con grande impegno.

Erano proiezioni inintelligibili dei sogni di Parise, il quale ne parla come di « proclami firmati Robespierre » (l'oscuro e minaccioso nome che compare anche nei romanzi),

« in cui si succedevano condanne a morte su condanne a morte. A quei segni intendeva affidare lunghe storie di torture, di gente ghigliottinata, i lenti e agonizzanti pellegrinaggi che i poveri condannati — di solito bambini della piazzetta sotto casa mia — erano costretti a subire. Non per una generica condanna, ma per una che era loro insita, e soprattutto perché erano i miei nemici ».

Tali dichiarazioni, fatte a posteriori, rivelano certo la sapienza di chi ha già scritto *Il ragazzo morto*, di chi, recluso in casa tutta l'infanzia, ha osservato con odio e con amore giochi e avventure dei suoi coetanei di strada, innocenti bambini condannati dalla guerra. Però sono anche indicative di una dolorosa e fantastica maturazione, tutta interiore, sfogata sui fumetti dell'epoca e nella propria fervida immaginazione.

Le prime cose concrete di cui invece abbiamo testimonianza sono degli anni 1942-44. Il giovane Goffredo tredicenne dedicò infatti il suo primo talento compositivo alla musica leggera. Sue sono le parole di una canzone intitolata *Quando passa Giacomino il bello*. Mentre Leone Piccioni ci riferisce una più significativa vicenda, accorsa allo scrittore in occasione di una specie di festival della canzone di guerra, tenuto durante l'occupazione tedesca.

Fra le varie canzonette, ce n'era una di Parise, scelta perché presentata come una sorta di appello agli americani. Le parole, press'a poco, sembra fossero queste:

« No, non le bombardate, per carità
No, non le profanate le nostre città.
Le case, le cose, le chiese,
Le nonne, le spose, le rose,
I vasi del Cellini
Polenta e uccellini...
... No, non le profanate le nostre città
No, non le bombardate per carità... »

Quando venne eseguita pubblicamente, davanti anche ad alcune autorità date le parole o l'orecchiabilità del motivo, fu subito palese la possibilità di una doppia interpretazione del senso. È chiaro che un tale scherzo non piacque per niente ai tedeschi. A noi invece interessa notare la presenza predominante della vena satirica di Parise, il gusto per gli abbinamenti fantastici, al limite del nonsense, che ci richiamano subito *La grande vacanza*.

A sedici, diciassette anni, ecco infine il primo vero e proprio parto letterario: *Una piccola famiglia*, che verrà stampato — tagliato — solo nel maggio del 1958, sulla rivista « Il caffè ». Il racconto, pur nella sua acerbità, presenta già alcuni temi e problemi della futura narrativa di Parise, il quale, davanti a questo primo importante impegno, si ritrova a dibattersi in schemi tradizionali, senza restarne completamente prigioniero. Una vena decadente, seguita quasi con crepuscolare ironia esistenziale, ma costretta in fondo in modi che potremmo dire neorealisti, ci dà uno spaccato di vita provinciale, che ci ha fatto pensare istantaneamente a due nomi lontanissimi tra loro, eppure qua sotteraneamente collegati: Tozzi e Buñuel.

Le novità di *Una piccola famiglia*, che ora più ci interessano, sono quelle che possiamo allacciare ai due primi romanzi di Parise. Si legga intanto questa frase:

« La difficoltà di penetrare nell'animo di una persona fa sì che quest'animo sfugga, si decomponga agli occhi di chi lo insegue, fino a mancare d'improvviso ».

È quasi una dichiarazione di poetica che possiamo ricollegare a quella che Carlo Bo chiama « l'estrema sensibilità dello scrittore al secondo volto della realtà, degli uomini, della vita ». Vi è chiara la volontà di usare l'analisi del subconscio come chiave per arrivare alla verità nascosta dalle apparenze e di farlo non in modo scientifico, ma intuitivo, poetico. Altra novità è un primo ma deciso tentativo di scomposizione non logica dell'azione, in quadri che non seguono una successione temporale.

Siamo davanti alla prova di quel montaggio che troverà nel *Ragazzo morto* e nella *Grande vacanza* la propria realizzazione compiuta. Tutto questo, naturalmente collegato al rifiuto di usare la psicologia in modo naturalistico, in quei futuri lavori arriverà a dare una visione contraddittoria e pluridimensionale dei personaggi, sondati in quei punti misteriosi, comuni a tutti gli uomini. Mondo interiore e mondo esteriore si compenetrano così sulla

pagina attraverso simboli e figure, nate dalla fuga e decomposizione degli animi che lo scrittore insegue.

A un anno di distanza, nel 1948, Parise, oramai trasferitosi a Venezia, scrive un secondo e più lungo racconto, che, mentre già è al lavoro sul primo romanzo, darà a leggere al suo futuro editore, Neri Pozza. Con queste ottanta pagine intitolate *I movimenti remoti* e ancor oggi inedite, lo scrittore fa dunque il suo ingresso nell'ambiente letterario.

La trama, se così si può chiamare, è molto interessante, perché appare legata a certe soluzioni de *Il ragazzo morto*. È un monologo scritto in prima persona, in cui il personaggio ripercorre e osserva tutta la propria vita da dentro la sua bara.

« La vicenda presenta una struttura assai complessa: accanto alla narrazione di per sé molto inquieta dell'io-cadavere (ispirata alla poetica del collage, con frequenti slittamenti di situazioni temporali), figurano inserti dialogati fra questa stessa salma affabulante e un misterioso viaggiatore ».

Così ne scrive Altarocca, ricordando inoltre il *Giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguineti, dove ugualmente si agita e farnetica un morto, ma in una situazione narrativa e ideologica assai diversa. Infine il critico riporta una serie di versi che fanno parte de *I movimenti remoti* e sono le uniche poesie mai composte da Parise. Noi trascriviamo quella centrale, la più significativa, in quanto è un anticipo non solo del senso ultimo del *Ragazzo morto e le comete* ma anche della sua atmosfera:

*Il liquido della stupida conformazione molle,
palpitante, retrattile che era il mio corpo,
si sparge nel fondo del cofano, a disseccarsi
il liquido che contiene, dissolto e corposo, il prodotto
di incomprensibili
movimenti remoti, di apparizioni remote, di suoni remoti
non resta che unirsi a quelli che vanno, a quelli che come me
vanno
e l'andare non comincia e non finisce
a nessuno si dice addio, nessuno — dice — addio movimenti
remoti della bocca
i sentimenti
sono ancora movimenti remoti, scivolati
anch'essi nel fondo del cofano assieme a quella parte di carne
che ci determinava in attimi remoti
e il cielo, la foglia, una pietra che cosa, che cosa vuol dire?
soltanto l'andare con quelli che vanno
e nessuno vede, nessuno tocca, nessuno ode.*

Nel 1951, a due anni da questi versi, due anni trascorsi a scrivere e a riscrivere, Neri Pozza pubblica il primo libro del giovane ragazzo vicentino, che a lui si è rivolto. *Il ragazzo morto e le comete* fu stampato in un limitatissimo numero di copie, circolò solo tra pochi addetti ai lavori e risultò dunque praticamente inedito, sino alla prima ristampa di Feltrinelli nel 1965, come dice Parise, in una « nota » alla nuova edizione, dove anche si legge:

« Sono certissimo che nessun editore, in quegli anni di neorealismo, avrebbe accettato, non dico di pubblicarlo, ma di prenderlo in considerazione. Tanto è vero che più tardi fu ancora rifiutato perché ritenuto *difficile* e poco smerciabile.... Lo stesso accadde per *La grande vacanza*, scritto nel 1952, di cui Neri Pozza, sempre per gli stessi motivi di inguaribile candore, si sobbarcò la stampa, che fu un disastro commerciale ».

Verrebbe istintivo fare alcune obiezioni a questo discorso. Infatti, all'epoca cui si riferisce lo scrittore, Dino Buzzati stava scrivendo i suoi racconti e era già uscito *Paura della scala* (1948). O, meglio ancora, era il tempo in cui Italo Calvino, terminato *Il Visconte dimezzato*, lo consegnava al suo editore (1951). Eppure Parise aveva ragione. Basta vedere i testi della grossa inchiesta radiofonica sul neorealismo, condotta allora (1951) da Carlo Bo. A questo fenomeno esclusivo e dilagante nessuno degli scrittori e dei critici intervistati seppe indicare vie d'uscita valide.

Il libro di Parise era il primo frutto di una nuova stagione, di cui ancora niente sembra fosse avvertibile nell'aria. Si pensi, come riferisce Giacinto Spagnoletti, che perfino la traduzione americana venne stampata con un diverso ordine di capitoli, per volere dell'editore, il quale cercava di renderla « più comprensibile ». Nonostante questo, nell'inchiesta di Bo si può leggere una frase, che sarebbe potuta apparire come epigrafe sul frontespizio del *Ragazzo morto*:

« Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto ».

La pronunciò Carlo Emilio Gadda, l'autore del *Primo libro delle favole*, che sarebbe apparso proprio da Neri Pozza lo stesso anno de *La grande vacanza*.

Alcuni anni fa Parise ha detto:

« Verso la fine della guerra, con altri ragazzi, cominciai a rubare sigarette e liquori ai tedeschi, per rivenderli. Andavamo in giro armati: io avevo una pistola che tenevo legata a un polpaccio, sotto i calzettoni. Due miei amici vennero fucilati. Ricordo che uno di essi uscì dalla stanza fumando una sigaretta: e poco dopo lo vidi morto, con le dita macchiate dalla nicotina. Vidi decine di morti. Molti credettero che io, specialmente al principio, descrivessi le brutture della vita per amore dell'orrido, per una specie di mania di corruzione. E invece no: era, ed è, il senso della morte, del disfacimento che m'angosciava ».

Il romanzo è infatti, nonostante le apparenze, frutto di esperienze vissute. La piccola cittadina veneta, semidistrutta dai bombardamenti e cosparsa di case diroccate e mucchi di macerie, è attraversata da un canale putrido, scarico di fogne e rifiuti, centro dei loschi traffici degli abitanti, che spartiscono i loro sordidi ambienti, solai e cantine, con topi e altri animali. Un fondale insomma da racconto neorealista, su cui Parise innesta le proprie fantasie e rivive i sogni di una dolorosa infanzia dall'interno.

Un rivivere che è calarsi nella ribollente sostanza poetica dei fantasmi adolescenziali, inseguiti senza assestarsi in schemi fissi. La sua non è una narrativa di memoria, legata al mito dell'infanzia, ove sempre ritornano certi scrittori (La Morante, Bilenchi ecc.) poiché non vi è in lui il distacco dalla materia dato dalla maturità, né il rimpianto dovuto alla coscienza di aver perso un'irripetibile, felice stagione della propria vita. Parise regredisce nel passato e, attraverso procedimenti di associazione mnemonica, ricrea sentimenti e situazioni di un tempo, ascoltando le « intermittenze del proprio cuore », liricamente risolte sulla pagina in immagini allegoriche, sotto cui sono nascosti intimi brandelli d'autobiografia. Ed è proprio questa che tiene assieme il dirompente collage del romanzo; non solo attraverso i fatti, ma attraverso l'atmosfera e le sensazioni di un particolare momento vitale, quello intensissimo che segna il passaggio dall'età dell'incoscienza a quella della coscienza: il bambino ha ripercorso le tappe della storia, della evoluzione dell'uomo ed è arrivato a scoprire la sua realtà presente. Un magico viaggio è finito e inizia un faticoso cammino.

Parise rivive quel passaggio al suo acme e ne profonde la forza magmatica sulla pagina: ancora non c'è la delusione, ma non c'è già più l'ignoranza. La fine dei sogni si interseca con l'inizio dei fatti reali e per il momento è difficile discernere gli uni dagli altri. Appena terminato di scrivere il romanzo, l'autore dichiarava quindi:

« Non posseggo vere e proprie storie da raccontare con principio e fine: direi piuttosto il principio assieme alla fine, che è poi il principio ancora. Per me l'una è dentro l'altro e viceversa, niente accade o si svolge, che non sia già svolto... Scrivo con il solo perché delle parole, che rendono le emozioni di un uomo una realtà al di fuori di lui e dentro di lui allo stesso tempo ».

Pensiero nebuloso solo all'apparenza, dato quanto si è detto. Per spiegarlo meglio, si aggiunga che una simile « poetica » è anche legata alla evidente volontà dello scrittore di non dare ai suoi romanzi connotati esatti, termini precisi, vicende precise, una morale precisa. Ciò non per leopardiani motivi di vaghezza, ma per rendere la disgregazione dell'uomo, la consumazione dell'uomo, degli ideali e delle cose, che si poteva cominciare a avvertire a quel tempo, alla fine della seconda guerra mondiale. Un concetto terribile e doloroso, qui ancora a livello di sensazione e che più avanti, nel *Padrone*, e nel *Crematorio di Vienna*, acquisterà una coscienza ideologica. Tanto che Parise proporrà poi, col *Sillabario* la propria soluzione a tale realtà del mondo d'oggi.

A questo punto cercheremo di riassumere la trama de *Il ragazzo morto*, o piuttosto di esporre alcuni avvenimenti, visto che di trama non è il caso di parlare, come sarà già



5 - Carlo Guarienti: *Scimmiera*, 1975



6 - Sergio Vacchi - *La piscina dell'alba*, 1975

apparso chiaro. La cosa meno importante di questo libro sono in fondo, proprio secondo i citati desideri di Gadda, alcuni colpi d'arma da fuoco, che pure sono il nodo centrale della vicenda. Sono quelli che causano la morte del protagonista, un ragazzo di quindici anni, illuso dalla apparizione di alcune « comete » luminose nel « cielo » della sua infanzia:

« La fiammata esce da dietro una stele e due colpi assordanti scuotono il silenzio; un pipistrello si alza dal tetto della baracca e sbatte le ali in un volo affannoso. Il ragazzo scivola dal tronco e discende piano, con la schiena rovesciata; sulla fronte bianca, imperlata di sudore, due piccoli fori sbilenchi guardano il cielo sgorgando fiotti di sangue e grumi di pensieri ».

Sarà bene, dopo questa prima citazione, dire subito che è tratta dall'edizione del 1965, edita da Feltrinelli. È quella infatti la stesura definitiva del racconto e quella più misurata in seguito ad alcuni accorti ritocchi, che non alterano l'originale forma espressiva. Parise è persuaso del resto « che un libro è il prodotto quasi *biologico* del tempo in cui è stato scritto, e, se ha vitalità poetica, può rimanere intatto ». Nella prima versione, la frase su riportata terminava così: « ... fiotti di sangue e grumi di materia filosofa ». E i cambiamenti di questo genere sono rari, mentre è più facile imbattersi in brevi tagli, parole o frasi soppresse; la struttura, le vicende grandi e piccole, le invenzioni del libro sono sempre le stesse. Solo l'eliminazione di un lungo « monologo interiore » ha un qualche peso, riuscendo a rendere più veloci e scorrevoli le pagine sugli ultimi momenti di vita del ragazzo, che quella digressione (sui burattini dell'oratorio e sulla festa di San Valentino), troppo intelligentemente mesta, disturbava.

Due pallottole roventi, che sempre peseranno dentro la testa del ragazzo quindicenne, sono dunque il movente realista della vicenda, che è ovvio col ritorno del giovane nella sua città, la quale rivela un brulicante povero mondo, dietro una facciata tanto regolare da sembrare artificiale come le scenografie palladiane. È finita l'estate, « è finita anche la guerra » e la vita di un tempo sulle rive del canale, gli viene incontro con le sempre uguali figure dei suoi compagni e parenti. Ritrova l'amore di Edera, che lascia il soldato americano di cui era divenuta moglie, e vive in una chiesa bombardata ove si entra attraverso la porticina del pulpito, salendo su cumuli di macerie. Ma i giochi sono cambiati e egli entra a far parte di una piccola banda di « ragazzi di vita », che campano alla giornata, rubacchiando agli americani. Poi una notte è costretto a scappare, sentendosi scoperto. Invano implora e cerca un rifugio, un nascondiglio; all'alba, improvvisamente la fiammata dei mitra e la morte.

Quel bagliore nasconde un mistero, dal neorealismo si arriva a una sorta di « realismo magico »; quei dati squallidi e tristi, sono trasformati dal quadro favoloso e leggendario, onirico, di cui fanno parte integrante. Così i morti, prima di essere morti davvero, del tutto,

« devono marcire, devono sparire nella terra ... Noi li dimentichiamo, ma loro, poveretti, restano oltre il nostro ricordo. La terra serve poco; sai, ci vogliono anni per marcire, per liberarsi della carne; e poi le ossa, dure come pietre, che si sciogliono

un poco, alla volta... Così passa il tempo e loro stanno lì fermi senza muovere un dito, ad aspettare i temporali per fare più presto... Ma non tutti si rassegnano alcuni si scoperchiano e risalgono sulla terra ».

Alla storia del ragazzo se ne interseca quindi un'altra, che comprende i capitoli pari (II e IV). È quella di due suoi amici: Fiore, il compagno di ogni avventura, il depositario di sogni e segreti, che ricorda il tempo passato con lui, e Antoine, il patetico omosessuale, che ama travestirsi con costumi settecenteschi. I due cercano il ragazzo morto nei luoghi che gli erano cari. Fiore li conosce tutti e trascina Antoine nelle gallerie di un'umida e buia miniera di lignite, dove lo intravedono, in fondo a uno strettissimo e oscuro cunicolo.

Il loro viaggio si tramuta in una sorta di discesa agli inferi. Tanto più che la sagoma loro apparsa è sparita, ha lasciato quel posto, poiché l'aria umida « è molto nociva per lui, nelle sue condizioni ». Ma Fiore non demorde (« Io gli volevo bene ») e scende la collina ove è arrivato, lungo il letto viscido di un torrente, tra fitti rovi che graffiano Antoine, sul cui volto il sangue si impasta alla cipria. Allora decide di cercarlo al mare: « Il mare gli piaceva più di tutti gli altri posti, non l'aveva mai visto ». E su una spiaggia magica, coperta di neve, lo ritrovano dentro la piccola cupoletta di cemento armato di un bunker. Ma il ragazzo dagli occhi a mandorla è sfuggente, assente, non risponde alle domande accurate, parla del tempo, della neve, del luogo e Fiore:

« si nasconde gli occhi e piange... con la fronte appoggiata al salnitro non si volge neppure quando il ragazzo ha finito di parlare. Con l'indice disegna il nome dell'amico, poi lo cancella e guarda il salnitro che discende lentamente a terra ».

Quindi l'addio, dopo il discorso del ragazzo che rivela come a un certo punto gli altri ti abbandonino, come tutte le belle cose in cui si è creduto siano menzogne. È la fine del sesto e ultimo capitolo.

Erano menzogne anche i meravigliosi vestiti di Antoine e la sua mongolfiera, sulla quale speravano di salvarsi dalle minacce e terrori che Dio ha lasciato in eredità, ora che è morto.

« Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anche essa aveva compiuto il suo giro, ci aveva illusi e si era spenta come una pietra nel buio ».

Secondo le parole di Harry Goetzl, l'ebreo ex custode della sinagoga, che il ragazzo incontra su un tetto durante la sua fuga. Questi gli narra la propria storia di unico superstita di una famiglia che ha subito mille persecuzioni. Il lungo racconto trattiene il ragazzo che deve scappare, è un ostacolo alla sua salvezza: quelle dolorose realtà rischiano di avvicinarlo alla morte.

Ma cosa è la morte in questo romanzo, cosa sono i morti per Parise? Infatti lo scrittore è chiaramente da identificare col ragazzo, come lui è nato nel 1929 e aveva quindici anni nel 1945, come lui aveva il nonno che gestiva una custodia di biciclette e come lui « aveva trovato un uomo che aveva sposato sua madre e lo aveva adottato ». Per rispondere alla

nostra domanda, bisogna tener conto di certi particolari. I defunti, che non sono ancora morti per intero, vanno in giro per la città e per le case, come gli zii Leopolda e Massimino, i quali litigano, si ammalano, chiamano il dottore. Solo non vogliono preoccupazioni, temono il nuovo e le inquietudini. Per questo rifiutano di nascondere il ragazzo che sperava gli dessero protezione. I « cari morti » lo respingono: « Fulminea come una fiammata la realtà gli cade davanti agli occhi e lo riempie d'ira... Dove era la loro bontà per i vivi? » Allora, accusandoli di esistere solo per riempirlo di dubbi e turbamenti, afferra la rivoltella e spara in pancia al gonfio, idropico zio:

« uno zampillo d'acqua fumante sprizza con violenza dal foro e s'innalza fino al soffitto; un istante dopo il ventre si affloscia gemendo e scompare con un soffio tra le pieghe delle coltri ».

È un assassinio e « il silenzio scende nella stanza come un freddo velo funebre ». Per morire del tutto Massimino non ha dovuto aspettare di decomporsi completamente.

Esistono insomma due tipi di morte, una prima falsa, apparente, allegorica e una seconda reale definitiva. La prima è il contatto con la realtà, la scoperta che si può oramai sperare soltanto nell'assurdo, che i sogni sono menzogneri e che a un certo punto dell'esistenza nessuno più ti aiuta, « nessuno ti può più aiutare quando sei così »: quando sei diventato adulto. Del resto se in casa degli zii la verità sul mondo dei grandi arriva al ragazzo « come una fiammata », « una fiammata » segna anche la fine della sua fanciullezza, gli spari che causano la sua entrata nel mondo dei vivi-morti. Chiarissimo, in questa luce, è anche il discorso che egli farà a Fiore sulle illusioni di un tempo nella scena in riva al mare. E davanti all'amico, che vede sciogliersi tutto « dinanzi ai suoi occhi in una delusione senza più emozioni », il ragazzo dice: « Ah! ah! Fiore, in fondo non è poi una tragedia, succede sempre così ».

È questo primo romanzo di Parise, dunque, una confessione sulla propria educazione alla realtà, sul passaggio di una generazione dall'età dell'innocenza a quella della consapevolezza, dalla freschezza dei sentimenti alla loro corruzione. Diciamo « di una generazione », poiché indubbiamente una tale visione delle cose, resa al « presente », senza rimpianti e solo con un po' di tristezza che vela la rassegnazione, è da mettere in relazione alla tragica durezza dei tempi. Ecco perché chi ha parlato di questo libro come di « una fiaba » è lontanissimo dal vero e non ha colto la tragicità di certe note autobiografiche, in cui è la realtà sociale del dopoguerra: « per le strade si incontrano... gruppi di orfanelli inebetiti, con la testa rapata, che guardano come è fatto il mondo ». Così come non ha collegato alla solitaria e sofferta infanzia di Parise tutti i dolci incubi, le fantastiche immagini, le avventure sognate che popolano queste pagine, assieme agli spari di Tom Mix, al riso sottile del barone di Münchhausen e ad altre rimembranze di fumetti e letture giovanili.

Oltre ai tre amici, mille personaggi si incontrano a lato, sotto e sopra le vicende principali. E sono essi, dalla povera Primerose a Edera col suo tepore, da Squerloz col suo topo bianco alle due vecchiette veneziane piene di bottigliette colorate, che creano l'atmo-

sfera magica e surreale del *Ragazzo morto e le comete*. Sono Abramo il costruttore di barche, e Giorgio e Raul che non si adattano alle abitudini, che non si chiudono in meschini egoismi, che non si rassegnano alla piattezza della vita, a popolare i sogni del ragazzo, figure non morte, perché vivono nella fantasia. Anche Fiore, il quale rappresenta la parte di Parise che si ribella al suo destino, non vuole arrendersi alla « morte » e resta per dimostrare, che, forse, è anche possibile crescere senza diventare adulti in senso negativo, senza perdere la propria umanità, non contaminandola. Ma, come annota Renato Barilli: « per quanto tempo? Parise naturalmente non lo dice, fedele alla sua volontà di non lasciar chiusa alcuna strada, di non dar nulla per definito, di non dar giudizi o far affiorare morali trasparenti. Da una confessione si ottengono dei dati di fatto e, solo su questi, gli altri potranno ipotizzare una o più soluzioni.

Questa storia di ragazzi vicentini che scoprono la realtà, ce ne ricorda una di altri ragazzi veneti, di Treviso: *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto. È un romanzo del 1947, di impianto assolutamente diverso, strettamente realistico, ma in cui è un certo tono elegiaco che nasce da una stessa presa di coscienza del mondo. Si veda infatti questa frase del finale, in cui il protagonista, un giovane sbandato ma d'animo fresco e pulito, si uccide perché:

« il mondo non aveva rimedio per il male degli uomini, per l'incomprensione e la solitudine e l'indifferenza. Non c'era rimedio, così che uno veniva spinto fuori dagli altri uomini, lontano ».

Se le differenze tra Berto e Parise sono innumerevoli, a cominciare da un tal tipo di soluzione senza vie d'uscita, le coincidenze non terminano qua. Ecco i medesimi pianti silenziosi che non servono a risolvere nulla, né hanno la fede come punto di arrivo: « Ma Daniele non si mosse. Posò la testa nei ginocchi di lei e cominciò a piangere per primo ».

Queste affinità non fanno che confermare come quei sentimenti non siano solo autobiografici e legati all'età dei protagonisti e degli autori, ma abbiano anche delle ragioni storiche: la fine della guerra coincide con la fine dell'infanzia. La festa che si svolge nel libro di Parise è un saluto alla pace e un addio all'adolescenza, simboleggia l'acme di quel momento di trapasso di cui abbiamo già parlato.

« Signore e signori questa è la grande festa, la gara notturna delle barche e la morte dei tipi sedentari portati via dalla corrente... Il gorgoglio dei remi che si immergono nell'acqua nera... travolge tutte le altre cose intorno ».

La festa è breve e le fiammelle dei lumi si spengono « gesticolando ». Il ragazzo conosce il dolore d'amore: « Edera, non andare in America ». E Edera piange dicendo « Prova a darmi un bacio, uno solo »:

« Il suo seno vergine che sbuca dalla veste è il bianco pianeta che nell'ottava parte dell'anno appare ai naviganti diretti a Bagdad, portando con se un vento tiepido e odoroso che gonfia le vele e fa cantare i poveri rematori... La piccola nave corre veloce sulla schiuma fresca ».

Invece di pensare a sopravvivere, e cercar da mangiare anche per Edera che resta, quanto è più bello sognare di navigare verso Oriente assieme a un grande, immaginario amico come Amed. I ricordi del viaggio fantastico su limpidi mari leggeri rimarranno, assieme a tutti quelli di quell'età felice, come « poesie chiare e stellate » nella sera dell'inverno che viene: « tutti a questo mondo stanno dimenticando la grande festa; tutti ritornano scontenti, calmi, il loro cuore diventa quotidiano ». Parise non poteva certo essere più esplicito.

Tanto per dare un'idea di quali reminiscenze confluiscano in questo romanzo, diciamo che il personaggio di Amed non è che il ricordo di quello interpretato da Robert Fairbanks nel film *Il ladro di Bagdad*, in cui, come scrive Georges Sadoul, troviamo « una bella fusione di magia, esotismo, dinamismo, erotismo ». Sono un po' quasi gli stessi ingredienti che formano *il ragazzo morto*. Del resto Parise non ha mai nascosto di aver cominciato a scriverlo proprio di ritorno dal cinema, dove aveva assistito alla proiezione de *Il fuggiasco*: storia di un uomo braccato dalla polizia che, fuggendo, ritrova la propria amante, incontra una serie di strani tipi, miserabili un po' pazzi che lo respingono, e all'alba è raggiunto e abbattuto dagli inseguitori. Più che una serie di letture, alle spalle del nostro autore, c'è un mondo di immagini: film, fumetti, disegni e quadri. Lo scrittore del primo riuscito, nuovo libro sperimentale italiano, era uno dei primi figli del mondo dei mass-media. E non c'è nulla di casuale nella relazione tra le due cose. Si aggiunga che proprio solo dal cinema giungevano allora ai giovani immagini e messaggi di un mondo diverso, stranamente sfuggite o sottovalutate dall'opprimente censura fascista.

Il tono generale del romanzo è quello « notturno », legato a quel disfatto, muffito, mondo di gente già mezza-morta. L'oscurità è poi legata all'umidità che trasudano tutti i luoghi. Se *Il fuggiasco* si svolge di notte, anche la vita di Parise si svolgeva principalmente dopo il tramonto e come dice il ragazzo, « l'estate è finita », è inverno e nelle « squallide sere » le uniche luci sono « i fuochi pieni di fumo di paglia muffita ». Macabre e funeree visioni si susseguono, scandite da episodi di sapore cimenteriale, nonostante appaiono alcune magiche scene assolutamente chagalliane come la fuga in automobile sopra i tetti o l'ometto della torrefazione che fuma dalla bocca, dalle orecchie, dal naso e da un buco sul petto. La Vicenza di questo scrittore assomiglia molto alla ebraica Russia del tanto amato pittore, e ancor più alla Praga della ironica letteratura nera cecoslovacca, che solo recentemente ci ha fatto conoscere Ripellino.

La morte, quella vera, è del resto l'unica estrema soluzione, l'inevitabile fine di quel processo di imputridimento cui è soggetto l'uomo. Egli vive oramai in un mondo dove restano solo gli scheletri polverosi e consunti delle cose, che rischiano sempre di affondare in una immobile melma grassa. Basta un niente, basta che l'inverno faccia diminuire l'acqua del canale, il cui fluire è un po' il fluire del tempo. Ecco così le rugginose scatole di latta, i rifiuti, i topi morti, le alghe fradice, i piccoli involti « dal contenuto roseo e informe spellato dall'acqua », che sin dalle primissime righe del romanzo, ne annunciano il tono, il senso.

Al limite si potrebbe dire che anche le strutture narrative di questo *Ragazzo morto* sono in disfacimento, ma non vorremmo ci si fraintendesse. È che il « procedimento a collage », come lo chiama Parise, fa da controcanto all'idea stessa su cui si fonda il libro. Così le due storie parallele del ragazzo e di Fiore si alternano nei vari capitoli, con un continuo andare avanti e tornare indietro. Per esempio, la morte del primo avviene nel penultimo capitolo, precedendo solamente l'incontro nel bunker, ma l'amico già dal secondo capitolo sa di questa morte. Poi, mentre i due personaggi vivi raccontano la propria storia in prima persona, quella del ragazzo è narrata in terza persona. Si potrebbe così pensare che quest'ultima venga usata per i flash-back e l'altra riguardi le vicende del momento. Però, siccome alcuni avvenimenti relativi a Antoine e poi tutta la ricerca e l'ultima scena sulla spiaggia sono pure in terza persona, si sarebbe in errore. Infatti è quasi vero l'opposto, e si potrebbe prospettare l'ipotesi che dietro la narrazione indiretta si nasconde l'io di Parise (il quale nell'ultima parte si sdoppia, come abbiamo visto, per prospettarci due soluzioni) mentre quella diretta è la parte che permette allo scrittore le proprie divagazioni « fumettistico-filosofiche » e il recupero dei ricordi.

Questo alternarsi di soggettività e oggettività, la cui essenza è invertita, si aggiunge all'inseguirsi dei tempi, all'intrecciarsi di vita e di morte, allo sparire e riapparire dei personaggi. Sembra di assistere a uno di quegli spettacoli cinematografici ove si recavano Fiore e il ragazzo:

« A ogni momento si rompeva la pellicola; allora urli, fischi e colpi sui sedili di latta storti e scrostati; dopo che eravamo già beati, presi dalle pagode cinesi, dalle strade di Shangaj e dal sorriso dell'antiquario in mezzo ai Budda, cominciava un baccano di scoppi e sullo schermo apparivano carri armati e aereoplani che fischiavano come sirene; dopo altri dieci minuti di un documentario vecchio di due anni, tornava la bottega dell'antiquario cinese, accompagnata da una musicchetta misteriosa e dal tintinnio del lampadario fatto di pezzetti di cristallo. Se i cinesi con gli inchini e i mercanti di schiave bianche duravano mezz'ora, era una felicità. Gli operatori spendevano un'altra mezz'ora per aggiustare la pellicola, che poi ritornava dimezzata sulla tela, con una striscia proiettata sul soffitto, oppure capovolta... e la testa bianca di Ridolini saltava fuori da un secchio di immondizie ».

Ecco che ritorna il cinema, forse la fonte principale del primo Parise, specialista in montaggio, luci, dissolvenze, nel procedere per associazioni mnemoniche o visive. Così il ragazzo, parlando con Squerloz, annota: « Purtroppo questa è una conversazione interrotta dal brusio di tante altre voci improvvisate ». E il discorso riprende ricordando la casa dove un tempo abitava il cugino. Oppure un bianco seno di Edera si muta nel pianeta che indica la strada ai naviganti, e il rivedere la fabbrica di Tostato Brasil gli rammenta l'asilo che c'è dietro, i bambini, la monaca addormentata sulla cattedra.

Il ragazzo morto e le comete è un'architettura poliedrica e frastagliata che è impossibile riassumere nei suoi mille particolari, non riconducibili tutti a un unico centro. Siamo davanti

a un romanzo fantastico che parte dalla realtà, come a un romanzo sulla realtà, che parte dalla fantasia e in tutti e due i casi il procedimento è riuscito, anche se, come voleva Neri Pozza (e Parise lo ha fatto solo in parte nella nuova edizione), il testo poteva essere ancora rivisto, eliminando alcune storture, tagliando e limando (per Gadda erano un po' esterni all'atmosfera generale Antoine e Madame Lucienne-Chajaux, mentre per noi l'unica scena superflua è quella relativa alla seconda). Questo, per dirla con Spagnoletti, « resta il nostro più autentico romanzo sperimentale, il primo e il più riuscito, nato al di fuori dei programmi delle spinte occasionali » e, secondo noi cosa da non sottovalutare, leggibile anche al livello più superficiale.

* * *

Alcuni di questi discorsi valgono anche per il secondo libro di Parise, il già citato *La grande vacanza*, cui ha stranamente arriso meno successo di critica e di pubblico. Il volume, edito sempre in poche centinaia di copie da Neri Pozza, esce nel 1953, a due anni esatti dal *Ragazzo morto e le comete*. Un tempo breve, per uno scrittore poco più che ventenne, il quale fatica a prendere contatto con la realtà adulta, a maturare. Eppure quel tempo lascia una traccia. Il libro mostra che lo scrittore ha più coscienza dei suoi messaggi poetici e ha anche un po' più di mestiere. L'impulsività del racconto è costretta da schemi più precisi e da una moltitudine di simboli coscienti, « una catena di segni strettamente collegati l'uno all'altro e, a loro modo, oscuramente decisivi », come dice la cabalistica nota editoriale alla seconda edizione, uscita nel 1968 da Feltrinelli. In essa si legge anche che il romanzo è stato riscritto « così profondamente e vastamente, che ne è risultato un libro completamente nuovo ». L'affermazione è un po' esagerata, ma abbastanza vera. La revisione profonda, i tagli e la giunta, non hanno cambiato la sostanza del libro, ma gli hanno dato certamente tutta quella consapevolezza di cui parlavamo. La prima stesura della *Grande vacanza* era più vicina al *Ragazzo morto*, pur non possedendone la stessa carica di spontanea immediatezza, da sogno scritto tutto d'un fiato. La rielaborazione ha invece posto una certa distanza tra i due libri e fa sì che i discorsi critici possano differenziarsi. Nella nuova edizione Parise spiega tutto quanto era prima sensazione oscura, istinto. È per questo che noi ci baseremo su di essa, pur facendo notare, ogni tanto, come fosse più vaga, legata ai tempi, meno essenziale e quindi meno esemplare nel suo discorso, la prima versione.

La vicenda del ragazzo morto si svolgeva in una città resa fatiscante dalle bombe, quella di Claudio, il protagonista di questo secondo libro, ha come sfondo una località collinare di villeggiatura, che per certi versi ricorda il luogo, ricco d'acqua e vegetazione, in cui finiscono a un certo punto Antoine e Fiore. Anche l'epoca è diversa, là era inverno, qui è estate. Claudio si reca in vacanza con la nonna (Adele, come la nonna di Parise) in un posto chiamato « Beata Tranquilla » ove era già stato dieci anni prima, quando esso godeva di un certo prestigio. Al suo arrivo scoprirà che, passata la guerra, il loro albergo, un tempo rinomato, è diventato un cadente ospizio, una casa di riposo per vecchi, per personaggi

decrepiti, come decrepiti sono i locali. La vacanza trascorrerà velocemente in questo mondo popolato di figure bizzarre, ma lascerà un segno.

L'inizio del romanzo, pur essendo riccamente descrittivo, è molto più narrativo rispetto al lavoro precedente. La prima immagine è quella dei grappoli di bacche che si schiacciano sul radiatore schizzando col loro sugo gli occupanti di una macchina in corsa in mezzo alla vegetazione. Poi si arriva pian piano alle varie rivelazioni: la macchina è una Citroën in pietose condizioni, l'autista è il « parroco », gli occupanti sono Claudio e sua nonna, il prete ha ottant'anni ed è quasi totalmente cieco, pur riuscendo a seguire le salite, discese e giravolte improvvise del percorso, che « si inerpica tra cespugli o dentro inesplorata coscienza? ». Un tale interrogativo, che mancava nella prima stesura, arriva improvviso e chiarissimo a dare, fin dal principio, la chiave di lettura del libro, tanto che subito dopo si nota come si stia procedendo in « una selva non chiara ». Simili colte allusioni erano impensabili al tempo del *Ragazzo morto*.

All'inizio del cammino di sua vita, Parise, attraverso i mille sogni e ricordi che popoleranno questa sua vacanza, tenta di chiarire dall'interno la posizione della adolescente Claudio (che nell'edizione del '53 aveva addirittura diciannove anni, ora ridotti a sedici) di fronte alla vita. Da un lato abbiamo infatti il suo incontro con austere e talvolta compassate figure borghesi, che dietro una facciata più o meno quotidiana, rivelano il proprio intimo disfacciamento, dall'altra gli ultimi freschi sprazzi di una fanciullezza che volge al suo termine, il tutto con una coscienza critica che fa qua e là capolino:

« Claudio confessò a se stesso una certa predilezione alle bambinate: — Debolezza un po' ridicola a sedici anni —, pensò con un risolino ».

Ne nasce un contrasto che si riflette in quello del luogo: lo squallore del presente con i fasti del passato. Tutto con gli anni subisce un processo di deformazione e le cose assumono un aspetto grottesco per chi le sappia osservare nel loro fantastico, provocatorio rivelarsi. E Claudio questo sembra saperlo fare molto bene. Tutto quel che gli era attorno viene guardato e riferito passando per questo filtro che distorce criticamente, rivela quanto di assurdo c'è nella realtà, e come dice Antoine nell'altro romanzo, « ormai soltanto l'assurdo è l'estrema salvezza ».

Claudio appare in fondo quasi un testimone e le sue riflessioni su ciò che vede e guarda, siano squarci di sogni del passato o avvenimenti di Beata Tranquilla, gli danno una certa estraneità:

« chi ci capisce qualcosa? Peggio di un giuoco cinese ».

Pensando al retroterra culturale di Parise, ci viene in mente un nome, Buster Keaton. Come lui, senza farsi però coinvolgere oltre misura, il ragazzo sedicenne assiste più che partecipare a mille strampalati avvenimenti, a incontri con ridicoli personaggi in una girandola di animali e cose inusitate; vive una caricaturale clownesca farsa che, in alcuni momenti, acquista un ritmo da comica finale e in altri, invece, si scioglie in scene poeticamente sentite nella loro stravolta, umanissima malinconia. Se il pirotecnico, geometrico e musicale inci-

dente che costa la vita al parroco, precipitato in un burrone con la sua auto, può apparire esilarante, le figure dei « ricoverati nell'ospizio » rivelano, dietro le loro divertenti fissazioni, una patetica realtà di solitudine, nel rimanere disperatamente attaccati a un migliore passato. Si veda per questo il terzo capitolo, in cui appaiono il falso colonnello, Giacomo Pertile coi suoi pensieri devoti e la maniaca signora Vittoria, con le sue storie di eredità.

Dopo l'arrivo a Beata Tranquilla, e la delusione per il suo decadimento (un fatto analogo si vedrà ne il *Sillabario*, sotto la voce *Allegria*), Claudio e la nonna, imperturbabili nonostante la morte del parroco, fanno la conoscenza con i personaggi dell'albergo. Prima di tutti incontrano la signora Cleofe, una vivacissima, petulante, imprevedibile gobba, contornata dai suoi tanti coniglietti bianchi, la quale si precipita subito sui pregiudizi e le superstizioni della nonna. Quest'ultima, con la sua signorilità e i suoi capricci, i suoi salti d'umore, arriverà a prendere quasi coscienza della sua fine imminente, proprio mentre il nipote scopre, in quel mondo falso e disfatto, che i suoi tempi felici sono finiti. Egli, attraverso i ricordi, rivive il passato, ogni qual volta un suono, un odore, una qualche associazione li riporta a galla in tutta la loro spensierata illogicità.

In seguito Claudio ritornerà sul luogo dell'incidente automobilistico, sull'orlo del burrone e osservando il « gorgo profondo di quel pozzo » si metterà a cavalcioni di una grossa radice. Istantaneamente scatta la divagazione fantastica. Questa volta però il ricordo avviene a livello cosciente, non di fuga totale:

« Appena fu seduto, gli parve sentire nelle gambe una specie di movimento, senti sotto le dita la corteccia lucida e squamosa come qualcosa di vivo. Così, a cavalcioni di un serpente boa. Ora il serpente boa avrebbe cominciato ad arrotolarsi, a stringerlo approfittando della sua posizione... ma la colpa di quei terrori vergognosamente infantili era dovuta non al luogo, né alla radice innocente, ancora indifferente, amorfa, sconosciuta e priva di un qualunque potere di trasformazione; non alla radice ma a lui *dentro di lui* e forse un poco allo zoo del circo, con l'indiano Athman unto di porporina dalla testa ai piedi, per far scivolare i serpenti. Bene, non sarebbe stato più possibile liberarsi di tali sciocchezze? A sedici anni bisognava dire addio a simili cose. E quante volte non l'aveva fatto? Una, dieci, cento, mille volte: ora abbandono l'incertezza per la certezza ».

Tale passo è indicativo per definire questo libro (come il *Ragazzo morto e le comete*) frutto di un particolare momento evolutivo dell'« io », in cui la mente è oramai vigile, ma ancora intorpidita dal suo fantastico appoggiarsi ai sogni, e segue i bruschi, sensuali, rimescolamenti del sangue. Nella *Grande vacanza* il sogno è intenzionalmente sondato, vissuto come « interpretazione dei ricordi » e quindi dei segreti, dei simboli della realtà stessa.

Si veda come, con un procedimento stilistico nuovo, l'autore passi dalla terza alla prima persona, senza stacco alcuno, seguendo e chiosando la riflessione di Claudio che abbiamo appena portata. L'identificazione tra Parise e il personaggio è palese e sembra quasi sfuggita

all'autocontrollo dello scrittore, se anche qui, come nel romanzo precedente, non ci fossero le mille coincidenze autobiografiche.

« Ma questa è davvero l'intelligenza dell'uomo stupido, come se tu, bambino, sì ragazzo, uomo giovane insomma — non fare il furbo adesso — come se tu non fossi proprio questo: le cose viste (zoo del circo), quelle viste dal nonno (un pappagallo di vetro), quelle viste dal bisnonno, e le non viste, il Mistero. Ecc., ecc. ».

Quanta più coscienza in questa specie di dichiarazione di poetica, e quanta meno carica espressiva. Non per niente Altarocca, a proposito delle pagine migliori del libro, quelle fini, rarefatte eppure pregnanti del veglione, commenta: « È un brano da *Ragazzo morto* ».

Si potrebbe affermare che negli anni trascorsi tra i due libri (queste righe sono identiche nelle due edizioni) Parise ha letto Jung, o almeno si è avvicinato intenzionalmente alla psicanalisi. Michel David fa nel 1966 il nome dello scrittore (« attratto da un certo jungghismo »), citando in fila « alcuni romanzieri per i quali l'aggiornamento psicoanalitico può essere, in modi diversi, documentato ». Per esempio, secondo noi, questo sostenere che l'uomo è il frutto non solo del proprio passato, ma anche del passato dei suoi avi, in fondo quindi del passato di tutti, si può collegare alla teoria « dell'inconscio collettivo », composto di « archetipi », tra i quali troviamo anche « il serpente » simbolo proprio della contraddizione tra coscienza e istinto. Così l'immagine dell'acqua, che appare varie volte in tutti e due i romanzi con una ricorrenza che si fa notare, è ricollegabile al grembo materno, all'archetipo della madre. I sogni di Claudio portano con sé i simboli dell'infanzia, di una sicurezza istintiva andata perduta e che ora si scontra con la consapevolezza.

Si veda anche la fine del quarto capitolo, quando al ragazzo appare la madre (sedotta come lo fu quella di Parise), identificabile psicanaliticamente anche per i simboli luccicanti che la contornano: la polvere d'argento e le pietre preziose:

« Ora, con un vestito così bello e scarpe di vernice azzurra, con brillanti incollati sulla punta Lei era ritornata quella di un tempo felice, prima che il signore strabico le avesse usato violenza nella villa a Salico con la promessa di una bambola di porcellana grandezza naturale, prima, prima, esattamente prima che lui fosse nato ».

Una tale analisi, volendo e avendo una approfondita conoscenza scientifica, potrebbe andare avanti moltissimo. Ecco, solo poche righe più in là, l'amplesso con la madre:

« Le saltellarono intorno (lui e la nonna) in un turbine di crisantemi fradici e gocciolanti ».

Questo discorso sui simboli diventa naturalmente forzato e sviante se condotto senza una certa misura. Infatti potrebbe forse spiegarci molte cose sul giovane Parise (cose che del resto vengono fuori anche dalla sua vita), ma meno sui suoi libri, che certo non furono costruiti in tutti i particolari con i testi di Jung o Freud a portata di mano. Del resto certe cose valgono anche per il *Ragazzo morto*, sebbene in misura assai minore. Quello infatti nasceva più « automaticamente » di questo e quindi sarebbe meno lecito spiegarlo in tal

modo, rivelare processi inconsci interessanti, ma non legati alla volontaria creazione del libro, come invece accade in certa misura per *La grande vacanza*.

È chiaro a questo punto perché è sbagliato parlare per Parise di « pretestismo rovesciato », o almeno è inventare una definizione assurda per quello che è più o meno un processo psicanalitico; passare dal ricordo e dai suoi segni alla vita, alla realtà. Lo stesso vale per chi si richiama al « realismo magico ». Lo scrittore arriva infatti alle estreme conseguenze di quel « far percepire, attraverso una inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione, in cui la vita nostra si proietta », che postulava Massimo Bontempelli.

In un contesto che vede il protagonista più adulto e maturo, alle prese coi problemi dell'adolescenza e dell'esistenza, sono presenti i problemi sessuali con una evidenza impensabile nel *Ragazzo morto*. Sono però sempre avvolti in un denso alone irrealista e nulla hanno a che vedere con l'importanza e la chiarezza cui assurgeranno nei romanzi seguenti, almeno i tre della così detta « Trilogia veneta ».

« Claudio girò gli occhi intorno, sentì una forza d'attrazione su di sé: accostarsi e scostarsi, scintillare in contatti con il corpo sudato di Arturo. L'aria era molto calda, il calore dello spiazzo erboso in fondo alla scalinata era una serpentina di vetro sottile, senza spessore; dentro bollivano erbe, fiori, cicale, farfalline di campo. Gli aromi, i profumi si alzavano al cielo ».

E Arturo spiegherà: « Io non posso avere contatti con donne, mi fanno molto male ». Tali rapporti omosessuali (più avanti quello con un ragazzo, cui però chiede a un certo punto. « Ma sei un bambino o una bambina » —, o quello con la ragazzina incontrata al veglione: — « Non voglio più, vai via, io credevo tu fossi un bambino » —) rientrano nel quadro generale di un faticoso distacco dalla fanciullezza, dal grembo materno e di una dolorosa ricerca di autonomia.

Il centro del libro è senza dubbio il quarto capitolo, in cui la realtà sfuma lentamente e Claudio sprofonda nel tempo, all'indietro in un susseguirsi di ricordi che arrivano alla origine della sua vita (la scena della seduzione della madre), a svelare i suoi segreti più reconditi. Un viaggio nelle stratificazioni e associazioni del subconscio, che inizia con una discesa in un mondo soffice e intatto.

« Con un salto *si lasciò andare* sul mucchio di cenere che *scorrev*a dalla base del corridoio nella *valletta sottostante*. Forse nessuno era mai sceso da quel lato del palazzo, nella cenere non si vedevano impronte d'uomo o animale: carte unte grinzose, penne di pollo e uccelli caduti dal tetto giacevano sul terreno con la statica leggerezza di cose mai toccate, *sensibili a minimi contatti e apparizioni* ».

Le sottolineature — nostre naturalmente — indicano tutto ciò che avvalorà l'interpretazione data da noi, e più avanti si legge:

« Ogni cosa nell'isolamento era diventata sospettosa *oltre il credibile fisico-chimico* e non si sarebbe potuto in alcun modo passare inosservati... mutare anche di un solo millimetro la posizione dei rifiuti in abbandono avrebbe prodotto rumori, sibili *come richiami* ».

La discesa procede lungo tre giri di scale, in fondo alle quali è una porta. Qualcuno la apre e Claudio entra dicendo: « Non vorrei disturbare ». In risposta riceve una frase che, nel nostro contesto è molto chiara:

« Non fa niente, lei sa benissimo... — disse l'uomo. Claudio avrebbe voluto dire di sì, lui sapeva benissimo, era certo di sapere ma senza poter precisare che cosa ».

La prima parte del « viaggio » avviene in un locale con strani vecchietti downeschi, che tentano anche di spaventarlo. Poi, dopo il rapporto con l'ermafrodito, uno degli ometti gli dice:

« Lasciati andare senza pensieri, niente pensare, niente, pensa alla mamma caro »....

Avviene così il grande salto, « la trasformazione », dovuta al nome di lei. Claudio rivive il Veglione del giovedì grasso, in cui i ricordi e le notazioni (anche quelle senza senso) si succedono le une agli altri, sino al finale amplesso con la madre di cui abbiamo già parlato, sino a risalire al proprio concepimento.

Sono, quelle di questo capitolo, le pagine migliori della *Grande vacanza*, le più vicine all'atmosfera del *Ragazzo morto*, con una scrittura e immagini equilibrate in un crescendo di trasalimenti, paure, vergogne e felicità, che acquistano da una certa struggente vaghezza la loro forza poetica, la capacità di fondere logico e illogico.

La risalita verso la realtà, dopo questo salto nel profondo, è lenta e lunga. Dura in pratica sino alla fine del libro e si svolge magari attraverso vicende di terze persone. Claudio ha ormai la forza di capire tante cose e di affrontarle: la storia della signorina Cleofe, che vedendo una foto della madre, ricorda una scena di gelosia tra questa e il fratello Gastone, legati da un rapporto incestuoso, è addirittura narrata con un processo di slittamento e collegamenti riservato sino ad allora solo al protagonista. Cleofe assistette al litigio piangendo « sprofondata nel secchio delle immondizie sotto l'acquaio e vestita in velo rosa da cerimonia ». Uno spunzone metallico del secchio la taglia profondamente e il vestito, che va a brandelli è un po' lo squarciarsi del suo velo d'innocenza, macchiato dai rifiuti (il transfert di Claudio su Cleofe non potrebbe essere più chiaro).

« L'odore del sangue e del sudore che le scorreva sul viso e nel petto diventò più forte di quello acido delle immondizie e riempi il buco sotto l'acquaio: era la sua piccola stanza, la sua culla, il suo guardaroba, tutta intera una casetta con piatti e chicchere in proporzione ».

Non c'è da dubitare che la piccola Cleofe sia rimasta gobba e abbia smesso di crescere in seguito a quella ferita e a quello spettacolo.

Nel capitolo seguente c'è la storia della signora Marianna (paragonata, dato il nome identico, alla nave di Sandokan, in un crescendo di scricchiolii di assi e vento in poppa) che racconta la sua vicenda col dottor Max Krona. Sono pagine abbastanza estranee a tutto il libro, al tema di fondo col tuffo in se stesso di Claudio e poi la sua emersione. La nonna che ricorda il giorno delle proprie nozze e lo collega, per associazione mnemonica (cui l'autore man mano ricorre per vari personaggi), a quello della propria morte, ormai sentito

vicino, rientra invece nel processo che sta compiendo il protagonista. Il giorno della coscienza è vicino, attraverso il passato è possibile arrivare al futuro: tutto è sempre insito nel nostro presente.

La conoscenza del mondo si esemplifica nella scena di seduzione di Arturo, l'omosessuale cieco, da parte di Cleofe. Una torbida e deforme realtà viziosa, ma vitale, perché ha nel fondo dei sentimenti sinceri (la salvezza nei sentimenti sarà il tema del *Sillabario*). Non c'è moralismo in Parise, solo è affrontata la verità attraverso il solito patetico-grottesco, che ingigantisce e rivela orrori e cose positive:

« Lui non era ancora diventato un cane randagio... era un vero uomo e non una bestia... Lei pareva una scimmia ma non lo era e si sentiva stanca, ritornata nel secchio ».

L'umanità è vittoriosa sulla bestialità. Nei libri seguenti Parise troverà invece strette identità tra persone e animali.

Il finale de *La grande vacanza* è molto vicino, per senso, a quello del primo romanzo. In esso il ragazzo e Fiore erano due *alter ego* di Parise, che indicavano, da una parte, la resa all'evidenza, alla conoscenza e dall'altra la possibilità di continuare ad astrarsi nei sogni, magari salendo sul pallone di Antoine. Qua abbiamo invece le figure di un sogno allegorico, dalle quali a un certo punto Claudio si distacca per affrontare il proprio destino. All'inizio del libro si è appreso, quasi per caso, da una radio, che sono in corso i negoziati per la guerra di Corea; sono passati quindi varii anni dalla fine della guerra in Italia. Sulle colline attorno all'albergo Claudio una notte incontra invece un gruppo di sei partigiani (compreso un disgraziato contadino del luogo, con cui aveva fatto amicizia in precedenza) che ancora compiono operazioni di rastrellamento anti-tedeschi. Uno di questi, Breton (il nome del teorico dell'automatismo dell'espressione e del surrealismo non è certo casuale), gli dice a un certo punto:

« Sono tutti illusi... Sono passati sei anni chi ci dovrebbe essere ancora in giro? Eh? È perché a loro piace così, a me invece non piace per niente ».

Al che un terzo gli replica: « Ma a me sì », mentre un altro, nascosto in una buca, sibila: « imbecille, imbecille », all'indirizzo di Breton. Chiusi nel loro fragile sogno, si ribellano all'idea di veder interrotta la continuità di tale loro illusione libertaria. Claudio si unisce e gira a vuoto con essi, finché un giorno, durante una sparatoria, davanti alle « violente fiammate » (come quelle del *Ragazzo morto*) delle armi, comincia a cantare:

« Io non ho niente da ricordare ».

Il gruppo si trova davanti alla tenuta del barone di Münchhausen e lo scrittore annota:

« L'immaginazione finisce qui, il calcolo balistico, la parabola della sfera volante, e da qui cominciano gli schemi del banale ».

« La grande vacanza » della vita è terminata. Per Claudio, che si è staccato dal gruppo e lascia i compagni ai propri giri a vuoto inizia la « squallida sera dell'inverno », come diceva il ragazzo dell'altro libro. Tornato a Beata Tranquilla trova la nonna morta, ma l'avvenimento ha un significato solo per lui. Gli altri ospiti dell'ospizio non se ne curano.

Sono già « ombre rigide e senza spessore simili agli spettri di una lanterna », come appaiono a Claudio che, a braccetto della signorina Cleofe, discende la collina per tornare in città, « solo », poiché la piccola gobba non è altro che la coscienza della realtà.

Così si conclude questa seconda, più profonda, anche se meno autenticamente poetica educazione alla vita. L'incantata estate dello scrittore Parise è finita e i romanzi seguenti non saranno più così ricchi e immersi in una stupida atmosfera fiabesca piena di presagi. Tutto è successo e nulla allo stesso tempo, ma l'albergo affondato nelle passiflore e popolato da mille coniglietti d'angora è svanito alle spalle di Claudio-Parise.

La grande, patetica pantomima è giunta al termine e il ragazzo riattraversa all'inverso lo specchio di Alice (nel paese delle meraviglie). In una scenografia démodée, anni venti, si è svolta una isterica, briosa farsa, che nella tristezza dei suoi « adagio » svelava per contrasto una melanconia esistenziale, una « conoscenza dolorosa del mondo », cui può contrapporsi solo il passato e le capacità di un'ironica osservazione. Su un fondo apparentemente più realistico di quello del *Ragazzo* con i suoi vivi-morti, accadono fatti che nulla hanno di reale, legati come sono a un al di là che oltrepassa la coscienza e la normale conoscenza, continuamente disgregate dalla verità dei ricordi.

DALL'ESTETISMO ALLO SPERIMENTALISMO
RAINER MARIA RILKE NEL
I CENTENARIO DELLA NASCITA

di

Claudio Magris

(dal « Terzo Programma » del 27 Febbraio 1975)

« Stavolta — dice il protagonista dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* ⁽¹⁾ — sarò io a essere scritto: sarò io l'impressione che si trasformerà ». Nel suo grande romanzo pubblicato nel 1910 Rainer Maria Rilke denuncia esplicitamente l'ambigua essenza della letteratura, di ogni letteratura: la scrittura è insieme salvezza e reificazione, salvataggio dell'esperienza effimera nella durata della parola e irrigidimento della vita mobile e viva nella fissità mortuaria dei segni immobili e quasi imbalsamati, nell'esangue scheletro della pagina scritta. Il protagonista del *Malte* è un giovane aristocratico minato da un senso d'irreparabile crisi e smarrimento della propria persona: Rilke immagina che il romanzo sia appunto il diario, il quaderno in cui Malte annota la sua esistenza; Rilke finge cioè che a scrivere il romanzo sia l'eroe stesso. Il giovane Malte dunque scrive, cerca di portare ordine con la parola nel caotico e indistinto fluire vitale nel quale sente altrimenti di sciogliersi e di perdersi; la parola è un confine, una distinzione, un argine che differenzia l'io dall'informe realtà che minaccia d'inghiottirlo e quindi lo salva dal mare dell'indifferenziato, lo costituisce come realtà indipendente ed autonoma. Ma traducendosi nel segno l'io si aliena, trasforma la sua palpitante soggettività in un oggetto opaco e morto, uccide la sua vita vibrante d'infinita possibilità nella pietrificata costruzione del linguaggio, nella frase e nella pagina che non son più suscettibili di mutamento e di trasformazione e che assomigliano perciò a un

⁽¹⁾ R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. di Giorgio Zampa, ed. Bompiani, Milano, 1943, pag. 67.

monumento funebre, splendido e duraturo ma antitetico alla pulsante potenzialità del vivere. Malte è un individuo che scrive per conservare la propria identità minacciata dal fluttuante proliferare dei fenomeni, ma finisce per trovarsi scritto sulla pagina, per diventare un oggetto fra oggetti, una cosa immobile. Nella scrittura l'io si dà una consistenza ma al contempo si aliena e si sclerotizza.

È questa problematica della scrittura, dei suoi valori e dei suoi mali, che conferisce oggi a Rilke, nel centenario della sua nascita, un'attualità la quale trascende sia gli esaltati fervori sia le sdegnose ripulse che hanno preso di mira negli scorsi decenni l'arte rilkiana. La poesia, scriveva Rilke in una delle sue tarde lettere, è una cauta misura del gesto; proprio a questo riserbo finale così teso verso l'essenziale e così prossimo al silenzio si rivolge ora un rinnovato interesse per Rilke che cerca di scoprire, al di là degli arcani incensi con i quali il poeta affascinò un'Europa esangue e declinante, la duratura profondità e quindi anche la contemporaneità della parola rilkiana. Dispensiere — ai suoi esordi — di morbide ed estenuate malie, Rilke sembra aver poco da dire a uomini che non possono evadere dalle tragedie odierne nella bellezza di maniere e di parole; d'altro canto proprio l'ignoto, la desolazione esistenziale e la notte orfica che si celano nella perfezione, sempre più irta e scarna, delle sue ultime poesie possono fare di lui un interprete dell'assenza umana e un capostipite della frantumazione stilistica. La fortuna critica di Rilke è estremamente indicativa, nelle sue varie fasi, di questo molteplice significato presente nella sua opera. Dapprima, negli anni di Rilke e in quelli immediatamente successivi alla sua morte, c'è stato il culto estetizzante per il maestro di raffinatezze decadenti; a questo ossequio è seguito, per reazione, il rifiuto etico-politico di quei gesti sacrali e narcisisti e infine è venuta la riscoperta, in quei gesti medesimi, di una lucidità dolorosamente rivelatrice della barbarie e della disumanità. Anche le diverse traduzioni documentano, specialmente in Italia, le diverse chiavi di lettura possibili del testo rilkiano, da quella dannunziana di Vincenzo Errante a quella orfico-ermetica di Leone Traverso che inflù sulla generazione dell'ermetismo italiano a quella umanistica e impegnata di Giaime Pintor, sorta nel clima morale dell'antifascismo e della Resistenza. L'arduo sperimentalismo formale dell'ultimo Rilke si protende verso i più arditi tentativi dell'attuale avanguardia, mentre oltre ogni caduco belletto misticheggiante si profila sempre più chiaramente l'immagine di un Rilke che addita la fragilità delle cose, la lontananza e l'inumano mistero degli oggetti, il vuoto pauroso su cui s'affaccia per contrasto l'esigenza dell'utopia e della speranza. Scrostata di ogni orpello mistificante e di ogni falsa coscienza, l'interiorità rilkiana mostra anche un volto rivoluzionario e si rivela un argine contro l'uniforme totalitarismo delle pressioni sociali. Il borghese Rilke, che amava camuffarsi da aristocratico, riesce ad esprimere il deserto dell'alienazione; egli insegna il commiato, il congedo dalle cose, la capacità di dire addio e di diventare poveri.

Rainer — o meglio, secondo il suo vero nome, René-Maria Rilke nasce a Praga il 4 dicembre 1875 da una famiglia cattolica e piccolo borghese. L'estrazione sociale e soprattutto la città natale non sono soltanto un dato anagrafico, bensì una componente spirituale e culturale di straordinaria importanza. La vecchia Praga slavo-tedesco-ebraica era un

crogiolo di popoli e di culture, un inquieto punto d'incontro e di scontro fra civiltà diverse, un mondo di ombre e di fantasmi nel quale si avvertiva il presagio della fine dell'impero asburgico e nel quale soprattutto lo scrittore di lingua tedesca era costretto a sentire l'incertezza del proprio strumento linguistico e la labilità del proprio lavoro. In una lettera ad August Sauer, celebre germanista di Praga, Rilke parla di questa sensazione della problematicità della propria lingua, che egli ebbe sin dai suoi esordi letterari di scrittore di lingua tedesca che doveva esprimere un mondo di affetti e di valori estranei o ostili alla cultura tedesca. Una delle prime raccolte di versi rilkeiani, che s'intitola *Sacrificio ai Lari* (1896), è tutta permeata di questa presenza di una Praga misteriosa e umbratile, declinante nella vecchiezza e greve di passato, vicina ma inafferrabile nel suo enigma: contemplata come oltre un vetro opaco e avvolta nel crepuscolo che inghiotte le sue vecchie torri. L'atmosfera delle prime poesie rilkeiane è caratterizzata da insistenti ombre di crepuscolo e di autunno, da fiori reclinati, da notte del cielo e delle anime, da campane vespertine, da abbandoni sfiniti al pianto e alla tenebra, da uno spegnersi di ogni oggettività, distinzione, chiarezza. La suggestione slava, recepita con un senso di abbandono e insieme di colpa da parte del poeta che appartiene al mondo austro-tedesco dei dominatori, diviene la cifra di questo infinito e indefinito struggimento sentimentale incapace di darsi un oggetto, come dice la lirica *Canto popolare*:

*Come mi tocca l'anima
la popolare melodia boema!
Penetra lieve il cuore,
che ne trabocca e pesa.
Quando somnesso un bimbo
canta sarchiando i campi,
dopo, la sua canzone
torna a echeggiarmi in sogno.
Pur se tu sia lontano,
in terra ignota e solo,
spesso attraverso gli anni
ricorderai quel canto ⁽¹⁾.*

Ispirato ma anche oppresso dal retaggio della città natale, Rilke l'abbandonò nel 1896 per trasferirsi a Monaco, allora sede di un vivacissimo movimento culturale. Il racconto *Ewald Tragy*, scritto nel 1897 e pubblicato appena nel 1927, è la parabola di questo distacco di un giovane poeta dal tortuoso mondo praghese, affascinante e insieme inquietante, e del primo contatto dell'artista ancor acerbo con gli ambienti letterari di Monaco. Il racconto è tenue e lieve, ma il palpito di quel vuoto sentimentale che s'affida a pallide speranze di poesia contiene già quella precisione di sfumature che riapparirà grandiosamente nel *Malte* e contiene soprattutto quell'indistinta e opaca fluidità che farà della Mitteleuropa una realtà

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, scelte e tradotte da V. Errante, ed. Sansoni, Firenze, 1947, pag. 21.

conca e frolla, plasmabile in tutte le direzioni possibili, grembo del marcio ma anche dell'incerto, dell'imprevedibile, del futuro. Nel volto fuggitivo di Ewald c'è già il ritratto di quella civiltà che periva in virtù degli stessi rimedi ch'essa escogitava contro la morte, dei suoi medicinali poetici sapientemente distillati ma sorbiti in dosi abnormi e venefiche. Analoga atmosfera caratterizza i brevi racconti giovanili, composti fra il 1896 e il 1903 e più tardi rifiutati dal poeta, vibranti di impressioni sfumate e di ipertesa sensibilità, presaghi di morte e di declino, affascinati da un'oscura — e oscuramente compresa — inquietudine del mondo slavo degli oppressi e dei derelitti.

Dopo un breve soggiorno a Monaco nel quale si interessò soprattutto al dibattito sul contrasto fra arte e vita e alla narrativa del danese Jacobsen, Rilke si recò in Italia e in particolare a Firenze, dove la pittura italiana e specialmente quella angelicata e malinconica di Botticelli accentuò il suo itinerario verso un estetismo imperniato sulla solitudine umana dell'artista e sulla santità dell'arte. Dalla religione della sua infanzia Rilke giunge così a un rituale di pure forme, a un'armonia di gesti fondati sulla bellezza, a un'asceti iniziatica che scorge nell'arte il culmine dei valori. Ma è un estetismo intriso di tristezza come le primavere di Botticelli che languiscono in una fioritura senza frutti. Questo culto della bellezza si riscatta tuttavia per una profonda tensione all'oggettività. Già nel saggio *Sul paesaggio*, pubblicato nel 1902, Rilke celebra l'arte quale capacità di spogliarsi d'ogni superbia soggettiva per divenire una cosa fra le cose, oggettiva e indifferente come le presenze materiali esterne all'uomo. Il poeta deve uscire da sé, esasperare la propria reattività sensitiva sino a considerarla come una manifestazione oggettiva, come un fenomeno impersonale da osservare e registrare con scrupolo imparziale; l'asceti del poeta deve giungere a una spersonalizzazione, a una liberazione da tutte le scorie private. Il poeta sarà lo strumento di una poesia che lo trascende, la canna docile e anonima attraverso la quale canta la voce dell'Essere, il linguaggio esorbitante da ogni dimensione individuale. La lirica di Rilke non sarà così mai confessione emotiva, stato d'animo, effusione sentimentale, ma sarà invece canto oggettivo e sovrapersonale, trascrizione del ritmo dell'Essere e del fluire delle cose.

L'esperienza determinante del soggiorno monacense fu l'incontro e l'amore con Lou Andreas-Salomé, la celebre scrittrice che fu pure amica di Nietzsche e di Freud e che visse direttamente, nella sua esistenza passionale e geniale, la grande rivoluzione del pensiero e della poesia moderna. Con lei Rilke si recò in Russia, nel 1899-1900, in un viaggio che lasciò un'impronta indelebile nella sua vita e nella sua opera. Confondendosi con la devota folla della Pasqua russa a Mosca, Rilke credette di superare la propria finitezza personale nella vertiginosa ebbrezza di un « buio divino » inteso quale perenne e perennemente incompiuta maturazione di un Dio che abbracciava la totalità degli uomini e delle cose in un mistico divenire, al cui compimento erano chiamati a cooperare tutti e soprattutto i poeti. Buio di Dio era la mistica unione, l'oscura fraternità con tutto il creato, il vibrare all'unisono con ogni palpito di vita. Da questa illuminazione nasce il *Libro d'ore* (1899-1903), pellegrinaggio lirico attraverso la contemplazione claustrale, le distese della terra e gli orrori

dell'alienata vita moderna. *Il libro d'ore* è il canto dell'illimitato e dell'informe, della panica fusione dell'individuo col tutto, della cancellazione d'ogni illusoria distinzione individuale e di ogni presuntuoso nome personale. Già nelle *Poesie giovanili* (1899) Rilke aveva cercato di allargare gli angusti limiti della parola, del segno linguistico codificato e rigido come una prigioniera, per ritrovare l'ininterrotto mormorio dell'infinita potenzialità preverbale, del senso inesauribile. Così egli si esprimeva nella lirica intitolata appunto *Le parole*:

*Le parole non sono che muri,
dietro i quali, in sempre più puri
e azzurri picchi lontani,
i loro arcani
sensi mi brillano.
Io non so di una sola
parola
i confini...
Ma tendo l'orecchio ai divini
echi dei loro dominii.
Odo, allora, frusciare
per ogni prato i rastrelli,
odo l'acqua bagnare,
cullando, i battelli...
odo il silenzio finanche, che vive
lunghe le trepide rive ⁽¹⁾.*

In quest'atmosfera, che il poeta definiva la sua « tenebra canora », le cose confondevano i loro contorni trascolorando l'una nell'altra e la stessa vita dell'artista fluiva nello stormire dell'uragano o nello scorrere delle acque o nel tremulo biancore della betulla. *Il libro d'ore* anela al naufragio, all'indistinzione, all'informe che inalza a statura gigantesca « anche il minimo nulla ». L'io si effonde in onde che s'allungano e si sperdono senza fine, si sprofonda nell'intrico interiore di quelle radici che sono il tenebroso volto di Dio; l'io è un fiato in un grande vento, l'estuario di un fiume, una tenebra, un'immensa pianura, una creatura e insieme l'umile ma necessario artefice del creatore, in quanto inscindibile da esso:

*Signore, che farai, se avvien ch'io muoia?
Sono l'anfora tua... Ma se m'infrango?
Il tuo pane son io... Se mi corrompo?
Ti son veste e strumento, alla bisogna...
Più senso non avrai, se avvien ch'io muoia... ⁽²⁾.*

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 72.

⁽²⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 179.

Il simbolo per eccellenza di questo panteismo mistico e indifferenziato è la pianura, l'immensa pianura russa senza confini, la Russia che «confina con Dio», come si dice nelle *Storie del buon Dio*, novelle religiose ispirate anch'esse dal viaggio in Russia. Innamorato dell'infinita e divina molteplicità delle cose, il devoto rilkiano si appaga di contemplarle senza pretenderle per sé, perché sa che non si può possedere la vita divina: la povertà rilkiana è questa capacità di rinunciare alla superbia e alla vanità del possesso. L'intensità religiosa si manifesta soprattutto nell'accettazione della vera morte, della grande morte che matura entro l'individuo, concreosce con lui e viene da lui vissuta e accettata come la consapevole legge del suo divenire e della sua persona, come espressione dell'armonia fra l'individualità e il Tutto in cui essa fiorisce:

*Da', Signore, a ciascuno la sua morte!
La morte che fiorì da quella vita,
in cui ciascuno amò, pensò, soffersse.
Ché noi siam solo scorza e solo foglia.
La morte grande, che ciascuno ha in sé,
è il frutto attorno a cui si volge il mondo* ⁽¹⁾.

Questa morte grande viene contrapposta alla piccola morte anonima e insensata, subita e non accettata dagli alienati abitanti delle città sradicati dalla totalità religiosa: una morte che non costituisce il compimento e l'organica maturazione dell'esistenza ma la sua assurda negazione. Al tema della morte è anche dedicata *La ballata dell'amore e della morte dell'alfiere Cristoforo Rilke*, composta in una sola notte nel 1899. Scritta in una prosa ritmica e cadenzata che s'avvicina alla poesia, la *Ballata* celebra con toni estetizzanti la mistica fusione di amore e morte nella trasognata tensione all'invisibile ed esprime altresì le segrete nostalgie blasonate di Rilke, in un manierismo aristocratico che destò un enorme entusiasmo fra i lettori dell'epoca.

Nomade privilegiato, spesso e volentieri ospite di squisiti castelli nobiliari o di eccentrici gruppi di artisti, Rilke fu a Schmargendorf presso Berlino nel 1899-1900, e poi nella colonia di artisti di Worpswede nel 1901, anno nel quale sposò la scultrice Clara Westhoff, allieva di Rodin. Nel 1902 Rilke si recò a Parigi, dove rimase — a parte le numerosissime interruzioni, dovute ai suoi viaggi — fino al 1914. La grande esperienza di Parigi fu l'incontro con Rodin, sul quale Rilke si propose di scrivere una monografia e del quale fu per qualche tempo una specie di segretario. Da Rodin Rilke trasse una suggestione antitetica a quella del viaggio in Russia: la suggestione della forma, del nitido rigore plastico, del limite, del disegno chiaro e distinto, del profilo dell'oggetto. Già il titolo della raccolta *Il libro delle immagini* (1902) indica questa nuova predilezione per la figura plastica e conclusa, che domina specialmente la famosa silloge delle *Nuove poesie* (1907-1908) cui è legata la fama europea di Rilke. Il poeta celebra le cose, le forme distinte e individue nelle quali

(1) Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pagg. 211-12.

si avverte la presenza concreta della vita divina: teste e torsioni di Apollo e di altri dei della forza e della forma, figure bibliche, immagini di una brutale realtà parigina come la Morgue, flessuose pantere e altri animali enigmatici, cigni regali, corpi femminili, statue di fontane come le coppe scolpite nella lirica intitolata *Fontana di Roma*:

*Due coppe: e l'una che sovrasta l'altra,
erette entrambe sulla tonda vasca
di pietra, — antica. Defluisce l'acqua
pacatamente, dal superno labbro,
sull'acqua che, di sotto, attende e posa.
E questa tace, mentre l'altra parla
un chiacchierio sommesso, e guarda il cielo
che con dischiusa mano, in gran mistero,
quella le svela, di tra 'l verde e il buio,
come una occulta, sconosciuta cosa.*

*Entro la coppa, placida si espande,
cerchio da cerchio, senza nostalgia.
Solo, a volte, trasogna; e si abbandona
lungo i penduli muschi, a goccia a goccia.*

*Sino all'infimo specchio che tranquillo
svaria d'ombre e di luci, e risorride ⁽¹⁾.*

Questo senso plastico delle cose del mondo non sminuisce, bensì intensifica l'ispirazione religiosa rilkeana. Il poeta si protende verso le cose per diventare una cosa egli stesso, impersonale e docile strumento dell'Essere e del suo linguaggio; questo nitido mondo di oggetti è pervaso da un misterioso palpito di vita divina, come quello che vibra nel celebre *Canto marino* composto a Capri:

*Vento dal mare, a notte,
effluvio primigenio di salsedine...*

*Per donarti, qui giungi:
e nuno ti raccoglie.*

*Ché se qualcuno veglia
in questa solitudine notturna,
non regge a sostenerti...*

*Vento dal mare, a notte,
effluvio primigenio di salsedine,
che soffi solamente
per queste rocce antiche,*

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 263.

*strappando di lontano
spazii soltanto qui,
come ti avverte
quel germogliante albero di fico,
lassù nel plenilunio* ⁽¹⁾.

La religiosità rilkiana è presente molto soprattutto nelle poesie dedicate al mito di Orfeo e al mito di Alceste, nelle quali emerge il gran tema rilkiano del confronto con la morte, dell'accettazione positiva della morte grande, della rinuncia al possesso. Più ambigua appare invece la camuffata e borghesissima smania di possesso, invano sublimata sul piano del simbolo, che contrassegna lo stile di vita e la fragilissima ideologia di Rilke. Rilke è l'esule che visita i luoghi esotici e cosmopoliti dello snobismo di allora, dalla Spagna a Venezia a Parigi; è il contegnoso e spiritualeggiante corrispondente epistolare di donne sedotte e tenute a distanza, l'esteta che si panneggia in drappi serafici; l'amico di principesse e di letterati alla moda, il qualunque politico che parla con unzione dei problemi sociali e simpatizza col fascismo, la svenevole anima bella che il poeta Georg Heym definiva « una donna tutta imbellettata », il diseredato che si atteggiava a signore delle cose glorificando il possesso, il piccolo borghese che s'inventa ascendenze nobiliari, lo sradicato che non può ma soprattutto non vuole legarsi ed impegnarsi. Ma anche attraverso queste pose Rilke è giunto a divenire il poeta dell'uomo senza casa e senza focolare, prototipo della condizione d'esilio vissuta dall'umanità contemporanea.

Il grande documento di questa crisi è costituito dal romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, iniziato intorno al 1904 e pubblicato nel 1910. La tematica aristocratica diviene il mezzo per giungere a una radicale raffigurazione della disgregazione dell'io individuale, nullificato dalle martellanti aggressioni della vita moderna (la metropoli) e dissociato in un indistinto proliferare di sensazioni, retaggi atavici, memorie collettive. L'io personale si scioglie come un rivo che sfoci in un vasto fiume; Malte vive di memorie proprie ma anche e specialmente di ricordi altrui, s'identifica e si confonde col patrimonio culturale della sua civiltà, perde la nozione dell'integrità unitaria del suo corpo e dei confini della sua persona. Egli vede le sue mani che si muovono come se appartenessero a un altro, grida ai servi che lo afferrino e lo tengano affinché il suo io non trabocchi dalle sue vesti e non si disperda. Questo romanzo della frana dell'individualità è anche il romanzo dell'amore inteso quale rinuncia al possesso: il figliol prodigo non vuole tornare a casa definitivamente per non essere incatenato dall'affetto dei suoi, la cantatrice misteriosa esalta l'amore che può essere eterno solo se rimane senza oggetto, secondo un'intonazione che caratterizza pure i tre *Requiem* scritti nel 1909 e tutti imperniati sul motivo della rinuncia all'amore e alla brama di possesso, del privilegio dell'essere abbandonato rispetto a possedere o a venir posseduto.

⁽¹⁾ Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 308.

Nel 1912 Rilke, ospite della principessa Marie von Thurn und Taxis nel castello di Duino presso Trieste, iniziò — in un lampo d'ispirazione improvvisa — le *Elegie Duinesi*, che sarebbero state ultimate — dopo un paziente e calcolato lavoro architettonico affiancato ai momenti di folgorazione — nel 1922, nel castello svizzero di Muzot. Ardue ed esoteriche, le *Elegie* sono un canto che dice essenzialmente se stesso, la voce dell'Essere che d'altra parte è solo voce, segno, parola, canto. La poesia, nelle *Elegie*, si fa dunque struttura stessa del mondo, ritmo di un'onda vitale che trascende ogni individualità ed anzitutto quella del poeta, affondata e assorbita in un oscuro fluire atavico. Nelle *Elegie* il singolo, ogni singolo svanisce: nell'Eros che affiora in lui con una realtà infinitamente più grande della sua piccola persona, nello stesso atto di sentire e di partecipare alla vita del Tutto, nei sommovimenti del profondo prenatale, nell'accecante e tremenda apparizione della bellezza, angelo annientante e terribile. Le *Elegie* sono una continua domanda, un'interrogazione rivolta all'Essere che contiene già in sé la risposta appunto perché l'Essere è solo dire, cantare: non dire o cantare qualcosa che esista prima o al di fuori del canto, ma solo lo slancio stesso del dire e del cantare. Semplicità e complicazione, sensitività dilatata e astrazione intellettuale, ampio respiro sintattico e ritmo sincopato coesistono nelle *Elegie*, in questo mormorio totale che coincide o vuol coincidere con la totalità dell'Essere. In questa poesia ontologica l'umano quasi dispare, perché umano significa empietà e dissonanza rispetto all'ignara armonia dell'animale, come si dice nell'*Ottava elegia*:

*È l'animale, tutto, nello sguardo
volto all'Aperto:
fuori del tempo, nello spazio immenso.
(...)
Poi che il fanciullo tenero volgiamo
subito indietro e lo forziamo già
a rimirare il mondo delle forme;
ma non l'Aperto, che profondo spazia
in ogni volto d'animale ignaro:
e non lo sfiora il senso della morte.
Noi non abbiamo, ahimè, dinanzi agli occhi
se non la morte.
L'animale ha la morte dietro sé:
e a sé davanti, Dio.
Quando cammina, nell'Eterno incede.
Come incedono i fiumi ⁽¹⁾.*

(1) Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche*, op. cit., pag. 414.

Dopo un brevissimo periodo di servizio militare nel 1915, Rilke visse a Monaco e, dal 1921, nel castello di Muzot, dove nel 1922 scrisse i *Sonetti a Orfeo, pendant* e complemento alle *Elegie*. I *Sonetti*, risolvono in una musicalissima, enigmatica poesia i temi che compaiono nel tortuoso dettato filosofico delle *Elegie*:

*Cantare è essere. Facile a un Iddio.
Ma noi, quando saremo? E quando, intorno,
Egli ci volgerà la terra e gli astri?
Amare, non è essere, se pure
urge alla gola l'impeto del canto.
Apprendi a moderarlo, a che non sfumi!
In verità cantare, è un altro soffio.
Spirar nel nulla. In Dio, spirare. Un vento... (1).*

I *Sonetti* furono composti per Wera, una fanciulla morta giovanissima, a glorificazione del consapevole assenso alla morte e dell'infinita metamorfosi del mondo, che tutto muta in un'ebbra danza divina e non distrugge bensì salva le parvenze trascoloranti. Il canto è la voce di questa metamorfosi universale, è la metamorfosi stessa, è il canto di Orfeo che dà vita, in un unico soffio, a tutta la realtà. Con i *Sonetti* Rilke era giunto al termine del suo itinerario: dopo aver scritto ancora delle finissime liriche in tedesco e in francese, si spense, minato dalla leucemia, il 29 dicembre 1926 nel suo amato Vallese, l'ultimo volto del paesaggio in cui il mondo gli era apparso amabile eppur pronto a ritrarsi angosciosamente in una lontananza nemica, come dice una delle sue ultime poesie:

*Era nel volto dell'amata, il mondo.
Ma, d'improvviso, è rifluito via...
E, adesso, è fuori. Ostile. Inafferrabile.
Perché non bevvi da quel dolce volto
tutto ricolmo — interamente, il mondo,
che si esalava già sulle mie labbra
come un profumo?
A lungo, bevvi... Inesauribilmente.
Ma, colmo dentro anch'io di troppo mondo,
ritraboccavo fuori, ad ogni sorso (2).*

(1) Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche, op. cit.*, pag. 439.

(2) Tr. di V. ERRANTE, in R. M. Rilke, *Liriche, op. cit.*, pag. 489.

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Invito all'«Almanacco dello Specchio»

L'«Almanacco dello Specchio» n. 4 (1975) sventaglia un'antologia di testi dovuti a firme d'eccezione (in gran parte, o almeno curiose): propone uno stato dei lavori italiani, con qualche ammicco agli stranieri, dalla zona alta (Montale, Luzi, Pasolini, ecc.) alla zona di frontiera, denominata dai curatori Forti e Pontiggia come «realistica», proprio per dire che si tratta di un ambito restio a classificazioni più precise, tanto da intaccare la zona della ricerca sperimentale forse solo nella direzione della dialettalità e dell'impegno politico.

MONTALE - Nel cinquantenario degli *Ossi di seppia* offre dieci inediti, che nel prosieguo hanno avuto la felice aggiunta di altri due pezzi su quotidiani (*Soliloquio* in «Corriere della sera» del 1 giugno 1975 e *Vivere* «Il Giornale» del 27 giugno 1975). Si tratta del consueto ultimo Montale, con il suo ghigno beffardo succhiato dalla «Gaia scienza» dell'amaro stile appreso nella vita, uguale a se stesso e sempre nuovo e imprevedibile. Ragioni ed occasioni di questa poesia: ragioni lontane che riaffiorano nelle meditazioni esistenziali molate dalla memoria culturale, occasioni di

volta in volta colte da una realtà che segnala la sua oggettiva sussistenza solo nella secrezione di umori che l'impatto in essa comporta. Quindi, siamo sì sulla scia di *Satura* e del *Diario*, ma in una dimensione tutt'altro che ripetitoria. Basti vedere il secondo movimento di *L'educazione intellettuale*, con l'introduzione del «ragazzo col ciuffo»:

*Un ragazzo col ciuffo si chiedeva
se l'uomo fosse un caso o un'intenzione,
se un lapsus o un trionfo... ma di chi?
Se il caso si presenta in un possibile
non è intenzione se non in un cervello.
E quale testa universale può
fare a meno di noi? C'era un dilemma
da decidere (non per gli innocenti).*

Il lapsus richiama il «refuso del proto», il «facsimile» di *Satura*, ma si lega anche a quella fondamentale variazione del 9 ottobre 1962, *L'uomo nel microscolco*, che aveva costituito la «semenza» dello *Xenion* I, 3, a questo punto:

«Ora, poiché la natura agisce con un incredibile spreco di mezzi, tanto che un seme solo su centomila attecchisce, l'uomo si sarebbe sviluppato e conservato attraverso migliaia di secoli per un semplice caso. In altre parole, l'uomo d'oggi era, all'inizio della vita biologica, altamente improbabile».

È il rovescio della tesi precedente: nella prima, l'Essere supremo ascolta, forse non senza sorpresa, l'opera da lui *gettata* in un solo *fiat*, l'opera in cui noi, irresponsabili, siamo stati inclusi una volta per sempre; nella seconda, l'Essere gioca ai dati, mescola le carte ed è curioso di vedere quel che accadrà. Sono riflessioni che trovano conferma, nella lucida (ironica e autoironica) poesia del '74 *Big bang o altro*, presentata ad aprire i nn. 43-44 di «Nuovi argomenti», in mezzo al prestigioso manello della nuova produzione: «Mi pare strano che l'universo / sia nato da un'esplosione, / mi pare strano che si tratti invece / del formicolio di una Stagnazione. // Ancora più incredibile ehe sia l'opera / di un demonico fiat, / di un flatus vocis che annulli / ogni impossibilità...».

Ancora più in là si risale con *Quando cominciai a dipingere mia formica*, cioè si va a ritroso alla *Buferà*, alla *Ballata scritta in una clinica*, anche qui via *Xenion I*, 14; mentre per *Senza mia colpa* siamo sul piano del diarismo *au jour le jour* (con il pastiche pariniano, facile se si vuole «l'obliqua / furia dei carri mi spaventa»). Un grumo impietoso, ma cristallino, svolge l'ultima delle dieci poesie, sulla «metaforica» frontiera dell'onore e della vergogna, in memoria dello scrittore G. P. scomparso di recente. *Soliloquio* è un po' l'equivalente montaliano di *Morte a Venezia* e *Vivere* un omaggio a Villiers de l'Isle-Adam (un nome della cultura montaliana ancora rimasto ignoto ai molti, troppi esegeti del poeta, insieme ad altri come O. V. De L. Milosz, ecc.): «Vivere non era per Villiers la vita / né l'oltrevita ma la sfera occulta / di un genio che non chiede la fanfara»; tutte e due le poesie scandiscono la riflessione sul tempo e sul ricordo («Il ricordo purtroppo / non anticipa, segue») e sfociano in un ilare e pensoso nichilismo.

LUZI - In *Graffito dell'eterna zarina* Luzi continua il suo scavo poematico-drammatico, che ha precedenti formali in *Ipazia*, soprattutto in *Su fondamenti invisibili* e, tematici addirittura nel Luzi di sempre, quello degli incunaboli della *Barca* (*Avorio* 9-10: «Correranno le intense vie d'oriente / ventilate fanciulle...»), con l'avvertenza che allora si trattava di aspirazioni e presentimenti, ora di una memoria di un viaggio in Oriente effettivamente

compiuto. In un viluppo avvolgente si ritrovano i più collaudati movimenti dell'ultimo Luzi (la meditazione dilatata fra veglia e sogno, la delega della voce ad una sorta di coro e così via), con raggiungimenti assoluti, anche se talvolta sovraccarichi da giri frasali sontuosi.

Pasolini ritorna alle origini friulane, ma ormai *La meglio gioventù* è passata, quindi si tratta di seguire le riflessioni in versi dialettali misti a versi in lingua e anche a prose che battono sulle ultime convinzioni di questo comunista indipendente contro gli sviluppi del neocapitalismo, per un'ecologia il più possibile primitiva, contro gli inganni delle ambizioni sbagliate o impossibili: il tutto con una grazia narcissica e un po' distratta. Dal canto suo Pratolini (acutamente introdotto da Sereni) si presenta nelle inedite vesti di poeta, in una «corona di mesi» che non ha niente a che vedere con quella di Folgore: in Pratolini poeta c'è una rastremazione del dire, che talvolta sovravanza le tentazioni architettoniche del romanziere a tratti effuso.

Albino Pierro (linguisticamente e antropologicamente ben situato da Foleña) continua l'esplorazione in dialetto tursitano del lato «notturno» dell'esistenza, questa volta in venti poesie d'amore di magistrale fattura. Giovanni Raboni offre un manello di poesie, *Parti di requiem*, che riescono a riscattare in un deciso rifiuto dell'estetismo un tema pericoloso (il ricordo della morte della madre) in un giusto equilibrio di dizione che fanno bene sperare per il livello d'insieme di *Cadenza d'inganno*, fresca di stampa nello «Specchio», che proprio con queste poesie si apre. Con Pierro e Raboni siamo all'estremo opposto di un Michael Casey, perché si oppone la «decenza» del vivere e del morire alla degradazione fisica e morale assunta a principio di costruzione formale. E si dovrebbe parlare anche dei «Dodici tovaglioli» di Lichtenberg dello spasmodico Paul Celan, o degli affondi di Robert Bly, di Jacques Roubaud, ecc.

In questo «Almanacco» allestito con tanta cura non mancano riflessioni saggistiche del più alto livello, come lo scritto di Roman Jakobson, che costituisce la postfazione della traduzione francese dei suoi scritti (*Questions de poétique*) presentati

nel '73 con questa difesa del metodo dell'individuazione di una grammatica della poesia (e di una poesia della grammatica). Il materiale è tale e tanto che il nostro non può essere che un invito alla lettura: se un appunto è da farsi, si dovrà dire che la preoccupazione dei curatori sia andata verso la verifica di valori già collaudati piuttosto che la instaurazione e la scoperta di nuovi (come sembrava l'orientamento dei tre numeri precedenti).

La macchina naturale di Mario Ramous

Trascegliere nell'ampia produzione poetica di Salvatore Quasimodo gli esercizi di traduzione dai lirici greci, costituiti anni fa il colpaccio geniale di un antologista non privo d'ingegno nel corpo della poesia novecentesca; ma vi era una carica di veleno forse eccessiva nei confronti del detentore di un Premio Nobel, tanto più che erano state portate discrete correzioni e polemiche contro quella sorta di « armonia prestabilita » dell'endecasillabo di Quasimodo, quali quelle esperite da un altro traduttore-poeta come Mario Ramous, allora meno noto, ma certo molto apprezzato nell'ambito degli intendenti. È da poco uscita una azzeccata traduzione di Catullo nei tascabili di Garzanti, con una mescolanza di stile sublime e stile comico-realistico già giustamente salutata in questo stesso numero dell'« Approdo » da Albin. Ma Ramous è anche notevole poeta in proprio: *Macchina naturale* (Feltrinelli 1975) dimostra ad usura che traduttori di poesia non si nasce, ma si diventa: cioè si diventa dietro la spinta di una progettazione poetica personale. Anni fa a noi capitò di mettere insieme per l'editore Garzanti un'antologia che ubbidiva proprio a questa idea: nell'evoluzione letteraria una spinta primaria viene proprio dagli scambi traduttori fra le varie letterature, che alla fine si costituiscono in sistemi aperti alla reciproca relazione; da quest'angolo visuale la storia letteraria italiana presenta nuclei intensivi o rarefatti che debbono essere messi in rilievo non su una base meramente « fiscale », si piuttosto al massimo funzionale.

In una acuta prefazione a *Macchina naturale* Pietro

Bonfiglioli ci aiuta a situare questo ultimo prodotto di Ramous nel quadro articolato di tutta la sua attività, per altro proiettata sullo sfondo degli eventi culturali emergenti fra i quali si pone reattivamente. Il punto cruciale, il nodo problematico dell'attività di Ramous, s'incarna nei suoi rapporti con le poetiche sperimentali, quelle che vengono etichettate come « neo-avanguardistiche »: Ramous vi ha cercato uno spazio differenziale, un campo che gli permettesse movimenti non prestabiliti. Molta energia è stata spesa, dunque, nel resistere all'intruppamento o « ingruppamento » che dir si voglia.

Nel 1966 Ramous pubblicò in edizione di lusso *Programma n.*, nel pieno della *bagarre* sperimentale: noi che fummo fra i pochi che ne parlarono in questa rubrica ci vedemmo una proposta *reformistica*, per stare alla designazione fornita da Bonfiglioli con l'opportuna aggiunta « in senso tecnico, non assiologico »: « Ramous decostruisce l'apriori metrico (cioè la melodia o l'armonia) per ricostruire ». Calmatesi le acque, dopo che Ramous aveva presentato in *Registro 1971* un essenziale ripercorso della sua precedente produzione, possiamo misurare meglio dal punto d'arrivo di *Macchina naturale* il senso complessivo dell'operazione di Ramous. Non si può negare che in certe composizioni protocollari si noti una semplicità, quasi una grazia che sembra una resa di fronte ai più ardui tentativi del passato. Invero in tutta la carriera di Ramous esiste un rovello che circolarmente si trasferisce dall'investimento prelinguistico al lavoro sull'espressione: questo rovello è identificabile nel dato, nella tradizione da una parte, nella problematica del « potere » dall'altra. Il poeta viene quando i giochi sono fatti, la poesia riceve comprensibilità dal potere: che senso ha dunque continuare a far poesia? Siamo, come si vede, ad un corto circuito che anni addietro sarebbe stato incanalato nell'aut-aut esistenzialistico; ma da allora molta acqua è passata nei fiumi della cultura, la teoria dell'informazione, la semiologia, lo strutturalismo, la dialettica negativa dei francofortesi hanno insegnato a scavare nei campi recintati della razionalità, senza cadere nel viscerale irrazionalismo dell'assurdo. Ecco approntato un essenziale codice

della sopravvivenza, come suona l'ultima sezione del libro di Ramous, senz'altro la più densa e significativa: nel processo combinatorio delle probabilità l'errore diviene presenza irrinunciabile, salvifica, quasi l'amuleto di montaliana memoria. Si tratta di defilarsi, di fare *come se* il potere non esistesse (« se potessimo ignorarlo avremmo vinto il gioco »), si tratta di affidarsi ad un rigoroso esercizio di metrica compositiva e basta: « viene il tempo in cui la speranza sciocca / puoi affidarla solo a quel futuro / che ti consentono gli affetti, tu, / amore mio, chi è nato da noi, / e voi amici ».

ALDO ROSSI

Narrativa

Anna Banti:

“Da un paese vicino”

La nuova raccolta di racconti di Anna Banti, *Da un paese vicino* (editore Mondadori) sembra nel titolo stesso richiamarsi all'altra raccolta, del '71, *Je vous écris d'un pays lointain*, dello stesso editore; ma il rapporto, o il raccordo, tra i due libri, non è così diretto come sembrerebbe indicare quel corrispondere dei titoli. « Lontano », nella prima delle due raccolte, valeva così per il passato che per l'avvenire: per le invasioni barbariche, e per l'età delle prime crociate, come per un futuro fantascientifico: uno sfarsi o un mescolarsi di fugaci momenti inseguiti nel loro primo muoversi verso una futura identificazione o nel loro scomparire come fantasmi di cenere. Di quei tempi, muti nei confronti della realtà, era indizio la scelta, nel titolo, d'una lingua diversa, e portatrice di polivalenze. E quali i confini, i limiti del paese « vicino », della nuova raccolta? Sono dieci storie del nostro tempo. Ma nelle quali si alternano, sulla tastiera degli anni, accordi lontani: accordi, della memoria, o che portano accenni a destini, o a situazioni future, nelle quali possa ritrovare un senso un'esperienza altrimenti consumata. Ora seguiamo un trascorrere di presentimenti e attese, ora di silenziosi crolli interiori, nei quali

delle vite si raccolgono in un'immagine diversa dalla realtà e instabile come un'ombra, che però porta con sé un destino, una vocazione, o un errore durato quanto una vita. Sono, come nella prima raccolta, immagini superstiti, che fissano in qualche linea incerta, sparente, un'onda di conflitti. Nella prima raccolta, tuttavia, il collocare i racconti in situazioni più d'eccezione o per un opporsi di civiltà diverse o per uno spazio più profondo in cui si stagliavano le singole vicende, consentiva una fusione e una trasparenza di significati, cui la Banti ha dovuto rinunciare nei nuovi racconti, che dispongono solo d'uno spazio psicologico, compreso nel corso d'una esistenza, poiché non si esce dal nostro tempo. Ma non li regge la memoria, che ha valore solo strumentale e serve a mettere a fuoco una particolare situazione: questa conta per se stessa, in quanto orienta in un significato sospeso, e dolorante, un protagonista, e, in questo, un'esistenza umana. La memoria può appena riportare uno od altro elemento, o momento, a conferma d'una instabilità e difficoltà di fondo: come dice in uno dei nuovi racconti: « Questi sono ritorni a memorie sfocate di cui mi è difficile ricostruire con precisione tempi e circostanze »; o, ne *Il sapore di un sentimento*, d'una moglie che solo raggiunta la maturità trova il modo di difendere una confusa intimità che l'ha sempre resa diversa da tutti, specialmente dal marito: « Pareva a Carla, in quei giorni, di essere rimasta per una maligna congiuntura su una riva deserta e buia mentre familiari ed amici si erano imbarcati su una nave veloce che non sarebbe più ritornata ».

Il presente, che è lo spazio effettivo, e « vicino », di questi racconti, è altro però dalla realtà quotidiana. È il presente, della coscienza, il prezzo d'un corso lungo d'eventi, nel quale si intrecciano o succedono, per generazioni, varie persone. Dove più simile condizione si esprime, ottiene i risultati più complessi, e d'una trasparente profondità. Come in *Un lungo rancore*, *Parole sul filo*, *I velieri*. Il « lungo rancore » è quello nutrito da una sorella verso un'amica, responsabile, per lei, d'aver indotto suo fratello ad andar volontario nella guerra del '15 e, quindi, della sua morte.

Ma quel rancore non sfoga se non quando la vita non le porta più nulla, passata anche la seconda guerra mondiale, ed è più agghiacciante, per essersi nutrito di tutta una lunga vita. *Parole sul filo* illumina i caratteri, e i rapporti dei membri d'una famiglia, di diverse generazioni, sul «filo» di parole o di riflessioni provocate, o meno ancora, ritornanti da atti o da giudizi; parole d'uno o d'altro dei famigliari: e via via vi si riconoscono, così scoprendo, in parte, in modo nuovo ciascuno dei protagonisti se stesso. E ne *I velieri*, un giovinetto mal sopporta un clima d'apprensione, in famiglia, nei suoi riguardi. Cerca, nella solitudine, di reperire il perché di certe attrazioni: i velieri chiusi in bottiglia. Scopre che, bambino, era stato rapito: rovescia su quell'avventura, e sui protagonisti d'essa, i rapitori, le segrete nostalgie inconsciamente coltivate: immagina quegli «amici», liberi, lontani, né si arrende quando conosce come presto finì l'affare, con la prigionie; anzi difende quella sua immaginaria versione che lo ha arricchito d'una dimensione d'interna libertà. Altra dimensione di libertà, ne *La signorina*, coincide con la scoperta d'una indole artistica, da parte della protagonista di questo racconto che chiude la raccolta. Sognatrice, poco la interessano il marito, la famiglia: scopre il piacere di parlare a se stessa, e che può scrivere quelle parole. Non più un sentimento: ma esprimere, raccontare: «voci remote di immagini sul punto di dissolversi»: il tema dei due volumi. E, nel secondo, con un gusto di confronti più diretti, e un recupero nei protagonisti d'una consistenza psicologica, che richiama, pur liberamente, a certi precedenti della migliore narrativa ottocentesca. Ma con un calibrato controllo, che si risolve in originalità narrativa.

Tommaso Landolfi, "A caso"

La nuova raccolta, di tredici racconti, di Tommaso Landolfi, *A caso*, edita da Rizzoli, è stata salutata in modo particolarmente favorevole, come non era capitato per altri suoi pur recenti libri dei quali questo nuovo riprende toni e ca-

rattere. Accentua la singolarità del plauso imprevisto l'insistere dello scrittore nel non concedere alla voga dominante che vuole portatrice la narrativa d'interessi del momento sociale o politico, in ambito nostrano, o internazionale: insiste invece nel proporre la propria persona in figura d'un mitico personaggio letterariamente costruito sulle costanti del grottesco e dell'eroe fatale, tenebroso. Con riferimenti alla cronaca, ma sdegnosamente ridotta a minime polemiche letterarie, pur queste direttamente, o trasparentemente autobiografiche. Si insinua il sospetto che il plauso della critica risponda al bisogno di liberarsi d'una scomoda presenza, riproposta e accentuata dalla frequente comparsa di nuovi libri di Landolfi. Nel plauso si soddisfaceva, d'altra parte, il gusto di variazioni saggistiche dei critici sui temi più famigliari all'autore, sulle origini mediate, colte, di quei temi: occasione, inoltre, a recuperare e reinserire l'opera sua in indirizzi culturali tornati recentemente in voga, tanto che teatro e cinema se ne sono impadroniti, ma che Landolfi aveva già anticipato circa quarant'anni fa, nella sua prima raccolta, con riferimento a modelli e quindi a interessi diversi da quelli che tengono il campo oggi. A operazioni culturali ambigue si può dire che inviti Landolfi stesso, per amor del paradosso e per una disponibilità da interpretare come emblema d'un distacco intimo, come quello del giocatore che identifica il gioco con la vita, e vede gratuito e fatalità materiarsi d'una stessa sostanza. Tra gratuito e fatalità spaziano anche i racconti di *A caso*. Tema, sempre, un inganno, ma vissuto a occhi aperti, strumentalizzato, a partire magari dalla letteratura, e dal rifiuto d'essa, anche questo un'occasione appena, senza variazioni nel distacco costante: «Un killer non è come un amico letterato al caffè, che, se anche le forze del Patto di Varsavia... o se anche nel Biafra... lo trovi incornato al suo tavolino ed al suo testo marcusiano»: il protagonista di questo racconto *Il riso* ha assunto un killer, che lo elimini, ma la vita ha sussulti, rovesciamenti, nel protagonista, e nel killer, di modo che tutto resta rinviato, o sospeso, e una risata accomuna i due nella constatazione di quell'ingombro comune, che è la vita, di

cui son giuoco, zimbello. « Complicata », « confusa », la vita si sfoga contro l'istinto, in fondo insensato, della normalità, che è in noi: una bella ragazza è schifosamente devastata nella parte in cui più attraente è il suo fisico, in *Un petto di donna*; in altri racconti, o le ambagi che consente un caso d'impotenza, o l'assillo tra disperazione, e passione, che provoca un ermafrodito, e a questi chiede intanto, il protagonista, come abbia reagito, perché: « sempre, v'è qualcosa da fare! di sbagliato, se vuoi, d'incerto, di smarrito, di disperato, ma sempre », e per parte sua soccorrerà « quel brindello di carne risputato con nausea dal suo stesso creatore: a ciò mescolandosi una atroce esultanza, come un crudele trionfo (di o su chi o che cosa?) »; così « ella non aveva ragione d'essermi grata, perché io ero grato da parte mia a qualcuno, di quel bacio e di tutto... o macchina scavatrice in traverso sul selciato (soltanto ora la vedevo), in un paesaggio di pianeta morente. Che era lì accovacciata, guatante, e col nuovo giorno avrebbe ricominciato a smuovere sassi, a macinare i nostri cervelli... ». Disperazione, passione, per « cose di carne »: ma, asserisce, « il resto è immagine, vuota trasposizione, fanfaluca »: che è lo spazio, umano, ed emblematico, quindi letterario, di questi racconti. Esaltazioni e imprecazioni sono armate di strumenti quali offre la letteratura, adatti all'ingigantimento delle effusioni, di cui si sostanzia in figura astratta l'autobiografismo grottesco e fantastico dell'autore.

Esperienze ed eventi son riportati a una forma di viscerale e fin goduta, vissuta protesta: ambito espressivo in cui è prospettato, rovesciato un corso logico della vita. Il grumo esistenziale non resta confuso, disordinato, anzi si traduce in forme estreme di partecipazione spirituale tramite i virtuosismi d'un magistero espressivo, per affacciarsi, proprio da tale livello, all'abissale infima origine di tutte le forme in cui opera la vita, amore e belva in agguato, disperazione, e disimpegnata accettazione: quanto esprime nel titolo *A caso*. La « fiamma della vita » non conosce alternative adeguate: tentativi fiacchi, dunque, la letteratura, e forme affini: libertà e abiezione, la sincerità, e il contrario, urtano contro

la realtà della vita; e il contatto fisico, i sensi, definisce « analisi stilistica del testo »: confessione dell'ineluttabile scacco in cui si compendia la strenua coscienza, il vivere uno stato d'arbitrio interiore. Di lì il grottesco, e, nella deformazione e contaminazione inerenti alla vita, l'ambiguità spiritualmente significativa, attiva, di questi racconti.

ALDO BORLENGHI

Filologia classica

Il Catullo di Mario Ramous

Per la terza volta, in breve volgere di anni (i tentativi precedenti sono del 1966 e del 1971 per i tipi di Cappelli), Mario Ramous cerca di confrontarsi con Catullo, per verificarne il fervore espressivo, intellettuale, sentimentale in un codice diverso. Dopo i primi contatti con un Catullo vibrante di passione, e cioè con le liriche d'amore, Ramous cerca ora di stabilire rispondenza anche con gli altri, più difficili filoni catulliani, con i carmi più intrisi di erotismo, più aggressivi politicamente e più densi di raffinata cultura. Non con l'ambizione di un pericoloso assorbimento globale, ma sollecitato dal desiderio di restituire ad una lettura diretta un autore oggettivamente lontano.

Convinto che l'opera di Catullo costituisca una rottura coll'epoca, sia linguistica che ideologica, Ramous vuole adeguarsi a questi due fatti: salvare, per quanto è possibile, un'esperienza inventiva, conservare in qualche modo al prodotto letterario i segni della crisi che documenta. Egli mira cioè a un recupero terminologico senza essere egocentrico al punto di ignorare l'interlocutore, e si rifiuta al contempo di privilegiare in Catullo la componente patetica o di gratificare, in assoluto, l'esercizio esornativo come tale. (Significative, in questo senso, le brevi note sul dandysmo di Catullo a p. 296, sul suo modo di fare comunque politica, p. 299).

Due sono gli aspetti più evidenti nel lavoro di

Ramous; la coerenza all'espressione nel quadro di insieme e il rifiuto di imprigionamento nelle strutture originarie. La frase lunga non sempre rimane lunga, le subordinate diventano volentieri coordinate; aggettivi, verbi, sostantivi si scambiano di posto e di pregnanza, pur di ricostruire fedelmente un contesto. Una stessa parola, che ritorna in luoghi diversi, non viene riprodotta con costanza assoluta: lo stesso oggetto varia a seconda della collocazione in cui va posto. I condizionali passano a indicativi, per evitare troppo palesi ricalchi: determinati colloquialismi si trovano altra strada per il curioso sapore che acquisterebbero in veste attuale. I due versi « Che allegria piena, distesa, Sirmione, / rivederti più bella di tutte le isole e penisole » (XXXI) salvano la forza dell'avverbio *libenter* e dell'aggettivo *laetus* anche se a scapito dell'allitterazione, tolgono al diminutivo *ocelle* il dolcastro, il lezioso che facilmente potrebbe restargli attaccato. Il linguaggio, medio-alto, conserva in genere buona calibratura omogenea, non scade quasi mai provocando lacerazioni o stridori. I diversi livelli, affetti, emozioni accese, esibizione dotta (l'osceno merita un cenno a sé), si fondono senza fastidio, senza l'equivoco del falso confidenziale o della temperie astratta cerebrale.

Notevole è l'abilità di Ramous nel puntare alla climax, nel far convergere i versi il più sapientemente possibile al loro centro, al massimo raggiungimento (o che tale pare al traduttore). La capacità di costruire tutto intorno a un punto è palese, ad esempio, nel carme XXXVII. Il discorsivo mima bene l'ironia, lo scherzo, la collera: e il tono si gonfia, a mano a mano, per arrivare al momento più intenso, al disperato « Fuggitami dalle braccia, la donna mia », restituito con una carica desolata.

Nel carme XI, l'inizio favoloso, l'India, l'Oriente, il Nilo, il ricordo dei luoghi delle vittorie di Cesare, portano lentamente allo scatto, alla dichiarazione aspra, interamente per incisi, in qualunque modo la si scandisca: « ripetete all'amore mio queste poche / parole amare ». È una serie di pause inevitabili, è violenza sillabata.

Dello strumento metrico, Ramous si serve con

agile padronanza. Il suo endecasillabo è accortamente non regolare, i vocaboli sdruciolati sono sottolineati vivacemente per calcare, intensificare. Alcune poesie sono tutte in versi pari, altre in versi dispari, altre ancora alternate: una sorta di *lusus* per ottenere le soluzioni più appropriate. Tra i risultati migliori annovererei il ritmo angosciato dell'Attis, realizzato con straordinaria efficacia, e con gli accorgimenti necessari a garantire l'affannosa sequenza di suoni. Come in chiusura il vocativo « o dea, dea grande », con una dea in più rispetto al latino, ma non alla cadenza.

E il finale del carme LXIV « Così più non si avventurano in mezzo a noi: / non sopportano che la luce del giorno li sfiori » è tenuto sul registro di una assimilata esperienza hölderliniana.

Su un punto la discussione resta aperta. Come riproporre il parlar male di Catullo senza cadere nel veristico-populista di bassa lega, o nel velato di buona famiglia, che sa tanto di ridicolo? Visto anche che la traduzione lirica italiana conosce più l'osceno delle situazioni che dei vocaboli (a parte il sesso e il sangue in Pavese, ma è altra direzione) e che oggi la verbosità corrente ha tolto al turpiloquio la sua carica dirompente e scandalosa. Ramous ha fatto delle incursioni nel patrimonio gergale soprattutto recente, sperando così di acquistare incisività: lo aveva già preceduto Pasolini con il suo plautino (e sbracato) Vantone. È un'interessante ipotesi di lavoro; ma per ora, almeno a mio parere, solo un'ipotesi.

UMBERTO ALBINI

Critica e filologia

Il "Novelliere" del Sercambi

Nella collana « I Novellieri Italiani », diretta da Enrico Malato e stampata dall'editore Salerno di Roma coi caratteri preziosi di Madersteig, è uscito ora il *Novelliere* di Giovanni Sercambi facendo seguito ad altri tomi rispettivamente dedicati alle *Novelle* del Firenzuola, alla *Lucerna* di quel singolare secentista che fu Francesco Pona, al corpo completo dei *Racconti* di Capuana.

Può sembrare strano che a distanza di pochi anni dalla pubblicazione della raccolta delle *Novelle* del Sercambi curata per gli « Scrittori d'Italia » di Laterza da Giovanni Sinicropi, veda la luce un'altra identica raccolta sia pure sotto altra insegna editoriale. Ma in questo caso non si tratta di vana concorrenza agonistica, perché il nuovo curatore, Luciano Rossi, aveva avviato da tempo, e indipendentemente dal Sinicropi, l'allestimento di una propria edizione critica del testo del Sercambi; e l'esito del suo lavoro, durato quasi un decennio e preceduto da una serie di studi preparatori, mostra oggi di corrispondere ad un grado di rigore filologico che sicuramente l'avvantaggia anche rispetto alla pur meritoria edizione laterziana. C'è dunque intanto da registrare, in questa raccolta integrale approntata dal Rossi, un notevole progresso testuale, ma anche la presenza del primo e dunque unico commento storico e linguistico del *Novelliere* sercambiano, oltre che di una *Introduzione* che è un vero e proprio saggio critico sull'opera dello scrittore lucchese. Non mancano inoltre una precisa nota biografica e una selezionata bibliografia generale e particolare.

Trova così soddisfacente veste e adeguata illustrazione un *Novelliere* sino ad oggi poco conosciuto, e soprattutto relegato ingiustamente ai margini della grande esperienza narrativa del Trecento, e che invece s'impone alla nostra attenzione come un libro di singolare rilievo storico e culturale, come esempio di una prosa che sotto l'apparenza incondita rivela, a ben guardare, la sua specifica letterarietà. È merito infatti del Rossi avere individuato le vere fonti sercambiane, anzi di avere ricostruito l'ideale biblioteca del narratore lucchese, a partire dai *Fabliaux*, e quindi di avere così sfatato almeno due pregiudizi duri a morire: quello ottocentesco sulla inettitudine a scrivere del Sercambi e quello più recente sul carattere popolaresco, in senso deterioro, dello stile di questo *Novelliere*. Certo sono novelle nate per essere raccontate a veglia a mercanti lucchesi, privi della cultura e della finezza dei fiorentini, ma è proprio per questo che il Sercambi si attiene alla linea di una novellistica estremamente laboriosa e romanzesca, tralasciando il novellare breve e

faceto, e sviluppando invece una propria vocazione fortemente « fabulosa » che lo porta a concepire strutture complesse, se non addirittura macchinose. Lo svolgimento talvolta abnorme delle sue novelle si giustifica dunque, anche là dove appare trasmodante, con il gusto del racconto volutamente protratto e dell'intreccio arduo e complicato, sì che anche lo stile si palesa connotato più da vocazione accumulativa che riduttiva. Si aggiunga l'esigenza di tenere desto l'interesse di ascoltatori sensibili soltanto a stimoli acri e pungenti, e quindi inclini a lasciarsi prendere dalle spire di una affabulazione straripante, in cui primeggiano gli oscuri paesaggi e le violente passioni, gli inganni e le efferatezze, i furti e gli assassini: cibi dunque corposi ed eccitanti per stomaci davvero robusti. E se è vero che non mancano in queste novelle discontinuità di ritmo narrativo e soluzioni troppo speditamente sbrigative, oltre allo scarso senso della misura, cioè del taglio tempestivo e ben calibrato, non si può negare a questo narratore, che fu anche cronista dei fatti della sua città, una non comune forza immaginativa e la virtù di montare e far muovere grandi macchine narrative, fluviali racconti d'umor nero e d'estro picaresco.

Nuovi strumenti critici

Già in una rassegna di due anni or sono c'è accaduto di illustrare l'impresa promossa da Mario Alinei, professore di lingua e letteratura italiana dell'Università di Utrecht, il quale a partire dal 1961 ha avviato un'ampia e organica serie di spogli elettronici dell'italiano delle Origini e del Duecento. La utilissima raccolta, condotta celermente innanzi all'insegna dell'editrice « Il Mulino » di Bologna, s'è da poco arricchita di due nuovi volumi, il sedicesimo e il diciassettesimo della serie, rispettivamente dedicati a *Il Fiore e il Detto d'Amore*, secondo il testo curato dal Parodi, e alle *Prose Veneziane*, secondo il testo dello Stussi. Ma ciò che oggi merita segnalare è una seconda iniziativa, presa sempre dall'agguerrito laboratorio della Università di Utrecht, questa volta indirizzata a fornire spogli elettronici dell'italiano letterario

contemporaneo in una serie di volumi analoghi, per sistema di impianto e per presentazione dei lemmi, a quelli dedicati ai testi antichi, e come quelli dati alle stampe dal « Mulino » bolognese.

In questa nuova raccolta hanno già visto la luce tre tomi, e precisamente lo spoglio della *Ciocciara* di Alberto Moravia, del *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino e della *Ferrovia locale* di Carlo Cassola. La scelta è ragionata e niente affatto casuale, anche se in questo genere di cose l'opinabilità è ineliminabile. Ma vediamo i motivi, per così dire, oggettivi della scelta. Alinei e il suo gruppo mirano a fornirci i dati relativi allo stadio più recente dell'italiano letterario. Perciò inclinano verso scrittori che, pur restando legati alla tradizione letteraria, non si rifiutano all'italiano parlato regionale e locale. Di qui l'adozione di testi in prosa, non servendo i testi poetici a questo tipo di operazione; e di testi in prosa posteriori al 1945, cioè influenzati dall'esigenza finalmente democratica di un nuovo rapporto tra scrittori e realtà sociale e storica, per un bisogno egualitario esteso anche alla lingua. È infatti dal 1945 che si avverte sensibilmente nella lingua letteraria italiana una tendenza ad aprirsi al parlato e al dialetto, e anche alle lingue professionali della tecnica, della scienza, della politica: ai linguaggi speciali insomma. Ecco spiegata la scelta prioritaria della *Ciocciara*, del *Sentiero* e della *Ferrovia*, vale a dire di tre opere del dopoguerra che rispecchiano rispettivamente caratteri dell'italiano parlato del Lazio, della Liguria e della Toscana meridionale. Per gli stessi motivi e con gli stessi intenti sono già programmati altri volumi con opere dei piemontesi Fenoglio e Pavese, del milanese Gadda e del padano Bassani, del fiorentino Pratolini, del « romano », si fa per dire, Pasolini, dei siciliani Lampedusa e Sciascia.

Non giova a questo punto discutere sulla scelta, una volta che si siano accettati i criteri che presiedono l'intera operazione. C'è soltanto da chiedersi se, accanto a questi spogli dell'italiano prosastico contemporaneo, illustrato sistematicamente nella sua medietà di letterario e di parlato, non gioverebbero anche alcuni spogli della poesia italiana del Novecento, almeno dei testi fonda-

mentali degli ultimi cinquant'anni, perché se è vero che volumi come questi già stampati possono giovare ad analisi e ricerche semiologiche di « grammatica del testo », ancor più servirebbero a questo scopo spogli di opere poetiche nelle quali, oltre tutto, si registrerebbe la folta schiera di innovazioni anche linguistiche rispetto al codice poetico tradizionale. Nessuno meglio degli operatori di Utrecht potrebbe finalmente fornirci quegli spogli e concordanze di Campana, Rebora, Sbarbaro, Montale, Ungaretti, Saba e altri ancora, di cui sentiamo la mancanza proprio in prospettiva, se non proprio semiologica, anche soltanto onestamente stilistica.

Studi per Sapegno

A distanza di un anno dall'apparizione del primo, esce ora il secondo dei quattro volumi di *Studi in onore di Natalino Sapegno* che, sotto il comune titolo *Letteratura e critica*, l'editore Bulzoni di Roma viene via via stampando e ai quali farà seguito in chiusura un quinto volume di pagine disperse dello stesso Sapegno oltre agli indici generali dei cinque tomi. Sono raccolti in questo secondo volume saggi di una quarantina di studiosi, anziani e meno anziani, su argomenti e autori che si distendono lungo l'intero arco della nostra letteratura: da Guittone a Montale. In pubblicazioni di questo genere non mancano naturalmente i contributi eccellenti, di prima mano, così come s'infiltrano presenze piuttosto occasionali, tutto sommato evasive o ripetitorie: giova perciò soffermarsi sopra alcuni dei primi, e sorvolare sulle seconde giacché ogni occhio appena avveduto saprà fare, per conto proprio e velocemente, le debite distinzioni.

Rigorosi al solito gli interventi del classicista Scevola Mariotti e del romanista Aurelio Roncaglia, così come brillantissimo il saggio di Giovanni Macchia su *Pascal e l'irruzione della storia*, e in ogni caso rispettabili per la precisione dei dati la *Cronologia guittoniana* di Achille Tartaro, le *Tre note poliziane* di Vittore Branca, e *Il giovane De Sanctis lettore di Pietro Giannone* di Attilio Marinari. Da segnalare poi positivamente gli studi dei

collaboratori più giovani: da quello machiaveliano di Giulio Ferroni a quello manzoniano di Giancarlo Mazzacurati, da quello leopardiano di Neuro Bonifazi a quello verghiano di Alberto Asor Rosa e a quello fogazzariano di Enrico Ghidetti, e altri ancora. Ma in questa sede la tirannia del tempo ci costringe a dare rilievo particolare soltanto a quattro saggi, per consentire con tre di essi e per dissentire dal quarto. Uno di questi saggi è di Gianluigi Berardi, studioso di scuola pavese che già ha dato ottime prove di sé con lavori su Leopardi e Tenca e che in questo caso si è cimentato sul periglioso terreno dell'esegesi dantesca commentando minuziosamente, con acutezza critica pari alla dottrina, il canto XIX dell'*Inferno*. Queste pagine dantesche di Berardi, in cui senso storico e rigore formale si fondono felicemente, s'impongono come un cospicuo esempio di dantismo moderno. Così come un modello di analisi strutturale si manifesta l'indagine che Cesare Segre ha condotto sul testo della novella boccaccesca di Alatiel mettendo in luce « la comicità del contrasto tra vicende tragiche e conclusioni erotiche »; mentre Luciana Stegagno Picchio monta e rismonta, con alta precisione, tutti i congegni stilistici della poesia *Semantica* di Ungaretti dimostrando perentoriamente che Ungaretti rielaborando le sue poesie non rimane sempre fedele al dato primo, limitandosi ad un'operazione di perfezionamento formale, ma talvolta, come nel caso di *Semantica*, procede invece ad un vero e proprio rinnovamento e alla reinvenzione del testo.

Da ultimo il contributo che suscita i maggiori dissensi. Si tratta dello studio di Franco Mancini sul laudario urbinato intorno alla cui collocazione storiografica il Mancini, che pur è noto come esperto della materia, ha scritto pagine a dir poco avventurose. A queste pagine ha dato fermissima risposta Rosanna Bettarini nell'ultimo volume degli « Studi di filologia italiana », accomunando al Mancini anche Luigi Banfi, altro incauto disertatore del laudario sul « Giornale storico della letteratura italiana » del 1974. L'intervento salutare della Bettarini, a parte la somma di verità acclamate contro le disvianti proposte del Mancini e del

Banfi, spiccano nel panorama conformista e sonnolento della nostra cultura accademica per splendida *vis* polemica e per scintillante ironia intellettuale: vera e propria lezione di metodo filologico e di stile impartita da una impietosa mano femminile alla alleata presunzione maschile dei Banfi e dei Mancini.

LANFRANCO CARETTI

Filosofia

Kant "professore" e moralista

1974, 250° anniversario della nascita di Kant: 22 aprile 1724. Ovunque celebrazioni ufficiali e ufficiose. Ancora una volta si è parlato di tutto, certamente in quasi tutte le lingue. Forse, o senza forse, anche a sproposito. Inutile tentare una ricognizione, tanto meno un bilancio. Ricordiamo, invece, un aspetto dell'attività di Kant, eminentissimo, un'immagine del filosofo rimasta in ombra (e lo si capisce, almeno in parte): l'insegnante, il professore. Celeberrime (ovviamente?) le sue lezioni, leggendaria la sua puntualità e precisione. Meno note la sua urbanità, la straordinaria ricchezza della sua preparazione, il fascino del suo eloquio. Il Ministero aveva prescritto (1778) l'uso di accreditati manuali (e l'uso rimase: anche ai tempi di Hegel un testo a stampa, anche proprio, era necessario): una misura saggia, mi sembra, anche se Kant poteva farne a meno. Seguiva Meier, Baumgarten, ecc., che criticava, ma non esponeva direttamente la filosofia critica o trascendentale, cioè la sua. Improvvisava, è certo (Adickes), ma si serviva di brevi appunti, talvolta stesi in margine ai testi, in parte conservati (una sezione del *Nachlass*). Tenne lezioni su tutto, in pubblico e in privato secondo la tradizione tedesca: logica, metafisica, pedagogia, fisica, matematica, diritto, morale, teologia (qualche ombra di dubbio cadde presto sulla sua competenza in questa materia: Borowski), antropologia, geografia fisica, preparando quotidianamente, di primo mattino: iniziava le lezioni alle sette, persino 36 ore alla settimana (penso a noi, giovani una volta, ma non

per questo meno emaciati docenti affaticati dal triduo settimanale...).

Sentiamo Jachmann, il biografo amico: « Ma soprattutto, mio caro, doveva sentire le sue lezioni di morale! Qui Kant non era soltanto un filosofo speculativo, era anche un oratore geniale che come arricchiva l'intelletto, trascinava il cuore e il sentimento... Quante volte ci commosse fino alle lacrime, quante volte ci fece tremare il cuore, quante volte sollevò il nostro spirito e i nostri sentimenti dai ceppi dell'egoistico eudemonismo all'elevata autocoscienza del puro libero arbitrio o dell'obbedienza alla norma della ragione o alla gioia di un disinteressato adempimento del dovere! L'immortale filosofo ci appariva allora animato da un potere celeste » (cfr. *La vita di E. K.*, Laterza 1969, p. 137). L'immagine è un po' di maniera (forse fa velo il grande affetto che l'uomo ispirava), ma è confermata da altri.

Non ho citato a caso questa testimonianza. Nel 1974 è stata pubblicata la prima parte delle *Vorlesungen über Moralphilosophie* (Lezioni di filosofia morale): autore il massimo esponente vivente della filologia kantiana, Gerhard Lehmann, che da decenni lavora all'edizione critica e completa delle *Gesammelte Schriften* kantiane (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ora Akademie der Wissenschaften der DDR, editore Walter De Gruyter, come sempre), delle quali le *Vorlesungen* occupano la IV sezione: I) opere a stampa, 9 volumi; II) epistolario, 4 volumi con note e indici; III) *Nachlass*, 10 volumi. È una storia di diadochi e di scontri che ha inizio con Adickes nel 1896: questi restituì l'incarico nel 1926; gli successe Buchenau fino al 1946, poi Lehmann, appunto, ma furono coinvolti studiosi come Dilthey, Reicke, Windelband, Benno Erdmann — e, sopra tutti, la personalità prima e l'ombra di Adickes poi, i cui criteri interpretativi dei manoscritti si rilevarono subito molto problematici. Comunque il più è fatto (cfr. queste vicende e i problemi del testo kantiano in G. L., *Beiträge zur Geschichte und Interpretation d. Philos. Kants*, W. De Gruyter 1969). Quanto alle *Vorlesungen* abbiamo per ora 3 tomi in 7 volumi (XXIV: Logica 1966; XXVII/1, Morale, 1974;

XXVIII, Metafisica e teologia razionale, 1968-'72) — un monumento di acribia, di intelligenza critica, di rigore scientifico: solo Kant fra i tedeschi può vantare un'edizione di tale livello, « l'unica — ha detto e scritto Lehmann con motivato orgoglio — da prendere in considerazione per fini scientifici ed esegetici ».

Mi sembra il migliore omaggio reso al filosofo nella solenne ricorrenza, e non credo sia stato notato. Non c'è dubbio, nelle lezioni di morale Kant appare più problematico, più ricco e aperto che non nelle opere a stampa, una situazione che non sempre ritroviamo nelle altre lezioni (si veda la dottrina delle virtù nella traduzione condotta sull'edizione del Menzer, 1924, ora migliorata da Lehmann: *Lezioni di etica*, Laterza 1971). È una scoperta, è il Kant migliore almeno nel senso che egli realizza qui ciò che diceva di sé nel 1764: « io sono per natura un ricercatore » (nelle note manoscritte alle *Osservazioni sul bello e sul sublime*: A. A., XX, 44), cioè, intendeva, non un pensatore « sistematico »: infatti, venne poi la scuola, il « sistema », la necessità di difenderlo *in fieri* di fronte agli interpreti che invece, inevitabilmente, tendevano a « chiuderlo » in una formula (fondamentale il saggio di Lehmann, *Kants Lebenskrise*, 1954 — altro anniversario! — nell'opera citata, tradotto da chi scrive in « Studi Urbinati », n.s.B., XXXII, 1958). La sua sconfinata curiosità, la sua viva conoscenza della natura e della storia, degli usi, costumi, tradizioni e paesi più disparati (lui che non si era *mai* mosso da Königsberg!), ma soprattutto una « passione » autentica per l'uomo, fanno di lui un insegnante incomparabile, un conversatore spiritoso e ricercato (non pranzava mai solo, non dimentichi-molo, almeno da quando ebbe una casa propria: sempre con qualche amico o conoscente — tre portate, dessert, vino — e li intratteneva poi fin nel tardo pomeriggio). Ricordiamo qui solo l'analisi della sincerità, della comunicazione dei sentimenti, condizione del consorzio umano, e la sua dialettica: « L'uomo ha la tendenza ad essere riservato e a fingere » (trad. ital., p. 255, cfr. l'edizione Lehmann, per es. pp. 231-3, 446-50).

D'altra parte questa immagine di Kant è consacrata anche nel suo epistolario. Privatissimo, come pretendeva il filosofo — e per altro il secolo declinante — è tuttavia l'ultimo monumento allo spirito della conversazione, ad una civiltà non soltanto filosofica, al rispetto delle opinioni altrui nonostante la garbata ma ferma difesa delle proprie (con Hegel siamo già fra noi: le sue lettere sono in gran parte dominate dal pettegolezzo politico e accademico). Sfogliate le *Lettres sur la morale et la religion* a cura di J.-L. Bruch (Aubier, 1969, con note e testo a fronte) e vi troverete pagine memorabili sulla fantasia, l'amore, l'amicizia, la vita e il diritto coniugali — e sempre, con infaticabile insistenza, il rispetto per l'uomo — questo essere morale, cioè sociale, che affonda le sue

radici nella natura. Abbiamo già in italiano una trentina di lettere filosofiche (a cura di A. Pastore, Paravia, 1925 — bella fatica per il II centenario della nascita), aggiungiamo anche queste, e altre, impareremo a conoscere e ad apprezzare meglio colui che ha scritto: « Meravigliosa disposizione della natura umana. La condizione di compiutezza dell'uomo riposa sulla punta di un capello. Lo stato della natura semplice e originaria non dura a lungo. Quello della natura restituita è più durevole, ma mai altrettanto innocente » (XX, 153). Tradurre Kant, rendere in italiano il suo stile disadorno, i suoi frequenti anacoluti (tratto tipico delle lezioni e dell'epistolario) è un lavoro duro, ma è un acquisto per sempre.

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA TEDESCA

Poesie di Trakl

Quando nel 1939 mi arrischiavi, negli *Studi Urbinati*, cioè in una pubblicazione molto seria ma con scarsissima diffusione, a parlare di Georg Trakl, un poeta austriaco morto, probabilmente suicida, nel 1914, non immaginavo di avere scritto il primo saggio italiano sopra l'opera di uno scrittore che doveva via via, collo scorrer degli anni, aumentar sempre più di statura: il filosofo Heidegger gli dedicò una specie di interpretazione speciale, due filologi di grande fama come Walter Killy e Hans Szklenar hanno stampato a Salisburgo in due grossi e imponenti volumi una edizione critica delle opere e delle lettere di Trakl, Mittner nel suo studio sull'Espressionismo lo ha considerato « forse l'unico poeta autentico » di quel movimento — in poche parole cogli anni si è venuto sempre più riconoscendo il valore che la sua, pur esile, opera ha per la storia di tutta la poesia moderna. Anche in Italia Trakl ha avuto, sia pur a distanza di tempo, una fortuna insolita per un lirico di natura prevalentemente ermetica: nel 1949, lasciando da parte le « segnalazioni »,

le versioni isolate e i pochi articoli di terza pagina dei giornali si trova una ampia scelta delle *Poesie* tradotte da Leone Traverso, per cui io scrissi una ampia presentazione (Collezione Cederna, Milano poi Firenze presso Vallecchi). Nel 1964, quando l'opera di prima penetrazione di Traverso era ormai esaurita da tempo, Ida Porena per le edizioni dell'Ateneo (Roma) presentò tutta l'opera poetica di Trakl allora conosciuta col testo a fronte, introduzione e note. Alla fine del 1974, con l'occhio rivolto alla grande edizione storico-critica di Salisburgo, Ervino Pocar ha preparato per le edizioni bilingui tascabili, della BUR cioè presso Rizzoli (Milano), una ampia scelta delle liriche e anche di qualche prosa di Trakl, col testo a fronte e — quel che è più apprezzabile — con un vasto corredo di note, indispensabili per chi presumibilmente avvicini per la prima volta questo tipo di poesia. Ricordo che anch'io, quando, poco meno di 40 anni or sono, incontrai nella prima, oggi preziosa edizione delle liriche, del 1919, questo poeta, rimasi un poco perplesso tanta era la pregnanza del linguaggio, la concisione e

insieme la musicalità delle sue liriche prevalentemente brevi, ove tornavano come tanti rintocchi funebri due parole tipiche della poesia espressionista di quegli anni: *Verfall* (decadenza) e *Verwesung* (decomposizione). L'intuito sicuro di questo tormentato poeta aveva avvertito con notevole anticipo quello che sarebbe avvenuto di lì a poco: lo scompaginamento dell'impero austro-ungarico e in pratica la fine di tutto il mondo ottocentesco. Sembra a volte di cogliere nella sua lirica volutamente oscura — ma in confronto a quella dei nostri tempi quasi limpida, trasparente — un tono profetico, una allusione non precisa, ma valida, a un orrore che verrà, che si compie quasi sotto i nostri occhi, non senza qualche sottile possibilità di catarsi. Rendere nella nostra lingua una simile poesia non è impresa facile. Pocar ha scelto una soluzione che anch'io ho sperimentato nella mia Antologia della poesia moderna tedesca: non sentirsi troppo legato alla rima, pur senza escluderla per principio, ma tenersi piuttosto alla assonanza e soprattutto rendere il verso tedesco con un numero uguale di

sillabe in italiano, tenendo presente che per la struttura stessa delle due lingue, le parole in tedesco possono ritenersi in prevalenza tronche in quanto l'accento tonico ha una preminenza assoluta sulle sillabe non accentate, mentre in italiano le parole sono in prevalenza coll'accento sulla penultima, sono cioè piane, sicché nel calcolo delle sillabe i versi vengono ad avere direi necessariamente una sillaba in più o — per esser più chiari — un senario diventa naturalmente un settenario. Nuovo anche l'uso che Trakl fa nelle sue brevi liriche dei colori con significato simbolico; nuovo non in senso assoluto, ma nella lirica tedesca di quel tempo: « argenteo, aureo, azzurro » sino all'estremo di chiamare la neve, un certa neve « nera ». Pocar ha tenuto presente tutti questi elementi e c'è da sperare che in questa sua versione il disgraziato poeta austriaco abbia anche in Italia quella diffusione che ha ottenuto, dopo più di 50 anni dalla sua scomparsa, definitivamente nei paesi di lingua tedesca e, si può dire, in tutto il mondo occidentale.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Due poeti cubani

Si crede, giustamente, che la Spagna abbia lasciato all'America Latina, tra i molti retaggi negativi e pesanti, anche due grandi eredità meritevoli di essere conservate: il senso della vita e della morte e la lingua spagnola, portata in America nel momento del suo maggior fulgore. Manipolata e forbita, nel Continente, da nuovi gruppi umani, essa raggiunse la funzionalità e mobilità che proprio a questi gruppi straordinariamente si adattava. Tutto questo, cioè la vita misteriosa e a volte sotterranea della lingua spagnola, torna in mente a chi legga la poesia di Nicolás Guillén, cubano.

Nato nel 1902, mulatto, Guillén ha avuto una vita varia e anche politicamente impegnata:

abbandonata l'università, è stato tipografo, impiegato, giornalista. Durante la guerra civile spagnola combatté sul fronte repubblicano. Proprio per il suo impegno civile e politico è passato senza difficoltà psicologiche da poeta della libertà di Cuba nella scia di José Martí a poeta della rivoluzione cubana. Tutto questo è più che noto perché Nicolás Guillén (da non confondersi naturalmente con il suo omonimo, il grande poeta spagnolo Jorge Guillén) gode di fama mondiale e va annoverato tra i massimi esponenti della cultura latinoamericana. In Italia, dal 1958 in poi, non sono mancate le traduzioni dei suoi libri, ad opera di Dario Puccini e di altri ispanisti. È di Dario Puccini anche la piccola antologia pubblicata ora presso Feltrinelli e intitolata *In qualche*

punto della primavera versione ampliata di una scelta cubana del 1964. L'occasione di tale antologia può trovarsi nella celebrazione dei settant'anni di Guillén che ha visto la pubblicazione delle sue *Opere complete*, ma la novità, almeno per noi, rispetto ai libri precedenti, sta nel sottotitolo *Poesie d'amore*.

Nel panorama della poesia latinoamericana Guillén si distingue per due o tre caratteristiche inconfondibili: è il poeta della «negritudine»: il poeta del canto e il poeta che meglio trasferisce all'America Latina l'originalità della poesia popolare spagnola. In certo senso, queste tre qualità ne formano una, unica, la voce, appunto, di Nicolás Guillén. In effetti, la sua è una poesia negra raffinata, di alta qualità, come è stato detto, una sublimazione di quella che, in altri poeti anch'essi negri, è la trascrizione fonetica del parlato negro. Più vicino ai negri dell'America del Nord, Guillén, come un Langston Hughes, del resto suo coetaneo, non trascrive ma ricrea la sensibilità negra conferendole veste intima e aristocratica insieme. Di formazione surrealista, come la generazione spagnola del '27, Guillén fonde, poi, naturalmente, il ritmo del ballo afrocubano; detto *son*, con una sensibilità popolareggiante spagnola. Si arriva così, all'uso della tradizionale forma spagnola del *romance* per dar vita a gesta epiche cubane, con il *romance* in funzione della immediatezza e tragicità. In questo poeta, forme tradizionali che sembravano destinate a rimanere legate alla poesia castigliana acquistano respiro universale; e si intende bene perché Guillén sia stato più volte chiamato il Lorca cubano.

Al di là dei risultati tecnici, infatti, e della passione politica c'è in Guillén quella «grazia», quel dono che soltanto Federico García Lorca possedeva. E vorrei dire che è proprio la poesia d'amore a fornirci questa esemplarietà di Guillén, questa voce che crediamo di conoscere in cui ravvisiamo elementi noti e si alza, invece, personalissima, in una sensibilità e dolcezza struggenti. Diciamo ancora che essa abbraccia un lunghissimo arco di tempo, tutta una vita, anzi, dal 1927 al 1971, sempre nella stessa vena erotica e dolente.

È l'ansia della *Ballata celeste*:

*E sotto il cielo senza nubi,
presso la riva del mare,
le colsi un bacio dalle labbra
e con amorosa ansia
abbracciandola le dissi:*

*— Amore, io vorrei di più:
essere mare, se tu fossi onda,
essere onda, se tu fossi mare.*

Oppure il ritmo del mare nero:

*In mezzo alla notte un son,
in mezzo alla notte un son,
in mezzo alla notte un son...
Il nero mare.*

*— Ah, mulatta d'oro fino,
ahi, mia mulatta
d'oro e d'argento,
con rosolacci e zagare,
ai piedi del mare maschio e vorace,
ai piedi del mare.*

O, ancora, la passione dell'Alta fanciulla di canna e rosolaccio:

*Dapprima fu la sua rapida cintura,
l'orbita d'oro in cui viaggiava
il suo corpo, il mondo giovane della sua risata,
la verde, la metallica,
natura dei suoi occhi.
La amai? Mai si può dire.
Ma nelle notti timide,
nelle nubi sperdute e sonnambule
e nell'aroma del gelsomino spalancato
come una stella fissa nella penombra,
il suo nome echeggiava.*

* * *

«... Dobbiamo aggiungere che la nostra Patria ha il privilegio di poter disporre di uno dei più ricchi tesori politici, di una delle più valide fonti di educazione e di conoscenza politica, nel pensiero, negli scritti, nei libri, nei discorsi e in tutta la straordinaria opera di José Martí.

E noi, rivoluzionari cubani, abbiamo bisogno più di chiunque altro di approfondire il più possibile quelle idee, di approfondire quella fonte inesauribile di saggezza politica, rivoluzionaria e umana.

Non c'è dubbio che Martí è stato il più grande pensatore politico e rivoluzionario di questo continente ».

Queste parole si trovano nel discorso pronunciato da Fidel Castro il 10 ottobre 1968 per una commemorazione dei Cento Anni di lotta cubana. Già nel 1953, nella sua autodifesa, pronunciata davanti al tribunale che doveva condannarlo per l'assalto alla Caserma Moncada, Fidel Castro aveva esaltato l'esempio e l'opera di colui che chiamava l'Apostolo: « Sembrava che l'Apostolo dovesse morire nell'anno del suo centenario, che la sua memoria dovesse estinguersi per sempre — tale era l'affronto! Ma egli vive, non è affatto morto, il suo popolo è ribelle, il suo popolo è degno, il suo popolo è fedele al suo ricordo ».

José Martí è dunque il « maestro ideale » di Fidel Castro e, di conseguenza, della rivoluzione cubana che rivendica « un'originalità storicamente fondata nello sviluppo conseguente della tradizione martiana ». Sono queste le premesse di una grossa antologia di testi e antologia critica di José Martí che vede oggi la luce in Italia. Si tratta della traduzione di un'opera cubana curata dal poeta e dal critico Cintio Vitier: la direzione del testo italiano è di Ferruccio Rossi-Landi, le traduzioni sono di Elena Clementelli per le poesie di Martí, corredate con l'originale spagnolo, e di Luisa Acerbi soprattutto per le prose e le note. Il tutto è dovuto alla collaborazione della rivista *Ideologie* che lo pubblica come fascicolo multiplo. Tali precisazioni erano doverose perché, trattandosi di opera e collaborazione naturalmente politicizzata, potevano apparire soltanto come occasionali ed encomiastiche. In realtà, non soltanto questa antologia è serissima e scientificamente rigorosa ma costituisce il maggior tributo concesso in Italia ad un autore così importante fino ad oggi non abbastanza noto.

Risulta impossibile a questo punto soffermarsi sui singoli interventi letterari e critici che qui compaiono, anche lasciando da parte i saggi più strettamente politici. Limitiamoci a segnalare la lunga introduzione all'opera politica di Martí scritta da Cintio Vitier, ricco di suggestioni, e alcuni altri saggi famosi, qui riuniti per la prima volta: uno di Rubén Darío del 1897, un altro di Miguel de Unamuno del 1919, e un altro ancora di Juan Ramón Jiménez del 1938. Tanti nomi

illustri danno un'idea di come, attraverso gli anni, la figura letteraria di Martí abbia attratto non soltanto i latinoamericani ma anche gli spagnoli.

Ma perché tanto fascino in questo poeta Apostolo, questo rivoluzionario giornalista che rappresenta una faccia singolare, forse la faccia opposta di Rubén Darío, di quel movimento artistico complesso e in parte ignoto che fu il Modernismo? José Martí ha una vita breve e intensa: nasce all'Avana nel 1853 e, giovanissimo, partecipa alle lotte per la Indipendenza di Cuba come *separatista*, vale a dire patriota ugualmente ostile all'influenza spagnola che all'influenza statunitense. Fa l'esperienza del carcere, della deportazione in Spagna, scrive saggi politici e letterari e, a ventisette anni, arriva a New York, proveniente dall'Europa. Al soggiorno negli Stati Uniti dove fa la vita dell'esiliato intellettuale, dedito ai più vaghi mestieri e, nel frattempo, continua la lotta per la libertà di Cuba, corrispondono non soltanto discorsi fondamentali ma corrispondenze e saggi di singolare lucidità. La visione che Martí ha degli Stati Uniti è ricca di intuizioni ancora oggi valide e i suoi ritratti di Walt Whitman, di Emerson, degli italiani, dei negri sono classici nella letteratura di lingua ispanica.

Martí parte infine da New York nel 1895 per combattere per la libertà di Cuba e muore in battaglia il 19 maggio 1895. Nell'opera di Martí, dove la poesia, la prosa, l'oratoria hanno ruoli vari ma importantissimi, il *Diario di campagna*, in questa antologia in parte pubblicato e attentamente studiato, rappresenta l'aspetto più singolare, quasi inedito. Il *Diario* termina a pochi giorni dalla morte e perché privato del piano di battaglia che avrebbe potuto, cadendo in mano al nemico, tradire le intenzioni dei rivoluzionari, risulta un documento tutto interiore, psicologico e non militare, intimo, familiare seppure scritto all'aria aperta in mezzo ai pericoli, nell'attesa sempre presente della morte. Basterà ricordare la breve, pudica nota scritta dal poeta l'11 aprile, al momento dello sbarco: « Ci cingiamo le rivoltelle. Direzione alla baia. La luna si affaccia, rossa, dietro una nuvola. Approdiamo a una spiaggia sassosa. La *Playita* (ai piedi di *Cajobabo*). Resto ultimo sulla lancia svuotandola. Salto. Gioia grande ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Materiali per Faulkner

A Faulkner Miscellany, a cura di James B. Meriwether, è apparsa nel '74, ma pensiamo che se ne possa ancora trattare in termini di attualità, considerando la varietà e l'importanza dei materiali che contiene. Il volume, pubblicato dalla Università del Mississippi, riprende e arricchisce testi presentati in precedenza dal *Mississippi Quarterly*, e rivela la mano diligente del Meriwether, forse il più attento studioso di Faulkner oggi.

L'utilità della miscellanea faulkneriana riguarda sia la prima parte, formata da contributi critici, sia la seconda, che presenta testi inediti. Lo scritto di Noel Polk sulla commedia giovanile di Faulkner, *Marionettes* (la datazione è incerta, ma si congettura che la composizione risalgia al 1920) riapre naturalmente il discorso sul Faulkner neo-simbolista e «decadente», ignorato per qualche tempo e poi ripreso non sempre con precisione di verifiche. Nel caso del Polk, la diligente serie di riscontri, con l'inevitabile seppur puntuale rimando a Verlaine, fa premio su un approfondimento del genere di quello efficacemente perseguito in Italia sulle matrici simboliste di Faulkner da Barbara Lanati. In ogni modo, il saggio ampio e circostanziato del Polk fornisce un ottimo punto di partenza, che merita di essere utilizzato sul doppio registro del linguaggio (Faulkner sperimenta chiaramente una sintassi che gli sarà propria nel decennio successivo) e degli emblemi. Già Carvel Collins, nella sua raccolta di *Early Prose and Poetry* di Faulkner, aveva osservato che il rapporto tra bellezza e morte quale autodistruzione, tragica variante narcisistica, si trasferisce dal primo Faulkner neo-simbolista e «apprendista» alla fase iniziale della sua narrativa. Aggiungiamo, allora, che se nella Marietta e nel Pierrot di *Marionettes* si colgono le costanti di un repertorio insieme simbolista e faulkneriano, talune non casuali coincidenze suggeriscono un caratteristico ma non troppo sorprendente commercio con T. S. Eliot, talora intravvisto ma ancora non studiato a fondo da nessuno.

L'ambizione del giovane Faulkner, come sappiamo, si indirizzava soprattutto alla poesia. Negli esperimenti in chiave simbolista ed estetizzante del primo periodo, accanto agli influssi francesi — gli stessi in gran parte denunciati appunto da Eliot, incluso Laforgue — si intrecciano senza ombra di dubbio ascendenti inglesi, secondo l'ovvia linea di forza che da Pater conduce a Wilde. Ecco perché una rinnovata attenzione per il corpus poetico di Faulkner sembra ormai matura. Il *Census of Faulkner's Poetry* tracciato da Keen Butterworth nella miscellanea va oltre i limiti di un pur prezioso catalogo, in quanto prepara il terreno a uno studio di revisioni e di varianti indispensabile per un esame organico della poesia faulkneriana. Inoltre, abbiamo qui un fondamentale riferimento per l'analisi del processo simbiotico tra poesia e narrativa in Faulkner, così peculiare nella maturità. A questo proposito, il brano di prosa inedito *Nympholepsy* (all'incirca del '25) riportato dal Meriwether in appendice mostra un lavoro di saldatura, a cominciare dal titolo, nella sua complessa genetica.

Faulkner conservò nei suoi archivi i manoscritti di tutto ciò che, pur rifiutato o non pubblicato, gli era in qualche misura servito. Per uno scrittore così sottilmente e tormentosamente impegnato nella sua ricerca e messa a punto diremmo di officina, il recupero di testi del genere acquista un peso decisivo. Accanto a *Marionettes*, alle poesie e a taluni schizzi, si colloca sotto questo profilo in posizione privilegiata il gruppo dei cosiddetti *Elmer Papers*, esaminati con ampiezza e penetrazione nella miscellanea da Thomas L. McHaney in un saggio dal titolo *The Elmer Papers: Faulkner's Comic Portraits of the Artist*. Ci troviamo qui direttamente di fronte al Faulkner del periodo parigino, attorno al 1925: l'esperienza francese dello scrittore non ha la vistosità un poco pittoresca e frenetica della «Generazione perduta», e peraltro incide sulla sua formazione, rivelando tra l'altro la sua frequentazione con Bergson, con Freud, con l'avanguardia steiniana, con

l'imagismo di Williams e con il cubismo. I racconti degli *Elmer Papers* suggeriscono un punto di passaggio assolutamente cruciale, in cui la dimensione ironica, che nelle intenzioni doveva propiziare un vero e proprio romanzo autobiografico e satirico, ma anche di ricerca e di iniziazione parallela a quella del Joyce del *Portrait*, sottende il progetto di opera aperta, che riflette su se stessa nel momento in cui autoironizza. Il protagonista, Elmer, che è caratteristicamente un pittore, riassume in sé, in una sorta di intellettuale tragicommedia, fattezze wildiane, echi di Pater ma pure, ci sembra, dei pellegrini appassionati di James, ormai totalmente disincantati e stravolti. Gli echi si trasferiranno con larga evidenza nel Faulkner successivo, dalle *Wild Palms* a *As I Lay Dying*.

Un altro tema sostanziale, che dagli anni del primo dopoguerra si spinge sino a *A Fable*, vale a dire la guerra, riceve una concisa eppure preziosa sanzione in un brevissimo saggio (*Literature and War*) lasciato dattiloscritto da Faulkner ed esaminato da Michael Millgate. Intanto, lo scritto di Faulkner rivela una conoscenza assai circostanziata della letteratura sulla prima guerra mondiale, da Sassoon a Brooke, a Barbusse, con alcune reminiscenze di Crane. In secondo luogo, abbiamo qui la conferma di talune fonti, che Millgate localizza convincentemente, soprattutto in *Soldier's Pay*. Se, come scrive giustamente Millgate, il breve saggio di Faulkner tradisce incertezza di tono, tra il riconoscimento della guerra come incubo e il compiacimento di una sorta di ammiccante cinismo, prende le mosse proprio qui l'interscambio continuo che nell'opera faulkneriana si attuerà tra guerra civile americana e i due conflitti mondiali, «favole di eterna validità», simboli di permanenza della minaccia, della violenza, del trauma inflitto agli uomini nella loro follia, del tentativo disperato di sopravvivere.

Non stupisce, dunque, che Faulkner abbia chiesto di scrivere l'epigrafe incisa sul monumento ai caduti in guerra della contea di Lafayette, a Oxford, Mississippi, la sua città. Non soltanto il tributo gli dovette parere doveroso e parteci-

patorio, ma l'occasione lo spinse a insistere perché sul monumento comparissero anche i nomi dei soldati negri caduti in guerra, ciò che ai segregazionisti di Oxford pareva inammissibile. Simili aberranti reazioni possono stupire soltanto chi non conosca il Sud razzista; da questa angolatura va rammentato l'amaro commento di Faulkner, raccolto da un giornalista amico e riportato nella miscellanea dal Meriwether: «Naturalmente voi metterete i nomi dei negri; quando sono morti è l'unica volta che non sono *niggers* (il termine spregiativo usato dai bianchi)». La guerra, filtro parodossale della tragedia e della morte, prestava a Faulkner la circostanza per riaffermare il suo antisegregazionismo, tipicamente, però, a posteriori.

Si incentra qui una drammatica contraddizione, esistenziale assai più che ideologica, di Faulkner, ribadita da alcuni testi, per lo più lettere in parte rivolte a giornali del Sud, tale da rendere fragile e contraddittorio il suo atteggiamento verso la questione razziale, che alla vigilia della morte dello scrittore si riaccese con asprezza sia nel Mississippi sia nel vicino Arkansas. Difatti, la reazione senza compromessi di Faulkner verso i sostenitori del segregazionismo acquista toni perentori, scendendo provocatoriamente sul terreno del moderatismo protestante del Sud e combattendolo non senza ironia con le sue stesse armi. Faulkner rivendica un'eguaglianza sul terreno dei principi che la stessa religione esprime inequivocabilmente, ma esita quando si tratta di invocarne una concreta applicazione.

L'ambiguità di Faulkner a proposito della sorte del negro del Sud, che a nostro avviso persuasivamente Baldwin sottolineò quando insistette sul diaframma bianco-negro all'interno della narrativa faulkneriana, emerge qui dolorosamente. Risentito verso i segregazionisti del Sud e verso i politici che sollecitano un intervento diretto (a Little Rock e poi, dopo la morte di Faulkner, nella stessa Oxford), convinto «gradualista» volutamente noncurante dell'illusione che una simile professione di fede finiva per acquistare specie nel Sud, lo scrittore insiste sul rischio che lo scontro razziale implica, memore del passato di

guerra civile, di sopraffazione e annientamento legato a quei ricordi. Il pessimismo di Faulkner dopo le vicende di Little Rock lo spinge a sostenere che non vi sarà più intesa o comunicazione possibile tra bianchi e negri, ignorando che la posizione subalterna dei secondi vanifica persino l'approccio tanto limitativo della separazione. Affiora con prepotenza qui l'angoscia irrisolta ma spesso pretestuosa dell'uomo del Sud timoroso che il conflitto razziale possa di nuovo e irrimediabilmente spezzarne l'unità, scompagnarne i valori alla lunga ipotetici; un'angoscia paradossalmente narcisistica che perpetua la divisione e rispinge anche culturalmente il negro in un ghetto dai confini tanto labili quanto spietati.

Soccorre forse, a questo punto, la nuova ver-

sione di una prefazione inedita a *The Sound and the Fury* riportata nella miscellanea, ove Faulkner dichiara, tra l'altro: «È di se stesso che l'uomo del Sud scrive, non dell'ambiente»; «Il freddo intelletto che può scrivere con calmo e completo distacco e gusto della scena contemporanea non esiste tra noi; non credo che viva lo scrittore del Sud il quale può dire senza mentire che scrivere lo diverte. Forse noi non vogliamo che sia così». Frasi del genere potrebbero davvero servire da introduzione alla moderna cultura del Sud degli Stati Uniti, o da commento ideale. Certo esse forniscono una chiave ben rivelatrice per comprendere i dilemmi insanabili che nutrono l'opera di Faulkner ma anche per intendere meglio la sua personalità tante volte fraintesa.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Antonio Gambino

Storia del dopoguerra.

Dalla liberazione al potere DC

Lo stesso editore, ma erano altri tempi... intitolò «Cronache» (*di filosofia italiana*) un libro destinato a lasciare una traccia non superficiale nella cultura italiana. Fa perciò un po' impressione, dopo averlo letto, 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 che si viene via via diffondendo, e con proficui effetti com-

plexivi, 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'Autore, 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 apprezzi negativamente tanto la precedenza data alle elezioni amministrative rispetto a quelle politiche e la istituzionalizzata e 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 eversivi 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.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Cinquantenario della Nuova Oggettività

Adorno ha scritto che la fine dell'Espressionismo coincide con la stabilizzazione del marco, cioè si compie negli ultimi mesi del 1923. Tale indicazione cronologica ha molte probabilità di essere giusta e di poter quindi indicare anche il momento di nascita o di primo sviluppo dell'arte che in Germania viene dopo l'Espressionismo, ormai comunemente indicata col nome di Nuova Oggettività. Sviluppata lungo tutto il corso degli Anni Venti, essa sta tra il culmine dell'inflazione e la grande crisi del 1929 o, a voler indicare termini politici, tra il fallimento dei moti rivoluzionari, ultimo l'«ottobre tedesco» del 1933, e la presa del potere da parte di Hitler. Nessun altro movimento artistico del nostro secolo ha dei termini così tragici; ma tragica è tutta la storia della Germania in quel decennio e la Nuova Oggettività non è separabile da tale tragedia.

Chiamare «folli» gli anni che vedono un lungo dopoguerra e la nascita dei fascismi, è già un bell'eufemismo, ma applicare l'etichetta alla Germania diventa un'insensatezza o una crudele ironia: niente di meno folle dei drammi, pubblici e privati, che segnano i suoi anni e i suoi giorni. La Nuova Oggettività riflette nei modi più vari, come partecipazione, come denuncia e come rivolta, la storia, e quasi sempre addirittura la cronaca; non può essere ben capita se non in riferimento a quei fatti; per questo le convengono termini politici ed economici.

Fu un'arte che registrò gli entusiasmi e gli impegni politici più estremi, le denunce, le miserie, le disperazioni, gli squilibri paurosi di una società in disgregazione, i delitti politici e passionali, la paura nelle città, le prostituzioni, le crudeltà e il sadismo; registrò anche la perdita delle illusioni, l'indifferenza, la freddezza spirituale; e infine, sia direttamente che attraverso complicate mediazioni, la forza corruttrice e cieca del potere. È logico che un tale tipo di espressione non potesse essere che realista; infatti, nonostante la

variabilità degli aspetti, la distanza dei linguaggi e la forza delle individualità, questa caratteristica del realismo non le viene mai meno, tanto che proprio sotto l'etichetta di «realismo degli Anni Venti» alcuni storici, per avere più libertà, tendono a riunire i vari fatti; mentre Franz Roh, sottolineando una persistenza di moduli espressionistici che tardano ad esaurirsi, preferisce parlare di post-espressionismo.

Ma Nuova Oggettività è il nome con cui quest'anno si commemora in Germania il cinquantenario del movimento; infatti ebbe quel titolo la mostra che alla Kunsthalle di Mannheim, dal giugno al settembre del 1925, ne documentò la presenza e lo sviluppo. G. F. Hartlaub che ne era l'organizzatore, già due anni prima, in una circolare inviata a direttori di musei, amatori e critici d'arte per avere nomi di artisti di quella tendenza, aveva per la prima volta usato la formula.

Già nel 1921 Otto Dix era passato dal suo geniale sfruttamento in senso realistico del linguaggio delle avanguardie ad un vero, crudo, potente realismo e mentre Hartlaub scriveva quella circolare egli stava lavorando alla serie di cinquanta incisioni de «La guerra», che ha possibilità di confronto nella storia dell'arte solo con i «Disastri» di Goya, ed anche li supera in violenza ed orrore. George Grosz, da almeno tre anni, riempiva i suoi fogli di disegni nitidi, taglienti, di un realismo preciso, crudele e di violenta denuncia politica. E il maestro di entrambi, Richard Müller, proprio agli inizi del decennio aveva loro insegnato il valore espressivo e satirico dell'«oggettività» e il senso sadico e corrotto dell'immagine. Ma, oltre questi, tra i precedenti della Nuova Oggettività, bisogna ricordare il dada berlinese, che era stato politico e realista e la mostra dei Valori Plastici italiani che nel marzo del 1921 aveva avuto a Berlino una risonanza grandissima.

Abbastanza chiari i precedenti. Ma la nascita della Nuova Oggettività è faticosa, essa stenta a districarsi dall'Espressionismo; ne mantiene a

lungo brandelli di elementi formali; non lo spirito né la concezione ideologica, che erano morti. Bisogna però intendere chiaramente che la Nuova Oggettività al suo culmine è opposta all'Espressionismo; essi corrispondono ai due poli tra i quali sempre oscilla l'arte tedesca, tra idealismo e materialismo, tra un di più d'espressione e un di più di realtà, tra il prestar ascolto alla voce interiore, al « grido originario », e il guardare la durezza crudele del reale.

La stabilizzazione del marco crea un'apparente stabilizzazione della società; in realtà le conseguenze spaventose dell'inflazione rimangono, solo vengono mascherate istituzionalizzando l'ingiustizia. Cade ogni illusione, ogni speranza; scompare ogni movimento, ogni « calore », ogni pathos. L'arte della Nuova Oggettività è infatti disperata, statica, « fredda », talvolta indifferente.

Anche la progressiva involuzione politica avvolge di un sottile soffocamento la Nuova Oggettività; i movimenti rivoluzionari sono definitivamente eliminati, la socialdemocrazia fa i suoi giochi, sul secondo tempo della repubblica di Weimar cresce sempre più cupa l'ala nera del nazismo. È sorprendente trovare nel 1923 un disegno di Grosz che raffigura Hitler come un barbaro vestito solo di una pelle di animale e con una collana di amuleti al collo, intitolato « Hitler, il redentore ». L'anticipazione è paurosa, ma indica anche fin da allora la coscienza del pericolo.

Tra chi aveva questa coscienza e chi restava « impassibile » o chi anche cercava rifugio nel magico, pur circolando una comune disperazione, si stabiliva una diversità di linguaggio e di mondo espressivo. Si sono formate così, nel seno della Nuova Oggettività, numerose tendenze: c'è un realismo sociale, un realismo di costume, un realismo « magico »; c'è un gruppo in cui l'attenzione è tutta sulla « presenza degli oggetti »; ci sono dei veri ritrattisti.

Ma le ricerche sulla Nuova Oggettività, a cinquant'anni di distanza, non sono finite; il campo è così vasto, così ricco e sconosciuto che promette altre scoperte, e già se ne intravedono i primi fantasmi, le nuove immagini.

Arte fantastica al XXII Premio del «Fiorino»

L'arte fantastica oggi ha il suo precedente immediato nel surrealismo, questa specie di grande riserva o di cisterna dei sogni e delle follie, del pensiero irrazionale e simbolico. Il surrealismo aveva rotto una barriera, una parete che era stata eretta molti anni prima e resisteva ad ogni attacco e sembrava anzi ormai un naturale limite dell'esperienza; ma quando fu abbattuta, dalla breccia entrarono ogni sorta di oggetti, di immagini e di idee; nell'enorme flusso si incanalò tutto quanto, del romanticismo, era stato bloccato, negletto, rinchiuso nella sua oscurità, impedito a svilupparsi, i terrori, le angosce, le disgregazioni, le profondità e l'infinito dell'amore; l'esperienza immaginativa dell'uomo si rivelava in realtà sconfinata, inesauribile. Il surrealismo all'inizio degli anni venti compì questo gesto estremo e fondamentale e indicò così nuovi corsi all'arte moderna. L'arte fantastica diciamo pure che non è surrealista, ma nasce da quel gesto incantato e fecondo; e se l'esperienza surrealista vera e propria ha chiuso il suo ciclo, è ormai storia e passato, un altro se ne è aperto che da quella chiusura ha preso avvio.

L'arte fantastica di oggi ha perso il carattere, che era surrealista, dell'automatismo; è un'arte riflessiva, profonda, meditata, sembra il risultato di una razionalizzazione dell'irrazionale. Forse per questo Giorgio Di Genova scrive che « il fantastico d'oggi tende più all'Illuminismo che non al Romanticismo »; ma è solo un'illusione, creata appunto dal pensiero tortuoso, complicato, simbolico, a volte perfino scientifico che organizza il fantastico. Questo pensiero e tutte le sue produzioni espressive nascono dall'inconscio: è questo il nuovo, ombroso, sterminato serbatoio. Freud che riteneva di essere solo uno scienziato, e lo era ma insieme a molte altre cose, considerava con sospetto i prodotti letterari e artistici dei surrealisti, li riteneva curiose follie. Ma chi voglia oggi affrontare per una conoscenza più vera l'arte fantastica non potrà fare a meno degli ausili della psicanalisi. E non solo l'arte fantastica naturalmente; ma essa in particolare.

Così è stata buona scelta averne fatto il tema del « Premio del Fiorino », che si è inaugurato da poco nel Forte di Belvedere a Firenze. La mostra infatti è risultata ricca di attrattive, di un fascino sottile e turbante. A cominciare dall'omaggio ad Alberto Savinio con cui si apre; poiché Savinio fu un grande e sconosciuto iniziatore, surrealista prima dei surrealisti, fantastico prima dei fantastici, e poeta quasi sempre. Questo omaggio che gli fa il « Fiorino », di breve spazio ma di grande respiro, unisce opere molto distanti negli anni: è un piccolo e bellissimo campionario, dal malinconico « Ritratto di bambino » del 1927 a quel « Jeux des anges » del 1930, dove Savinio è più follemente irritante e poetico, fino a « Bal de têtes » del 1952, nel quale l'ironia romantica e metafisica si cala in bella pittura. Savinio ha scritto: « Le mie pitture non finiscono dove finisce la pittura. Continuano. E si capisce. Erano già nate prima che fossero dipinte. È giusto che vivano anche al di là della superficie dipinta. Anche perché nella mia pittura c'è fiato romantico. Quel fiato che ineffabilmente continua la cosa di là dalla cosa ». È proprio questa dilatazione dello spazio pittorico da ogni lato oltre l'opera che può servire da paradigma per tutta l'arte fantastica. Qualcosa comincia prima dell'opera fantastica e qualcosa finisce dopo, la sua risonanza si allarga ad altri spazi, ad altre realtà, ad altre oscure regioni.

Il piano della mostra, steso da Giorgio Di Genova, e gli inviti tengono quasi sempre fede a questa situazione, così essa ne risulta abbastanza unitaria, per quanto è possibile in un caso tanto difficile e che per sua stessa natura rifiuta schemi e ripetizioni. Solo appaiono un po' deboli gli altri due omaggi, soprattutto dopo la forza così

esemplare del primo, e non tanto quello a Gastone Novelli, nei cui grandi quadri turbinava una nevrosi, una sottile angoscia che si scioglie in poesia, ma quello a Pino Pascali, che soffre di una troppo modesta inventiva. Ottime invece le personali dei vincenti di due anni fa: Aldo Turchiaro infatti insistendo a creare paesaggi apocalittici di simil-metallo giunge a creare un impasto di fascino e di ossessione; e lo scultore Annibale Oste mostra la sua ricchezza di talento e di fantasia.

Molto ben diramata poi, anche sul piano internazionale, appare la mappa dei partecipanti. Vi fanno spicco tra gli italiani: Sergio Vacchi con due « Piscine », in cui la luce, l'eccitazione, la forza e la delicatezza fan nodo di inquieta poesia; Arturo Carmassi, sontuosamente perso tra i labirinti fantastici dell'eros e del mito; Giannetti Fieschi, vivo come sempre nel suo sogno antico, contaminato e poetico; Carlo Guarienti, che indaga il mistero laico della realtà con mezzi ormai giunti a una grande maturazione dell'immagine; Giuseppe Guerreschi con la sua forza amara e dirompente; e poi Guido Biasi, Giuliano Pini, Antonio Possenti. Tra gli stranieri, a parte la presenza minima e quindi ingiudicabile di grandi artisti come David Hockney, Allen Jones e Edward Kienholz e non essendo giunte le opere di Konrad Klapheck e degli spagnoli, è da indicare come una felice scoperta, almeno in Italia, lo jugoslavo Dado che presenta col grande « Trittico di Saint-Hubert » un'opera di grossa personalità; ancora ricchi di interesse il francese Gerard Tisserand, la jugoslava Liliana Petrovic e il giapponese Keizo. Felici le presenze degli scultori: Alik Cavaliere, Augusto Perez, Novello Finotti e Francesco Somaini.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Il "Filottète" di Sofocle all'Argentina di Roma

Una sorta d'arancia metallica, vuota all'interno, le sole nervature visibili: ecco la grotta di Filottète ideata da Corrado Cagli per ambientarne la tragedia omonima di Sofocle, che è andata in scena all'Argentina di Roma nella traduzione testuale di Enzo Cetrangolo e nella duplice interpretazione, registica e attorale, di Glauco Mauri. C'è inoltre la musica di Berio che completa lo spettacolo, confidato — s'aggiunga — interamente alla parola.

In primo piano è, infatti, l'attore, il quale si muove tra quelle nervature metalliche, appoggiandosi, aggrappandosi, serrandole tra le mani nei momenti di maggiore sofferenza fisica (perché il FILOTTÈTE ci comunica anche il dolore fisico). La scenografia, insomma, gli si attaglia come un costume. Mentre, all'inverso, il costume — che è ugualmente opera di Cagli — tende a configurarsi come qualcosa di estraneo che assilla l'attore e l'opprime: si tratta del famoso piede impiegato di Filottète, che Cagli ha immaginato come una orribile medusa che l'attore, vestito di brandelli, si tira dietro con visibile fatica.

Ci troviamo nel contesto della guerra di Troia. Secondo l'antica leggenda, i Greci hanno abbandonato Filottète sull'isola di Lemno, perché, morso a un piede da un serpente, la sua piaga fetida e purulenta funesta tutto il campo. Ma, verso la fine della campagna, essi sono costretti a mandarlo a riprendere, dato che, secondo un vaticinio, solo col suo arco eccezionale — arma che era appartenuta a Eracle — è possibile espugnare Troia. Incaricati di tale missione saranno Ulisse e Neottèmo, figlio di Achille. Incomincia qui la tragedia di Sofocle che, intanto, mostra questa novità sulla leggenda: Lemno è un'isola deserta. Cosicché l'emarginazione di Filottète è totale, simile a quella d'un clown beckettiano: un'emarginazione completa dal consorzio umano.

È questa solitudine assoluta — indice supremo di tragedia — che deve aver invogliato Glauco

Mauri a dirigere e impersonare Filottète. « Il promontorio scosceso — egli dichiara nel programma — di un'isola deserta, imbiancata dalla sabbia del tempo, dove l'unica impronta umana è la bava di orribili orme lasciate dallo strisciare straziante di Filottète e dove un silenzio vibrante di misteriosi echi sembra lenire e come sfumare le solitarie grida di dolore, è il luogo di questo incontro ». Incontro con chi? Con Neottèmo. È qui il nucleo della regia di Mauri, cui consegue una erculeo prova di attore, che riesce a contenere nelle sue braccia l'intera rappresentazione. Ne certifica, del resto, la citata dichiarazione, ove è descritto esattamente lo spettacolo. L'arancia di cui ho parlato, poggia su una gradinata a chiocciola cosparsa di polvere bianca (la polvere del tempo? Sono passati dieci anni d'isolamento per Filottète e la guerra di Troia continua!) e questa scalèa scende sotto l'impiantito, donde sale il protagonista col suo arco, quando ode una voce che gli rimanda la lingua nativa. L'accento umano ha rotto il silenzio della natura, quel « silenzio vibrante di misteriosi echi », che la musica di Berio rende così bene congiungendosi con la scenografia quasi ne fosse la proiezione sonora.

Ecco dunque l'incontro con Neottèmo, che Ulisse (attore Franco Alpestre) invia a Filottète col compito di sedurlo per rapirgli l'arco. Neottèmo (attore Roberto Sturno che, nel costume assegnatogli da Cagli, sembra un David di Tazio da Varallo) dapprima finge, e prende l'arco all'eroe; poi si pente e gli dichiara d'aver finto, ridandogli l'arco come prova di lealtà. A questa prova, Filottète, che era caduto in una delusione profonda, si rianima fiducioso riconoscendo in Neottèmo il degno figlio di Achille (il quale è l'opposto di Ulisse: frontale, quanto questi è obliquo). Identificandosi con Filottète, Mauri trova nel riconoscimento da parte di costui della lealtà di Neottèmo la ragione della tragedia, la quale si manifesterebbe, anche più che nella emarginazione del protagonista dal consorzio umano, nella solitudine ultrassoluta di Neottè-

lemo, emarginato dalla sua stessa natura di uomo leale a cagione d'Ulisse che lo ha costretto a dissimularla. La finzione teatrale giuoca qui di continuo con la finzione morale, trionfandone di continuo e di continuo soggiacendone. E, quando alla fine Filottète si decide a seguire volontariamente Neottòlemo che lo riporterà in patria secondo l'identico disegno perseguito prima, durante la simulazione impostagli da Ulisse, ciò accadrà, secondo Mauri, non già per il realizzarsi del volere degli Dei, ma per un atto d'impulsiva solidarietà tra i due uomini.

Per discutibile che sia, ma meritoria appunto per questo, sarei incline ad accogliere l'interpretazione di questo finale: ne allungherei però il raggio, scoprendovi una esigenza affatto moderna e viva nei nostri giorni: quella di legare i rapporti necessari e lontani (cui nella tragedia di Sofocle provvede Ulisse, il quale agisce per il buon esito della spedizione) con i rapporti vicini e liberi, ai quali si disporrebbe Filottète sciogliendosi da ogni risentimento e aprendosi interamente al riconoscimento di Neottòlemo.

Il "Tartufo" di Tognazzi all'Argentina di Roma

All'Argentina di Roma è andato in scena l'attesissimo *Tartufo* di Mario Missiroli, la « trovata » del quale è d'aver impiegato come protagonista Ugo Tognazzi.

Ugo Tognazzi è conosciuto quanto Sordi o Nino Manfredi; e, come costoro, è riconosciuto come un « personaggio » piuttosto che come un attore, o, per dir meglio, come un *tipo spettacolare*, che il cinema ha diffuso e diffonde in tutto il mondo. Questo tipo spettacolare rappresenta l'italiano piccolo-borghese, cioè l'uomo qualunque della odierna società italiana.

Non c'è chi non sappia, dunque, che questo piccolo-borghese-italiano è innanzi tutto un conformista. Conformista della buona educazione come della cattiva, dell'onestà (che giunge talora al ridicolo) come della disonestà (che non supera in generale la meschineria); dell'ordine (che mostra sempre un po' di disordine) come del

disordine (che è invece, di solito, abbastanza ordinato e regolare); della legge — insomma — e dell'inganno (più dell'inganno, forse, ma purché sia ben coperto dalla legge).

Detto questo, è già detto — mi pare — che ci troviamo dinanzi a una specie di Tartufo, in realtà un Tartufino, quale la caricatura descrittiva e bonaria del passato (ma d'un passato lontano, starei per dire del tempo di Melchiorre Delfico) poteva vagheggiare, ritraendolo vestito di scuro, con le maniche lise e i calzoni tirati su dalle bretelle e piuttosto cortini, in perenne attrito con la cima degli stivaletti, sguardo untuoso, voce melodiosa, collo alquanto torto... Immaginatevi, insomma, i primi preti che da noi indossarono il « clergyman » quindici anni fa.

Ebbene, Tognazzi è vestito così: negli abiti di Tartufo, egli somiglia a uno di quei nostri preti che si ammodernarono per primi, ma tradivano visibilmente le ingiallite tonache indossate in precedenza. E come quei preti, così rammodernati, si confondevano sovente con certi parlamentari dell'ordine costituito, così Tognazzi — per farla breve — finisce per rassomigliare a un democristiano (quale, del resto, ci era apparso tante volte sullo schermo). Ma è poco per Tartufo: a mala pena questa effigie calzerebbe al « Gentiluomo per transazione » del conte Giraud.

È vero che Tartufo è camaleontico, come il nostro « piccolo-borghese », ma lo è in una misura eccezionale. Perciò non è un conformista. Conformisti sono gli altri, che si alienano in lui ritenendolo un conformista-modello; per sé egli è un falso conformista proprio perché lo è in una misura eccezionale. Ed è per questa falsità intrinseca alla sua parte, che egli aliena a sé gli altri. Perciò la sua figura non può essere resa direttamente, ma in via indiretta, attraverso coloro che vivono alienati in lui. I quali sono principalmente due: la signora Pernelle e Orgone, il diletto figlio di costei, che Ferruccio De Ceresa ha reso — nello spettacolo di Missiroli — come un isterico e nondimeno attendibile figlio della *belle époque*.

Del resto, l'avventura di Tartufo (il quale arriva sulla scena già tutto svolto, tutto definito, dalla presentazione che ne fanno gli altri personaggi,

così quelli che credono in lui come quelli che non ci credono affatto) non porta allo smascheramento di lui quanto allo smascheramento di Orgone. Si tratta di vedere, infatti, chi è più ipocrita dei due: lui che detiene il principio e l'iniziativa di una falsa condotta, o l'altro che l'asseconda con una falsa fede, che non è poi niente di più d'una colpevole pigrizia dovuta al fatto di volersi scaricare d'ogni responsabilità circa le massime della propria azione (tant'è che, prima di seguire le orme di Tartufo, egli segue quelle della madre, come un minorene che non metterà mai giudizio). C'è invece qualche cosa di più nell'ipocrisia di Tartufo: c'è una intelligenza che astutamente lo consiglia di adeguarsi alla misura di Orgone. Tartufo si lascia creare: in ciò la sua intelligenza, perfezionandosi ad immagine e somiglianza di Orgone, del suo « pollo da spennare ». Un principio di mistificazione lambisce la sua ipocrisia che, tornando all'etimologico originario, diventa un mestiere: il mestiere dell'attore. Ma resta il fatto che, nella dialettica del servo e del padrone — presente come non mai nel *Tartufo* — è il furbo dipendente che la dà a bere al padrone, riuscendo a dominarlo. Il padrone (leggi — in questa commedia — il « proprietario », l'« uomo privato », della fiorentina società borghese), a furia di scaricarsi d'ogni iniziativa faticosa al fine di godersi tranquillamente i suoi beni, tira fuori dal suo florido seno il dittatore che lo castigherà.

Il *Tartufo* di Molière tocca insomma un fondo (naturalmente, sociale) ben più allarmante di quello che Missiroli ci prospetta, giustificandosi col dire che in Italia ne manca il corrispondente.

Una cosa però m'è parsa molto intelligente in questo spettacolo, ed è l'equivalenza dei personaggi di Madame Pernelle, di Tartufo e del Bargello, come a significare la tutelarità del potere, per cui il proprietario Orgone, quantunque pigro e non certo assennato, troverà sempre il suo tutore, quali infatti sono prima la mamma, poi Tartufo, infine il Bargello. Ma questa è un'arma a doppio taglio, specialmente per Tognazzi, che, interpretando le tre parti equivalenti, attira di tanto l'attenzione su di sé da detrarla alla perspicacia della equivalenza. Il che ci autorizza a intitolare

questa cronaca « Il *Tartufo* di Tognazzi », non senza incorrere nel rischio d'essere sospettati d'ironia.

A proposito dell' « *Antonio e Cleopatra* » di Cobelli

Mi è difficile ricordare ciò che ho visto dell' *Antonio e Cleopatra* andato in scena al Teatro Valle di Roma nella regia di Cobelli. Ricordo delle donne orribili strisciare per terra, degli uomini mascherati da donna ubriacarsi assieme ad altri mascherati da nazisti; ricordo una luce accecante e fredda, una meccanicità metallica nelle evoluzioni sceniche, una recitazione per lo più gridata e martellata. Non so per quale interno passaggio (dovrei concentrare fino allo spasimo la mia attenzione per uscire da questa nebbia), tale spettacolo mi si associa nella memoria a film come « Portiere di notte » o « Ludwig »: insomma, a certi spettacoli italiani che tentano di rifare l'espressionismo tedesco dei film UFA.

Non che mi sgomenti l'ipotesi di una trasvalutazione, poiché non c'è a mio parere interpretazione che non sia, anzi non debba essere, una trasvalutazione. Il difficile, per me, è ricordare ciò che ho veduto, o dare ordine a ciò che possa ricordarmi di ciò che ho visto. È proprio di questo fatto — d'uno spettacolo teatrale che non lascia traccia nella memoria, che non si lasci *rivedere* dopo che s'è visto —, è di questo fatto che vorrei dar conto nella presente cronaca, convinto come sono che, quantunque la parola evochi il vedere (il vedere — proprio — degli occhi, i quali hanno la capacità di cogliere un'azione nell'atto di compiersi), il teatro in realtà è una visione postuma: appunto, una *revisio*ne. Che è come dire: una INTERPRETAZIONE.

È anche vero tuttavia che posso non aver capito il segreto, diciamo pure il « codice » di questa lettura cobelliana della tragedia di Shakespeare. Ebbene, la mia cronaca consisterà nel dichiarare questa mia incomprendenza, tentando di opporre, a quello di Cobelli (che non ho capito quale sia, ma che spero possa somigliare al mio) il codice della mia lettura dell' *Antonio e Cleopatra*.

Incominciamo subito con le date. *Antonio e Cleopatra* (1607) viene dopo *Romeo e Giulietta* (1595), dopo *Giulio Cesare* (1600), prima del *Coriolano* (1608). *Giulio Cesare* si avvicina, nella data, ad *Amleto* (1601); *Antonio e Cleopatra* segue a ruota *Macbeth* (1606). Antonio riecheggia, dunque, Macbeth, ossia l'uomo rovinato per opera di una donna, mentre Giulio Cesare presagisce Amleto, ossia l'uomo che tenta di scacciare la donna — o quantomeno di varcarne la rapitrice soglia (ricorda le scene con Ofelia e con la Madre) — per aprirsi alla vita pubblica (o politica). Interessante è vedere, in questa rete di attrazioni reciproche, che cosa significa, quale ruolo occupa, la donna. Può significare — a me sembra — il recesso della vita privata, ma anche — forse — il richiamo della legge del sangue, che essa si adopera a comporre mediante il matrimonio (ricorda Ofelia, non tanto per sé, forse, quanto nei progetti paterni; ma ricorda Lady Macbeth, che, non avendo figli, muta il matrimonio in connivenza; e ricorda infine la madre di Coriolano, che con l'intransigenza d'un assiomatico ruolo incombe sul destino del figlio).

Nondimeno è altrettanto vero che la donna si adopera — al contrario — a scomporre questa legge mediante l'AMORE, l'amore « transitivo », cioè *assoluto*, sciolto dal sia pur minimo sospetto di ricompensa (ricorda Cordelia di *Re Lear*, la quale ama così disinteressatamente da essere emarginata dal regno). Ora, un amore siffatto, cioè l'AMORE senza attributi, stenta a comporsi col MATRIMONIO (ricorda il caso di Giulietta). Come si fa a comporre la libertà dell'amore con la schiavitù della legge? l'amore illimitatamente attivo e, perciò, portatore di « società aperta », col matrimonio sanzionatore d'un amore contrattuale e sostenitore di « società chiuse »?

Un tentativo di comporre la segretezza dell'amore con l'ostentazione del matrimonio, sembra compierlo Lady Macbeth, che vuole conciliare privato e pubblico, quand'anche la già ricordata Giulietta ci abbia dimostrato che ciò è impossibile e che quella conciliazione si raggiunge solo col sacrificio dell'amore (con la morte). E qui, appunto, incomincia il discorso su Antonio e Cleopatra, i quali rappresentano la fase matura di Romeo e Giulietta e riprendono il tentativo di Macbeth e Lady Macbeth di comporre l'unità di pubblico e privato. Questa agognata unità dovrebbe raggiungersi proprio in virtù della loro età adulta, che, assai meglio della giovinezza, è in grado di capire come il reale incontro tra esseri umani è sempre — d'accordo — un incontro a due, ma nondimeno questo incontro, per essere davvero un incontro, non può essere uno statico rapporto di contropartite, è bensì una dinamica comunione di atti, le cui individuali cariche sono reversibili.

Ma riescono poi a tanto Antonio e Cleopatra? Sembrerebbe di no: una identica conclusione (la morte) li accomuna infine a Romeo e Giulietta.

Il legame di Antonio e Cleopatra potrebbe considerarsi risalente a quello di Giasone e Medea, ma si rifletta che, mentre Giasone lascia Medea, Antonio non lascia Cleopatra. I capostipiti di Antonio e Cleopatra mi sembrano senz'altro Romeo e Giulietta. Di lì i successori, quand'anche su strade diverse, non finiscono più, invadono tutto il teatro di Shakespeare. Eccone un altro, ad esempio, tra gli antenati di Antonio: Riccardo II (data del lavoro omonimo: 1596, un anno dopo *Romeo e Giulietta*). Nell'altalena tra vita pubblica e vita privata, storia della società ed esistenza dell'individuo, anche Riccardo precorre Antonio.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Prima Pagina

Se con questo film il regista ha inteso dimostrare di quanta libertà goda il cittadino americano quando ha voglia di prendere in giro i « superiori », bisogna riconoscere che è riuscito nel suo intento: « Prima Pagina » è un grottesco traversato da mandrie di poliziotti, gruppi di uomini politici e greggi di pubblicitari in perpetua agitazione. Il cittadino americano (e anche il non americano) guarda e ride, niente affatto turbato dal colore livido, le luci aspre e violente e il linguaggio a frasi convenzionali, infiorato di parolacce, di battute a buon mercato e di scherzi che dai western in qua i nostri ragazzi gustano e assorbono rapidamente: un parlato, devo dire, assai ben doppiato. Ma il film malgrado tutto rimane ed è un brutto film.

Il plot è inutilmente complicato e affannoso. Si racconta di un giovane che riesce ad evadere alla vigilia della sua esecuzione capitale: le sue colpe, stringi stringi, si riassumono nella simpatia da lui dimostrata per i comunisti, tanto vero che gli si ascrive a delitto aver introdotto fra i biscotti da lui confezionati, dei volantini inneggianti a Sacco e Vanzetti. Su questo individuo a cui qualcuno ha fatto passare in carcere una rivoltella, tutti vorrebbero metter la mano, a cominciare dai giornalisti che vegliano intorno a un tavolo disseminato di bottiglie vuote, ciascuno col suo telefono redazionale a portata di mano. Uno di essi, il più intelligente si diverte a illuderli con notizie false e di fantasia, donde risse furibonde per arrivare per primo all'annuncio sensazionale. Attraverso una quantità di gags egli incontra davvero il detenuto evaso e non ci sono trucchi a cui rinunzi pur di nascondere agli occhi dei colleghi e del suo direttore. Basti citare l'espedito di introdurre il ragazzo in una scrivania a coulisse. Che fine egli farà dopo essere scoperto non è chiaro, ma l'importante è che il giornalista inguaiato riesca a raggiungere la sua ragazza: il direttore, intanto gli prepara la sorpresina del finto dono di nozze, un orologio di cui subito denuncia la

scomparsa. A questo frenetico ritmo il film potrebbe continuare, chi avesse voglia di sapere come le cose vanno a finire.

Billy Wilder non è uno sciocco ma questa volta ha pigiato troppo il pedale del luogo comune spinto a velocità supersonica. Il pubblico si è molto divertito alla sequenza dei poliziotti in corteo che cambiano direzione a ogni ordine contraddittorio e all'incassamento dell'evaso: ma seguire gli scoppi di questo umorismo dal fiato grosso non è sempre agevole e piacevole.

Scene di un matrimonio

Tanto scapigliato e follemente veloce « Prima Pagina », quanto lento studiato scena per scena il « matrimonio » di Ingmar Bergman. Questo lavoro ponderoso è in fondo un vero trattato di fisiologia coniugale, poggiato su un fondo di amarezza e di rassegnazione. I fatti — anzi, il fatto — avvengono in una città nordeuropea, probabilmente in Svezia dove la libertà sessuale e l'abitudine alla sincerità più spregiudicata nei rapporti erotici dovrebbero favorire una convivenza fra le più sane e serene. In effetti i coniugi Marianne e Johan, mentre si prestano a un'intervista di carattere sociale, sembrano realizzare l'ideale dell'unione perfetta. Genitori di due bambini, essi raccontano con una certa timidezza la storia del loro incontro e del loro amore. Lui è uno scienziato, lei una consulente legale specializzata in divorzi. Hanno amici, in ispecie una coppia piuttosto in crisi che durante un pranzo offerto da Marianne litiga tempestosamente minacciando o invocando il divorzio. I padroni di casa, imbarazzati, cercano di attuire la scena, ma più tardi rimasti soli discutono sul caso e ne stupiscono: per loro la vita è così facile che ogni prova in contrario rimane al di fuori dei loro interessi. Così Marianne, in un colloquio professionale con una cliente che chiede il divorzio, rimane sorpresa dal motivo che la donna adduce: sposata da vent'anni, solo adesso chiede la libertà:

perché, spiega, nel suo matrimonio non c'è mai stato amore.

Ebbene, questi dati di fatto annunciano un temporale: la deliziosa coppia che ha celebrato il decimo anniversario, è all'improvviso sconvolta dal marito che una bella sera annunzia di essere innamorato di una giovanissima studentessa e di partire con lei per Parigi. Presa da una profonda disperazione l'assennata Marianne insiste, prega, offre le proprie cure, tutto invano: solo quando la macchina che lo porta via si allontana essa si sfoga telefonando a un amico che «sapeva». «Carogne, perché non mi avete avvertito?» prorompe singhiozzando.

Da questo punto hanno inizio le traversie di questa coppia che pur cercando il divorzio non lo affronta, troppi sono i legami che la unisce. Marianne, ora rassegnata e quasi ilare, si direbbe che inizi un suo gioco: sforzandosi a parlare obbiettivamente i due non hanno esaurito il vecchio desiderio di vita comune. Poco importa che la donna abbia adesso anche lei un amante, questo fatto non la impegna minimamente. Malgrado la distanza e lo scorrer del tempo quel loro «star bene insieme» è sempre più valido e sofferto. Paola, l'amica di Johan non si vede mai, e così l'uomo di Marianne, il colloquio fra i due coniugi è solitario e subito si trasforma in un rapporto d'amore in cui l'uomo è più debole e la donna ha l'aria di divertirsi scaltamente. Infine, al momento di definire e firmare i documenti necessari al divorzio, esplose la scena di amore-odio per cui Johan, ormai stanco dell'amica e sfiduciato nel suo lavoro

grida che rivuole sua moglie: la quale lotta, si dibatte e viene coperta d'insulti e di minacce, nonché di botte. Vittoria di Marianne che pur giacendo col marito, lo respinge: una punta di femminismo trionfante si affaccia sul suo prepotere.

In questo lentissimo discorso a due voci il tempo passa, ma non si allenta il legame voluto spezzare: sono trascorsi vent'anni da quando i due si sposarono ed ora vogliono incontrarsi in piena coscienza, sebbene non siano più liberi. Si confidano, si confessano: nel nuovo marito Marianne ha trovato una soddisfazione sessuale che non conosceva, ma che non ha alcuna importanza, Johan neppure nomina la sua nuova moglie. Felici e in pieno accordo vogliono una breve vacanza rivisitando la loro vecchia casa deserta e annidandosi in un piccolo cottage sul mare prestato da un amico. Il grande problema è adesso esistenziale: chi siamo noi? La faticosa ricerca di se stessi porta a concludere che la loro verità sta nel calore umano che non possono rinnegare. Spento il lume, essi si infilano sotto le coperte con una innocenza quasi infantile.

Il film, formalmente impeccabile, dura tre buone ore e, come s'è detto, è più che un racconto, un saggio di psicanalisi comparata. Con poco frutto, se vogliamo, giacché lo spettatore comune, un po' impaziente, pensa che il divorzio non cambia nulla se lo si chiede con umiltà, consci di essere individui modesti, molto sinceri e senza ambizioni sperimentali. Due persone qualunque, insomma, che si contentano di quel che del loro amore è rimasto.

ANNA BANTI

SCHEDE

Guido Morselli fra passato e futuro

Va bene che esistono romanzi dove avviene « tutto »; e romanzi dove « non accade nulla »; ma quello che conta è che ci sono romanzi ai quali è piacevole e sostanzioso tornare, e altri dei quali è lecito dire quello che dice Guido Morselli

dell'arciduca ereditario al trono d'Austria verso il 1910: « Bell'uomo privo di qualunque attrattiva ».

Guido Morselli, nel secondo dei suoi romanzi postumi che vede la luce editoriale: *Contro-passato prossimo*, appena stampato dalla Adelphi.

Nei romanzi di Morselli — al precedente,

Roma senza papa, è arriso un notevole e meritato successo — i fatti di certo non scarseggiano e, anche questo è un merito, non sono difficili da riassumere.

Se nel primo si assisteva — nell'anno 1999 — al trasferimento della cattedra di Pietro da Roma a Zagarolo, in questo, negli anni fra il 1910 e il '20, si assiste alla prima guerra mondiale vinta dall'Austria, dalla Germania con i loro alleati, insomma dagli Imperi centrali.

E questi sono fatti, sui quali è corretto discutere, ma che non fanno e se mai aiutano a fare un romanzo: i fatti, di per sé, fanno notizia; un romanzo è qualcosa di diverso.

Come Walter von Allmen, uno degli eroi di questo *Contro-passato prossimo*, che «era sempre disposto a modificare le proprie impressioni, specialmente se assomigliavano troppo a quelle degli altri», Guido Morselli è disposto a modificare anche la storia, specialmente se assomiglia troppo a quella «degli altri».

Tuttavia, ci sembra, il grosso dei suoi meriti non si trova qui.

Anche perché la storia — per intenderci, quella di tutti — non sappiamo se sia razionale, è però abbastanza ingegnosa, almeno in certi momenti. A confronto con l'escogitazione adottata dal Rommel del romanzo di Morselli per invadere l'Italia, una galleria segreta da sfruttare con rombante e avveniristica pompa di automezzi e di truppe speciali, la trovata del Rommel vero, allora giovanissimo, quella che diede inizio a Caporetto, consisteva nel marciare con truppe normali, a passo di strada, sulle direttrici di fondovalle. La sorpresa era tutta qui, nel fare una cosa talmente semplice che risultò, nelle prime ore decisive, invisibile perché «inaudita». Il che, anche letterariamente, con quel di più di «povero» e di «improvvisato», non ci sembra da meno dei romanzi. (Si veda, per esempio, la *Storia politica della grande guerra* di Piero Melograni, edito da Laterza nel '69).

I grandi fatti dunque, veri o inventati che siano, nei buoni romanzi in genere e in questo in particolare sono utili pretesti, tutt'al più modi di farsi notare, raccomandazioni presso il lettore.

Per mostrarci che? Qui rispondere è più difficile. Probabilmente per mostrarci quella veridica utopia, quella vita come gli piacerebbe che fosse e quasi è, che neanche l'autore, Guido Morselli, sa bene cosa sia; e che perciò, per scoprirla e insieme mostrarcela, ha bisogno di scrivere romanzi, di questi romanzi piacevoli da leggere e difficili, in fondo, da definire.

Guido Morselli? Parlando del suo secondo libro che affronta il giudizio del pubblico, non ci sembra siano necessarie molte parole per presentarne l'autore.

Si immagini un lombardo colto, nato nel 1912, che spende la vita a scrivere pochi saggi che passano inosservati e alcuni romanzi che quasi gli pubblicano, ma nessuno gli pubblica. Nel 1973 muore. Per impazienza? Di malinconia? L'anno dopo quei romanzi trovano l'editore giusto e *Roma senza papa* esce con successo. Somiglia a un romanzo di Morselli ed è la sua vita. E poi dicono che la letteratura...

Il lapsus freudiano

Il libro di Sebastiano Timpanaro, edito da La Nuova Italia, si intitola *Il lapsus freudiano*, sottotitolo: *Psicanalisi e critica testuale*. Sembra accertato che fra psicanalisi e critica testuale non si siano avuti, fin ora, scambi molto intensi, se si toglie un accenno, non proprio marginale, di Giorgio Pasquali nella seconda edizione della sua *Storia della tradizione e critica del testo*, che è una teoria generale della critica del testo rigorosamente per esempi concreti; opportunamente, di recente, ristampata negli «Oscar» di Mondadori.

Non a caso Timpanaro chiama questo fra filologi e psicanalisti — e fra psicanalisti e filologi — «un incontro mancato», dato che un settore non trascurabile di applicazione della psicanalisi, quello dei lapsus e degli altri «atti mancati» è anche, da sempre, un settore di competenza dei filologi, che incontrano abbondanza di questi materiali soprattutto in questione di critica testuale.

Constatato ciò, Timpanaro ha sottoposto il testo base che nel dominio psicanalitico tratta del lapsus e degli «atti mancati», la *Psicopatologia*

della vita quotidiana di Sigmund Freud, a una lettura frontale, da filologo, prima di tutto; anche se non solo da filologo.

Risultati? Abbastanza sconcertanti.

Fra molte acutezze arbitrarie, e qualcuna francamente sofisticata, usate da Freud per spiegare i casi, anche minimi, via via presi in esame, Timpanaro vede una costante tendenza alla «sovrainterpretazione» (nel senso che le danno i filologi «di interpretazione troppo sottile e contorta, che pretende di leggere nel testo più di quanto vi sia») dominata da un invadente «iperpsicologismo» (comune, osserva, a tutta l'epoca di Freud, che è anche, per intenderci, l'epoca dei romanzi di Paul Bourget), dal quale fa convincentemente dipendere «la causa principale degli arbitrii interpretativi a cui Freud sottopone il lapsus, il sogno, tutto il nostro comportamento. È lo sforzo di risalire dovunque a una realtà profonda, spiacevole, raggiungibile soltanto attraverso una vittoria sulle resistenze del soggetto, che gli fa scegliere nella maggior parte dei casi la spiegazione più affascinante e più improbabile».

Siamo, dunque, si concluderà, davanti a una confutazione di Freud in piena regola, che lo inchioda ai suoi errori e sofismi. Niente di tutto questo. Sarebbe troppo facile, e un po' sciocco, accorgersene ora. Timpanaro lo ripete a sazietà, e non per dire; il suo libro non è una «confutazione della psicanalisi» né una negazione del genio — usa questa parola, e siamo d'accordo — di Sigmund Freud. Come, è una chiara conseguenza, le idee portanti della *Psicopatologia della vita quotidiana*, anche se puntualmente indimostrabili, sono per lui, come per noi, sostanzialmente vere.

È un fatto che questo libro su *Il lapsus freudiano*, non è scritto per confutare Freud, ma piuttosto per insistere, senza troppo parere, sulla parte, non piccola né marginale, che quegli elementi non veri hanno nella sostanziale verità delle scoperte freudiane.

Quegli arbitrii e sofismi che in Freud — troppo intelligente e grande scrittore per non capirlo — avevano una funzione semplificatoria atta a facilitare, potentemente, la diffusione delle sue sco-

perte. Una verità con tutti, o con i molti complessi riferimenti che di necessità comporta, è assai più ardua da diffondere di una verità drasticamente sfrondata da quegli stessi riferimenti; resa maneggevole, irrelata, sola.

Nella nostra civiltà direzionale, dove le comunicazioni hanno il peso che hanno, questa solitudine della verità è una iniqua gabella, che non distrugge la verità, ma la mummifica, la rende simile al falso, difficile da distinguere, da identificare, se non con pazienti mezzi filologici.

Tutto questo, a nostro avviso, Freud lo aveva capito, e lo aveva accettato, come indiscutibile, come il prezzo inevitabile da pagare a questa civiltà che vedeva sempre più cupa, perché le sue teorie uscissero dalla ristretta cerchia dei «primi credenti» e si diffondessero per il mondo, come, puntualmente, si diffusero.

Il senso, uno dei sensi, che ci viene di indicare nel libro di Timpanaro è dunque questo: che la solitudine della verità — seguiamo a chiamarla, sensibilisticamente, così — questa maligna semplificazione, forse non è ineluttabile, certo non è indecifrabile. Lo si chiarisce con i pacati strumenti della filologia, di questa scienza, però, pochissimo di moda ai nostri giorni.

E seguitando a riflettere viene da chiedersi: è allora possibile una filologia della vita quotidiana? Il fatto che ancora non esista riconferma solo la modernità e l'attualità, nel bene e nel male, di Freud e della sua *Psicopatologia*. Detto questo pensiamo che sì, che una filologia della vita quotidiana sia possibile e molto auspicabile.

Sarebbe utilissima, per esempio, per sceverare il vero dal falso, la completezza e la direzione di qualsiasi informazione da qualsiasi fonte provenga, per accertare i molti passaggi e manipolazioni di quella cultura quotidiana che bene o male governa la nostra vita di tutti i giorni.

Tutto sommato, se vediamo giusto, il libro di Sebastiano Timpanaro, che qui abbiamo brutalmente riassunto e, speriamo, non troppo «sovrainterpretato», di questa filologia della vita quotidiana è già una introduzione.

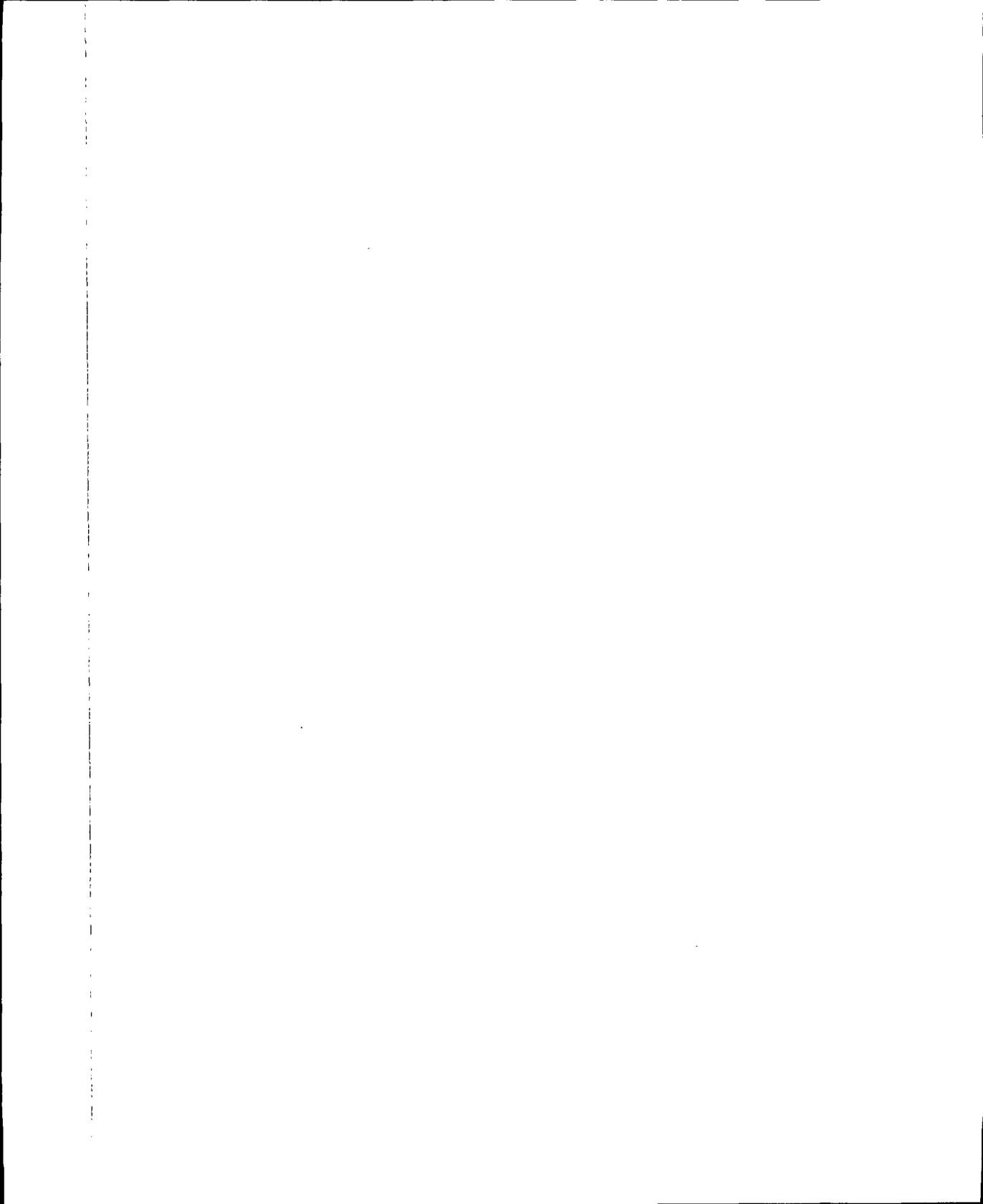
FERNANDO TEMPESTI

© 1975 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via *Arsenale*, 41 - Torino

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958

Stampato dalla ILTE - Moncalieri (Torino)



NOVITÀ DELLA ERI

Francesco Binni
NARRATIVA AMERICANA
DEGLI ANNI SESSANTA L. 2.600

Angelo L. Lucano
CULTURA E RELIGIONE
NEL CINEMA L. 3.800

Angela Bianchini
CENT'ANNI
DI ROMANZO SPAGNOLO
1868-1962 L. 4.300

Francesco Tentori Montalto
POETI
ISPANO AMERICANI DEL '900 L. 5.300

Mario Vitti
STORIA DELLA LETTERATURA
NEOGRECA L. 6.400

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV
n. 1 primo semestre 1976

Prezzo lire 1500