

# L'APPRODO LETTERARIO

69

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
N. 69 (nuova serie) - Anno XXI - Marzo 1975

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

## SOMMARIO

n. 69 (nuova serie) - Anno XXI - Marzo 1975

LUCIANO DE MARIA

*La poesia di Aldo Palazzeschi - Terzo e quarto tempo* pag. 3

ANNA BANTI

Il marito di madame Hubert » 27

ANTONIO MANFREDI

*L'appuntamento* (poesie) » 43

ALDO BORLENGHI

*L'inedito « Un affetto » del Tommaseo* » 50

ANTONIO MACHADO

*Sette poesie*  
nella versione e introduzione di Francesco Tentori » 73

PIERO BIGONGIARI

*L'« Infinito » di Leopardi e l'« Interminato » del Cusano* » 88

## DOCUMENTI

*Pensiero e linguaggio di Karl Kraus*  
a cura di Enzo Rostagno  
(da « Pagina Aperta », rotocalco di attualità culturali in onda sul III Programma RF il 19 dic. '74) » III

## RASSEGNE

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

*Illustrazioni da: Caspar David, Friedrich e William Turner*

# 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. 69 (nuova serie) - Anno XXI - Marzo 1975

LUCIANO DE MARIA	<i>La poesia di Aldo Palazzeschi - Terzo e quarto tempo</i>	pag.	3
ANNA BANTI	<i>Il marito di madame Hubert</i>	»	27
ANTONIO MANFREDI	<i>L'appuntamento (poesie)</i>	»	43
ALDO BORLENGHI	<i>L'inedito « Un affetto » del Tommaseo</i>	»	50
ANTONIO MACHADO	<i>Sette poesie</i> nella versione e introduzione di Francesco Tentori	»	73
PIERO BIGONGIARI	<i>L'« Infinito » di Leopardi e l'« Interminato » del Cusano</i>	»	88

### D O C U M E N T I

<i>Pensiero e linguaggio di Karl Kraus</i> a cura di Enzo Rostagno (da « Pagina Aperta », rotocalco di attualità culturali in onda sul Terzo Programma RF il 19 dicembre 1974)	»	I I I
---	---	-------

### R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	123
ALDO BORLENGHI	»     » <i>Narrativa</i>	»	125
LANFRANCO CARETTI	»     » <i>Critica e filologia</i>	»	128
LIVIO SICHIROLLO	»     » <i>Filosofia</i>	»	131
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	133
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	136
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	139
ANTON MARIA RAFFO	<i>Letteratura russa</i>	»	141
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura ispano-americana</i>	»	144
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	145
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	147
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	150
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	154
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	155

*Illustrazioni:* da Caspar David Friedrich e William Turner

# LA POESIA DI ALDO PALAZZESCHI: TERZO E QUARTO TEMPO

di

Luciano De Maria

Gli anni tra il '13 e il '15 sono anni decisivi per la carriera poetica di Aldo Palazzeschi. Nel '13, lo abbiamo visto, pubblica la seconda edizione de *L'Incendiario*, la quale per la precoce antologizzazione dalle raccolte precedenti, si configura *in nuce* come il primo « canzoniere » palazzeschiano, che cambiamenti, aggiunte, ritocchi, dovrà ricevere nel seguito delle edizioni.

Nella primavera del '14, con Boccioni, Carrà, e altri, Palazzeschi è a Parigi per la prima volta. Una ventata di *esprit nouveau* lo investe impetuosamente nel luogo mitologico *par excellence* del modernismo artistico. Conosce, fra gli altri, Apollinaire, Braque, Picasso, Modigliani, vede quadri cubisti, legge l'ultima produzione poetica d'oltralpe. Intanto, nell'aprile dello stesso anno, con una *Dichiarazione* pubblicata su « La Voce », rompe con il futurismo marinettiano. Dopo quattro anni di milizia futurista, abbandona il primo movimento organizzato dell'avanguardia europea, riconquista una completa indipendenza. Ma per suo conto, nel '14-'15, Palazzeschi prosegue una sua ricerca poetica, ai limiti estremi della sperimentazione avanguardistica del tempo. Non credo d'incorrere in un filologismo esacerbato e gratuito, addi-

*Con le pagine di questo « Terzo e Quarto tempo » si conclude il saggio di Luciano De Maria sulla poesia di Palazzeschi di cui la parte iniziale (« Primo e Secondo tempo ») è stata pubblicata in apertura del precedente numero doppio (67-68) della rivista.*

tando nelle poesie pubblicate su « La Voce » nel '14-'15, un terzo tempo della poesia palazzeschiana <sup>(1)</sup>.

Non si tratta di una mera « appendice » al secondo *Incendiario*: sono poesie autonome, nuove, caratterizzate, che si staccano da quanto Palazzeschi aveva scritto in precedenza. Si avverte che il poeta è stato *sur le terrain*, che ha respirato, sui luoghi sacri, potenti folate di *esprit nouveau*. E si avverte inoltre, qua e là, non meno importante, l'influsso di Ungaretti <sup>(2)</sup>.

Ma leggiamo la prima poesia:

APRO LA MIA FINESTRA

*Il pozzo azzurro del sole  
s'affonda  
nel cielo denso d'amaranto,  
nel mezzo agli oliveti porporini  
galleggia  
il mazzo degli oleandri d'argento.  
Mi sento bruciare.*

La composizione va letta come se fosse formata da una strofa di sei versi e da un verso finale, isolato. L'estrema notazione esistenziale, ungarettiana nel

<sup>(1)</sup> Su « La Voce » bianca di Giuseppe De Robertis Palazzeschi pubblica le seguenti poesie: *Apro la mia finestra*, *Bianco e nero*, *Uscendo da Grelot*, *L'indifferente*, *Luna piena*, *Disappetenza*, *Raccomodano il selciato*, *Mezzogiorno* (VII, 15 dicembre 1914, n. 1); *Ghiacciato*, *Boccanera*, *Toilette*, *Le due rose* (VII, 15 gennaio 1915, n. 3); *Torneranno i colori*, *Su*, *Gigino Siccoli...*, *I due bouquets* (VII, 15 febbraio 1915, n. 5). *Bianco e nero*, *Uscendo da Grelot*, *L'indifferente*, *Disappetenza*, *Boccanera*, *Su*, *Gigino Siccoli...*, *I due bouquets*, verranno « rifiutate » dall'autore e non passeranno nell'edizione definitiva delle *Poesie* (nelle *Opere giovanili*, Mondadori, Milano 1958); vedile raccolte a cura di Enrico Falqui, con le « rifiutate » da altre raccolte, in *Difetti* (Garzanti, Milano 1947). Successivamente a *L'Incendiario* (2<sup>a</sup> ed.), Palazzeschi aveva pubblicato, in « Lacerba » sempre nel '13, tre composizioni: *I carabinieri*, *Al dottor Carrel* e *Pizzicheria*. Le prime due (rifiutate) si iscrivono nel clima de *L'Incendiario*, mentre *Pizzicheria* per il tono più « umano » preannuncia il mondo delle novelle e dei romanzi « realisti » della maturità. Di recente, Fausto Curi ha messo con acume ed energia l'accento sulla novità delle poesie pubblicate da Palazzeschi su « La Voce » (cfr. « Il Verri », n. 6, marzo-giugno 1974).

<sup>(2)</sup> Sugli influssi (vicendevoli) Palazzeschi-Ungaretti rimando all'articolo citato di Fausto Curi e a quanto ha scritto Leone Piccioni in *Vita di un poeta - Giuseppe Ungaretti* (Rizzoli, Milano 1970, pp. 54-55). Nella primavera del '14, a Parigi, Ungaretti aveva dato in lettura a Palazzeschi alcune sue poesie. Palazzeschi tenne il manoscritto per qualche tempo, e non inutilmente, a quanto è dato vedere nelle composizioni pubblicate su « La Voce », tra la fine del '14 e l'inizio del '15. Le tracce ungarettiane assimilate nel discorso più propriamente palazzeschiano appaiono evidenti.

tono (« Mi sento bruciare »), viene dopo sei versi apparentemente descrittivi, di un acceso colorismo di marca *fauve* o futurista. La strofa unica si puntella sui due verbi isolati (« s'affonda », « galleggia »), in posizione anaforica. Gli altri quattro versi contengono ognuno una notazione coloristica (« azzurro », « d'amaranto », « porporini », « d'argento »). Si noti infine che i primi tre versi hanno disposizione chiasmatica rispetto ai tre seguenti: la cerniera è formata dai vv. 3 e 4 con complemento di luogo: « nel cielo... », « nel mezzo... »; seguono in direzione opposta i due verbi « s'affonda », « galleggia », e infine, ai vv. 1 e 6, i soggetti dei due blocchi sintattici: « Il pozzo azzurro del sole », « il mazzo degli oleandri d'argento », entrambi contenenti un complemento di specificazione.

Nell'apparente libertà impressionista, il testo presenta una struttura compositiva serrata, che richiama l'esperienza cubista. Ed è inutile sottolineare, nell'itinerario palazzesco, l'assoluta novità di una poesia come *Aperto la mia finestra*. Ma leggiamo, a conferma, *Ghiacciato*:

*Sfondano il cielo d'ovatta  
da morbide fessure,  
come dev'esser caldo il cielo!,  
e cadono a piombo sulla terra  
tante losanghe nere.  
Ogni fessura si dilata e si riserra,  
come dev'essere nera la terra!,  
non è la forza di pensare.  
Un gran mazzo di candidi gigli è sbocciato  
dal nero calamaio,  
non è il coraggio di tuffare.*

La condensazione dei piani sfiora l'ermetismo. L'analogia principale — di segno contrario — si costituisce tra il « cielo d'ovatta » dal quale come « losanghe nere » scendono le righe della pioggia, e il « nero calamaio » da cui, per forza fantastico-figurativa, sbocciano i « candidi gigli ». Su questa analogia si impiantano le anfore sintattiche dei vv. 3 e 7: « come dev'esser

caldo il cielo!», « come dev'esser nera la terra! », e dei vv. 8 e 11: « non ò la forza di pensare », « non ò il coraggio di tuffare ». E si badi inoltre alla ripetizione nei vv. 1 e 3 della parola « cielo », nei vv. 4 e 7 della parola « terra », dove i vocaboli la seconda volta cadono in posizione interiettiva. Anche qui la novità è lampante: la primitiva « acedia » oggettiva delle poesie di *Lanterna* si trasforma in un sentimento soggettivo di impotenza esistenziale, di tedio, di inazione: « non ò la forza di pensare [...] non ò il coraggio di tuffare ».

Nella composizione *Su Palazzeschi* procede, secondo uno schema futurista o, forse, più direttamente cubista, a una scomposizione geometrica della realtà che viene letta e rappresentata secondo la figura del « cono »:

#### SU

*Le ultime finestre sotto i tetti  
sono fatte a cono.*

*Anche le porte delle chiese  
sono fatte a cono.*

*Come le vostre mani,  
giovani che pregate,  
sono giunte a cono.*

*I cedri,  
i cipressi,  
gli abeti dei giardini  
sono cono.*

*Le ali delle rondini,  
puntate per salire,  
sono cono.*

*Cono dei tetti cono delle mani,  
cono delle porte, cono degli alberi,  
cono delle ali,  
cono cono.*

Appare chiara l'intenzione scherzosa, parodica, che traspare lievemente dall'impostazione apodittica, *in crescendo*, della poesia, dove si passa dal « sono fatte a coni », « sono giunte a coni », al definitivo « sono coni ».

Con un'altra sorprendente composizione, *Boccanera*, entriamo, per lo spirito e la tecnica, in un conclamato modernismo lirico, anche se, ancora una volta, l'apparente, sfrenata libertà compositiva, cela un disegno, a suo modo rigoroso.

### BOCCANERA

*Ogni sera su quest'ora  
mangia il fuoco Boccanera.  
Bonasera Boccanera!  
Boccanera bonasera!  
M'anno lasciato solo alla 4ª stazione del nulla.  
Credevi che quel prete fosse Dio?  
Io sono con il mio bambino.  
Se quella tuba fosse bianca!*

*Ci sono di quelli cogli occhi di vetro  
Tutta la vita à mangiato il fuoco  
che sembrano di vetro  
Mangio il fuoco anche l'altra sera  
mi piacciono tanto  
Mangerà il fuoco anche stasera certamente.*

*Non può salir neppure il marciapiede  
Glìe lo lasciano mangiare  
Un fignolo sopra un uomo così grande!  
Glìe lo fanno mangiare  
Vulcanino  
Lo mangia o non lo mangia?*

*Burattina*  
*Che cosa?*  
*Lo faccio per snobismo?*  
*Quando?*  
*Io sono spagnola*  
*Fra poco.*  
*Se guardo tanto il muro mi gira la testa*  
*Ma se tanto lo so che mangia il fuoco!*  
*Non saper che ore sono*  
*Mangiare il fuoco*  
*Avere il marito in Cina*  
*Mangiare il fuoco*

*Aver due visi ai ginocchi*  
*Mangiare... il fuoco*  
*Cin - occhi*  
*Man... fu...*  
*Don - don - dula*  
*Manfù*  
*Le ruote di quel carro! Le ruote di quel carro!*  
*Oh!*  
*Uh!*  
*Fuoco*  
*Fuo*  
*Fu*  
*F*

Si tratta, per certi aspetti, di un tipico « poema-conversazione », dove entra di petto, *en coup de vent*, la simultaneità futurista, o meglio, ecumenicamente modernista. Da un punto di vista tematico, il *poème* combina la figura del saltimbanco con quella dell'« incendiario ». Abbiamo visto come i personaggi « ignei » di Palazzeschi, Frate Puccio e il Frate Rosso, si secolarizzano nella poesia *L'Incendiario*. Boccanera, ultima incarnazione della serie,

appare privo di una determinazione attivamente sociale: non è più, come i due frati e l'incendiario, l'eversore che attenta all'ordine costituito (religioso o borghese). È un giocoliere che mangia il fuoco, che « tutta la vita à mangiato il fuoco » per campare.

La poesia è tutta percorsa dal *leitmotiv* del « mangiare il fuoco », coniu-  
gato più volte, in vari modi. Sotto lo *humour*, sotto lo scherzo e il *burlesque*  
della composizione si avverte una nota di impotenza, di stupore doloroso.  
La figura dell'incendiario, grandiosa e grottesca al tempo stesso, si impiccio-  
lisce e degrada in *Boccanera*; e il fuoco, simbolo della religione della rivolta,  
si mortifica nella bocca di « Vulcanino », il giocoliere di piazza (« Un fignolo  
sopra un uomo così grande! »). Non è un caso che Palazzeschi abbia rifiutato  
sia *L'Incendiario*, sia *Boccanera*: la prima composizione testimonia l'ambizione  
« totalitaria » del futurismo, il suo volere nella poesia travalicare la poesia,  
raggiungere il cuore della vita per cambiarla. La seconda reca, sotto la super-  
ficie, le tracce di un *desengaño*. Con *Boccanera* Palazzeschi si congeda da un  
luogo mitologico del futurismo: in forma avanguardistica la composizione è  
una sorta di epicedio sulla prima avanguardia storica <sup>(3)</sup>.

\* \* \*

*Cuor mio* esce nel 1968. Palazzeschi ha più di ottant'anni, e da decenni  
tace alla poesia. Nella *Prefazione* alla raccolta, lo scrittore parla di un silenzio  
quasi trentennale, il che vuol dire che solo alla fine della seconda guerra  
ricominciò a scrivere versi: « Per un periodo lunghissimo non scrissi più  
poesie al punto da quasi dimenticarmi di averne scritte, ci detti dentro a  
costruirmi una prosa, compito assai diverso e ben più laborioso di quello  
di scrivere in versi preparando alla mia poesia un nuovo abito ».

Questo nuovo abito è, di fatto, più prosastico, discorsivo, raziocinante.  
I ghiribizzi, gli sberleffi, gli estrosi, vivacissimi dialogati, il grottesco, si  
fanno rari. L'autore usa ancora il verso libero della sua giovinezza, con un  
parco impiego della rima; ma i periodi si allungano, la punteggiatura è ridotta  
al minimo (mancano del tutto le virgole, ad esempio). Si riscontra una ten-

---

<sup>(3)</sup> Sulla figura del « mangiafuoco » Palazzeschi tornerà nella composizione *Pigalle* di *Cuor mio*, ma  
in modo episodico e descrittivo.

denza all'ipotassi, che corrisponde allo stesso progressivo processo, palese, in campo narrativo, nelle novelle e, soprattutto, nel *Doge*, pubblicato nel 1967.

Nella raccolta si possono isolare quattro composizioni lunghe: programmatiche, didascaliche, vorremmo dire, e filosofiche, se non fosse per l'ironia e lo scherzo, che incrinano la serietà dell'intento: *Dove sono?*, *Per le vie di Caem*, *Rue de Buci*, *L'angelo ribelle*.

*Dove sono?* fa riscontro al *Chi sono?* dei *Poemi*. La mente del poeta pervenuta « all'esercizio / del naturale ragionamento », cioè alla maturità, alla saggezza, si restringe a indagare quel che vede e sente l'io, nel luogo in cui gli è concesso vivere e agire.

[...]

*Ma venuto il momento  
di formulare un consuntivo  
di quanto sopraddetto  
per il sano  
indispensabile equilibrio  
del vivere perfetto  
in senso nettamente costruttivo  
finalmente ho capito dove sono  
dissi con un respiro di sollievo:  
in un teatro.*

[...]

Palazzeschi riscopre per suo conto la formula barocca del « gran teatro del mundo ». Nella vita siamo tutti, al tempo stesso, attori e spettatori. La saggezza, o meglio un'ipotesi di saggezza, consisterà allora nell'adeguarsi alle regole del gioco; il che non significa un invito al conformismo, Dio ce ne guardi, ma un invito a capire e seguire « col massimo dell'impegno » il proprio destino:

[...]

*io mi esibisco  
come quello che al proprio ufficio*

*si reca ogni mattino  
procurando di essere in orario  
tanto che mi sembra sentire  
ogni qual volta  
il buttafuori  
chiamarmi sul palcoscenico  
col suo tono autoritario  
per eseguirvi  
col massimo dell'impegno  
il fatto mio.  
[...]  
divenuto oramai  
un mestiere come un altro  
il mio destino.  
[...]*

Anche la morte, in questa prospettiva, apparirà come un fatto naturale, una scena che l'attore dovrà recitare all'altezza di tutto il resto:

*Sento già il buttafuori  
con la sua voce di comando:  
« Aldo in scena  
tocca a lei ».  
Eccomi!  
risponderò sollecito  
e sempre sorridendo.  
Col gesto del grande attore  
divellerò  
le tenui mie radici  
come dalla terra un fiore.*

Un proponimento o un esorcismo? Tutt'e due, forse, ma toccante, e arguto, pur nella commozione.

Fin dalle prime battute, anche *Per le vie di Calem* presenta un andamento tipicamente didascalico:

*Come molti di voi  
dicendo tutti mi vedreste inorgoglire  
avevo creduto sempre  
che quanto m'è concesso di vedere  
fosse al difuori  
del guscio preziosissimo  
che custodisce il tesoro  
della mia piccola mente  
e dentro non ci fosse che il motore  
che tali cose mi consente di vedere.*

Ma indagando, deducendo, almanaccando, il poeta giunge alla scoperta che nella sua testa vive una città: Calem. E anche nella testa degli altri:

*Non vi posso assicurare  
intendiamoci bene  
che tutti nella testa  
abbiate una città  
Dio me ne guardi  
né voi me lo sapreste perdonare  
ma un minuscolo villaggio  
certamente  
un sorridente  
e magari idillico paese  
una borgata  
una cascina  
un casolare  
il casino di campagna  
o la villetta al mare  
sappiatevi ascoltare e vedrete.*

Per l'impostazione paradossale, per le apostrofi ai lettori, per la chiusa (« non mi venite a dire / che non ci avete nulla / per carità / o mi vedrete morire »), tra le poesie di *Cuor mio*, *Per le vie di Calem* è quella che più ricorda il Palazzeschi dell'*Incendiario*. Abbiamo visto come nella sezione *Al mio bel castello*, del suo libro futurista, Palazzeschi avesse compiuto una sorta di critica dell'interiorità del poeta romantico e post-romantico, e, in genere, dell'interiorità borghese. Qui, in *Per le vie di Calem*, Palazzeschi toglie ogni nobiltà all'assunto. Non è più un poeta modernista che disintegra il mito dell'interiorità: è Aldo Palazzeschi in persona (Aldo Giurlani, verrebbe da dire) nell'accezione più quotidiana, che spiega la presenza di una città nel cervello di ognuno di noi. Un esegeta, parlando della composizione, così conclude: « Questa città gli si è formata dentro come una somma di tante città viste e con, in più, il contributo della fantasia. Non è, quindi, una rinuncia a priori, ma una saggia ritrazione finale che insieme alla curiosità per il mondo (*Dove sono?*) ribadisce la superiorità del mondo interiore »<sup>(4)</sup>.

Superiorità del mondo interiore? Non dirci, basta leggere questi versi della stessa poesia per capirlo:

*me ne vado gironzolando*  
*per le vie di Calem:*  
*osservando senza attrazione*  
*senza un reale interesse*  
*tutti quelli che passano*  
*massa insignificante*  
*d'insignificanti persone*

Direi piuttosto che Palazzeschi mette pariteticamente sullo stesso piano la realtà esterna e la realtà interiore. Per il paradossale assunto della dimostrazione, pone, questa volta, l'accento sulla vita interiore, ma non la esalta su quella esterna. Sotto lo scherzo, al lettore sarà piuttosto concesso enucleare una « tesi » generale: scorgere, cioè, l'impronta sociale (« la città ») che condiziona la nostra più profonda vita psichica.

---

<sup>(4)</sup> GIORGIO PULLINI, *Aldo Palazzeschi*, Mursia, Milano 1972, 2ª ed., p. 182.

*Rue de Buci* è una delle più risolte poesie di *Cuor mio*. Per l'ultima volta Palazzeschi adotta la forma avanguardistica del « poema-passeggiata », che così stupendamente aveva illustrato in giovinezza in una delle sue più ardite, sorprendenti composizioni <sup>(5)</sup>. Se da una parte *Rue de Buci* può essere letta come una sorta di itinerario mistico <sup>(6)</sup> dall'altra l'enumerazione a blocchi di versi, riferita a prodotti alimentari francesi, ridimensiona il tutto. Lo slancio, l'ascensione, l'oblio, l'abbandono, la fuoruscita da sé, sono frenati teneramente da questi e altri umili, corposi, affettuosi nomi francesi: *Beaujolais / les bons vins de la vieille garde / Bar / Cave du marché Buci [...] Laitues jardinières / carottes de Créances / poireaux de Montlbéry / La vieille France / champignons de Paris* ». Si tratta di un'estasi materialista: nel momento della più alta commozione (psicologica e poetica) Palazzeschi si interdice ogni *hybris*. La tensione verso l'aldilà non stacca il poeta da questa terra, dalle insegne alimentari di una città amata. Il sublime e l'umile, lo spirituale e il fisiologico, il solenne e il comico, convivono in un amalgama dove la dissonanza (di contenuto, oltre che linguistica) è parte fondamentale.

Il preannuncio della morte, e il *redde rationem* finale, formulato nella domanda « facesti qualche cosa? », ricevono questa risposta:

*« Sperduta  
in quella baraonda  
lasciai qualche parola  
come fa l'acqua nel mare  
col movimento dell'onda »:*  
Corbeilles de mariages  
gerbes et couronnes.

<sup>(5)</sup> *La passeggiata*, appunto, del secondo *Incendiario*.

<sup>(6)</sup> « [...] pervaso / dal più dolce smarrimento / ho perduto il senso di me stesso »; « Né passato né futuro / liberato dalle catene del tempo / quasi volando / più non avverto / il piede sul selciato », ecc. Del resto, momenti di estasi onirica, sono presenti in altri luoghi della raccolta, quasi che la vecchiezza rendesse per contrasto più leggero il corpo: « Dopo avere saltato / come un camoscio / sull'erba alta [...] » (*Via Appia Antica*). E in *Via delle Cento Stelle* dirà: « Inoltrandosi sempre più / questa vecchiezza / mi par di vivere in sogno » (*Vecchiezza*).

dove la pacata solennità delle parole italiane viene mitigata dalle parole francesi contenenti anch'esse (con *gerbes et couronnes*) il riferimento alla morte <sup>(7)</sup>.

L'ultima composizione lunga, programmatica, della raccolta, *L'angelo ribelle*, è una sorta di parabola sul Signore e i suoi angeli. Non credo sia possibile datare con precisione il ritorno di Palazzeschi alla fede, a partire dall'ateismo iniziale delle prime poesie e dei primi romanzi. È legittimo, però, per quanto riguarda la maturità e la vecchiaia, parlare di un cristianesimo palazzeschiiano, non certo bigotto e conformista, ma libero e personale, come tutto era nello scrittore. In questa composizione, *L'angelo ribelle*, si manifesta appunto il cristianesimo eterodosso del poeta: tra tutti gli angeli, il Signore predilige l'angelo dalla tunica nera, il sedizioso, il contestatore, quello che si tiene in disparte, e al quale, da ultimo, il Signore dirà:

« *Vieni  
vieni vicino al cuore  
mio piccolo ribelle  
ti sei ribellato così bene* ».

Anche qui, nella parabola degli angeli, Palazzeschi ribadisce il suo pacato anarchismo, il suo temperato individualismo. E si chiarisce ora, ancor più, che l'invito di *Dove sono?*, a seguire il proprio destino, non era certo da interpretare come un invito al conformismo, o come una professione di fede determinista <sup>(8)</sup>.

---

<sup>(7)</sup> L'ultima sezione del libro, *Quadretti francesi*, è scritta interamente in francese. Palazzeschi aveva un suo *don des langues*, non vistosissimo, ma evidente. Si pensi ai brani in vernacolo veneziano, romanesco, fiorentino delle *Novelle*, e ora a questi versi francesi. I quali sono qualcosa più di un esercizio a margine: si segnalano per il rapido impressionismo, per il bozzettismo intelligente, tenero, spiritoso, con venature surrealiste. Una maniera che può far venire in mente, per certi aspetti almeno, alcune poesie di Prévert.

<sup>(8)</sup> L'umanesimo cristiano di Palazzeschi si mostra chiaramente nella composizione *Nella sagrestia di San Lorenzo*, dove l'antagonismo Lorenzo il Magnifico-Domenico Savonarola, fondamentale nell'ideologia palazzeschiiana della «vita», è affermato a tutte lettere (e verrà ripreso, in modo velato, in *Storia di un'amizizia*). Lorenzo è il «grido di gioia» che il «frate protestante scomunicato» tenta inutilmente di spegnere: «Ferrara bella / perché ce l'hai mandato? / cristiano senza pietà / senza dolcezza / senza perdono / senza ubbidienza / senza pudore / senza sorriso / senza allegrezza / senza abbandono / tutto rancore / che pretende di bruciare / col proprio corpo mortale / il Corpo Divino del Redentore». Su Firenze, sulla «forza e la bellezza dell'uomo», e per contrasto, con esecrazione su Savonarola, «frate sacrilego», Palazzeschi tornerà ancora in *Via delle Cento Stelle* nella composizione *Piazza della Signoria*.

Il resto delle composizioni, più brevi e non programmatiche, sono scritte per la maggior parte a celebrare le città del poeta: Firenze, Venezia, Roma, soprattutto, e altri luoghi a lui cari. Non credo sia stato sottolineato l'accento a Leopardi contenuto nella *Prefazione*: « Davanti alla solenne immensità del creato », dice Palazzeschi, « [Leopardi] ritrova la verginità di chi senza poterla esprimere a sé stesso ne vede la grandezza ».

Un po' in questo stato d'animo deve essersi posto Palazzeschi di fronte alla natura e ai paesaggi cittadini. Leopardi, di lontano, agisce anche sul dettato, sulla discorsività dello stile, sul connubio di abbandono e compostezza. Le composizioni paesaggistiche della raccolta sorprendono per un impressionismo magico, incantato, quasi che il grande vecchio ritrovasse nell'ultimo tratto della sua vita, la verginità di cui parlava a proposito del recanatese:

*Dal ramo ancor bagnato  
scendono  
undopolaltra tante gocciole  
ed ognuna  
scendendo rapida  
si gonfia di luce e di colore.  
Pervenuta al limitare  
in ebbrezza e vertigine  
tutti i colori risplende  
e cade.  
Con egual ritmo e gioia uguale  
dietro di lei l'altra la segue  
e cade  
rapidamente.*

*(Gocciole)*

Ma di fronte alle città dove vige la religione della bellezza, Venezia e Firenze, scatta l'immaginazione del poeta, e lo porta dall'ambito estetico al più profondo scandaglio esistenziale:

SAN LAZZARO DEGLI ARMENI

*Isoletta venuta dall'Oriente  
galleggiando  
e rimasta incantata  
davanti a Venezia:  
sei la più misteriosa della Laguna.*

[...]

*Posando il piede  
sulla tua riva  
nel tuo silenzio  
ho dimenticato la parola*

[...]

*Pensare...  
alla mia vita  
che pochi colpi del remo  
sono bastati  
a farmela veder così lontana  
e come un fiore che si prende fra due dita.*

*Nell'attimo rubato fosti bella  
e allorquando  
parve scoppiare il cuore  
nella sofferenza  
ma sul punto di cedere  
s'inalberò il mio cuore  
e oppose resistenza.*

La parola-chiave del libro, *cuore*, sgorga di fronte allo spettacolo della laguna, di fronte all'Isola degli Armeni, bellezza suprema che rifulge nel cerchio magico di Venezia.

L'altra parola-chiave della raccolta, e di tutto il mondo palazzesco, *vita*, compare nella composizione *Monte Ceceri*. Qui ci troviamo nel cerchio magico di Firenze, e non so quanto sia stato notato come la poesia ricalchi

un episodio del *Codice di Perelà* <sup>(9)</sup>. La salita al monte, come liberazione dal « peso di vivere », con l'« anima sollevata / oltre i confini dell'umanità / felicemente dimenticata ». Poi, il ritorno alla gravità del corpo e infine il distico memorabile:

*Vita:*  
*orrenda cosa che mi piaci tanto*

che sfiora il *Kitsch*, nell'ossimoro o che lo tocca, forse, ma che è così significativo del mondo palazzeschi.

Con *Il Doge*, nel '67, e *Cuor mio*, nel '68, Palazzeschi iniziava la sua ultima, sorprendente stagione di scrittore. La sua attività doveva proseguire sul piano narrativo e su quello poetico senza ripetizioni e stanchezze, anzi, con uno sforzo creativo, un'ansia di ricerca, di novità, che non smettono di colpirci.

*Via delle Cento Stelle* è un libro diversissimo da *Cuor mio*. Sono cento composizioni brevi, ognuna non più lunga di una pagina. È come se Palazzeschi avesse voluto darci una sua umana « commedia » e non è fuori luogo pensare che in modo ancora una volta scherzoso, parodico, il poeta, nel titolo, avesse in mente proprio Dante <sup>(10)</sup>. Quanto alla forma, Palazzeschi abbandona il periodare lungo di *Cuor mio*: la struttura breve gli impone di essere più conciso, e si rilevano in vario modo, quegli « effetti accortissimi prosastici », di cui aveva parlato, a suo tempo, Giuseppe De Robertis.

*Via delle Cento Stelle* può considerarsi una sorta di « enciclopedia » palazzeschiana: l'enciclopedia di un vecchio-giovane, che non si acquieta ai risultati acquisiti, ma sperimenta di continuo, « alla ricerca della verità ». Certo,

---

<sup>(9)</sup> Nel capitolo *Perché*, Perelà ascende il colle che sovrasta la città e prova le stesse sensazioni di leggerezza e di liberazione dagli uomini.

<sup>(10)</sup> Come più tardi, e lo vedremo, penserà a Beethoven, per le nove « sinfonie » lunghe, interrotte dalla morte. In un primo tempo Palazzeschi voleva intitolare *Cacherelli* le composizioni che poi diverranno *Via delle Cento Stelle*. Fu il parere di amici a distorglielo da questo titolo; e, si badi, il secondo, titolo, e definitivo, *Via delle Cento Stelle* (nella realtà, una via di Firenze) con la parola « stelle », ribadisce il riferimento scherzoso al poema dantesco.

dopo una carriera così lunga, la tematica è consolidata, lo scavo procede secondo gallerie progettate in anticipo, ma non mancano deviazioni, nuovi sbocchi, stazioni inattese. Proviamoci a rubricare le « voci » di questa straordinaria enciclopedia; non corrispondono sempre ai titoli delle composizioni, ma alla sostanza sì: *poesia, felicità, dolore, infantilismo, amicizia, amore, morale sessuale, Roma, Venezia, Firenze, Futurismo, Corazzini, Moretti, pornografia, vecchiaia, morte...* sono i luoghi maggiori di una vita e di un'ideologia letteraria: Palazzeschi approda a una saggezza allegra, non seria, *naturale*. Il suo « russoianismo », non sempre all'altezza di se stesso, è vero, è qui problematico, e ci illumina in questo senso la stupenda poesia *A Murilo Mendes*:

[...]

*penso che tu mi prenda per la mano  
come un bambino e mi conduca  
laddove l'uomo con le sue regole  
non è penetrato ancora,  
e dove vige soltanto  
la regola della natura.  
Esiste tale possibilità  
e puoi tu soddisfarla?  
La sera di quel giorno  
torneremo insieme fra gli altri  
con la vista risciacquata  
da questa immagine di purità.*

L'allegria, si capisce, e lo ha ripetuto più volte il poeta, fin dal tempo della giovinezza, è conquistata sul dolore; ma talvolta questo trabocca, prorompe e risalta drammaticamente. Del resto, già in *Cuor mio*, era dato cogliere alcune note dolorose, strazianti, come in *La mia stella tramonta*, dove si parlava di un fiotto di sangue, e di uno sfregio sulla stella. Ma in una composizione di *Cuor mio*, la pena di un uomo tocca l'abisso:

## DOLORE

*Sfioro  
sorvolo  
striscio  
trapano il silenzio  
costeggiando la riva del Trasimeno  
nella luce del crepuscolo:  
cenere cenere cenere  
sulla terra  
sopra il lago  
nell'aria mossa dal treno:  
cenere  
dentro il cuore  
come un'urna cineraria chiuso.  
I fanali gialli che si accendono  
sulla sponda di Passignano  
tremolando  
nella lontananza  
sono i grani di un rosario.  
Quella notte  
delle lunghe dita  
un segreto della mia vita  
vi calarono nel fondo:  
e io incastonò topazi nel piombo.*

Silenzio, cenere, e fanali gialli come i grani di un rosario su una tomba, o in una mano che reciterà una preghiera per un morto. E lunghe, dure dita che archiviano, per sempre dolorosamente, un segreto. E l'immagine finale: con i topazi, gialli come i fanali, e il piombo, grigio come la cenere. E le due parole-chiave, ancora, nel momento della pena: *cuore* e *vita*. Dolore cupo, rappresentazione e catarsi, vita che lo accoglie, per superarlo nel suo

divenire. Una poesia altissima, da accostare alle pagine più sofferte e sublimi del *Codice di Perelà*.

L'ultima parte delle « cento stelle », a partire dalla composizione *Penosa dimenticanza*, è interamente dedicata al tema della gran vecchiezza e della morte: vi spira una serenità assoluta, una saggezza non boriosa, ma intrisa ancora di affabile *humour*. Con persuasiva tenerezza il poeta ci conduce a conciliarci con l'idea del declino fisico e della morte, che divengono eventi naturali, come le stagioni dell'anno:

#### VECCHIEZZA

*Vecchiezza,  
quando il corpo  
di troppo non danneggia  
non sei brutta,  
somiali molto alla gioventù  
come nel corpo dell'anno  
l'autunno  
somiali alla primavera:  
la gioventù veduta alla rovescia.*

Ho parlato di « enciclopedia », ne ho segnalato le « voci » principali; ho parlato anche dell'ultima parte del libro, dedicata alla vecchiaia e alla morte. Ma non vorrei, per spirito eccessivamente analitico, dimenticare quanto di libero, di spontaneo, vige nella costruzione di questa raccolta, oltremodo meditata e costruita. Alcune poesie si configurano come epigrammi: sono omaggi a quella che Palazzeschi chiamava la « vita », e non possono rubricarsi, se non sminuendoli, in « voci » precise.

#### L'ABITO NERO

*Giovinetta dall'abito nero  
che non porti per mestizia  
che non porti per modestia  
e che non toglie nulla*

*alla tua irrefrenabile  
vivacità di fanciulla  
non è forse,  
senza che tu lo sappia,  
un misterioso presagio  
ispirato dalla saggezza?  
L'abito nero che porterai  
quando sarai una vecchia  
sarà il ricordo vivo  
della tua giovanile giocondità.*

La raccolta si conclude con un *Congedo*:

*E ora vi dico addio  
perché la mia carriera  
è finita:  
evviva!  
Muoiono i poeti  
ma non muore la poesia  
perché la poesia  
è infinita  
come la vita.*

La composizione va letta come un *possibile* commiato, e al tempo stesso, ancora una volta, come un esorcismo. Nella sua giovinezza, e *à jamais*, Palazzeschi aveva respirato, con Marinetti, con Boccioni, il vento nietzschiano (e bergsoniano) del divenire, del movimento, dell'evoluzione continua <sup>(11)</sup>. Mentre chiude con un *Congedo* quello che potrebbe essere l'*ultimo* suo libro di poesia, pensa già al libro successivo, e nello stesso anno (1972) pubblica la prima di quelle che avrebbero dovuto essere le nove « sinfonie » lunghe di Palazzeschi. A voce, il poeta, mi parlò di questo titolo: « sinfonie ». Aveva letto il libro di Luigi Magnani, *Il nipote di Beethoven*, che gli era piaciuto molto.

<sup>(11)</sup> Si legga, in questo senso, la poesia *Avanti!* di *Via delle Cento Stelle*.

Nel modo leggero, scherzoso, ma profondamente consapevole, che gli era consueto, mi disse che aveva deciso di scrivere anche lui le sue nove sinfonie, le quali avrebbero dovuto far seguito alle composizioni brevi di *Via delle Cento Stelle*. Ne compose tre, pubblicate su riviste<sup>(12)</sup>; altre due, scritte negli ultimi tempi della sua vita, giacciono tra le sue carte e attendono di venir pubblicate.

Le tre poesie lunghe *Piazza della Libertà*, *Gente*, *Goliardica*, si distinguono dalle composizioni di *Cuor mio* e di *Via delle Cento Stelle*, per l'ispirazione conclamatamente « sociale » anzi, per certi aspetti, « politica ». Si direbbe che Palazzeschi torni al primo *Incendiario*, ma che vada ben oltre la critica dell'ideologia e dell'esistenza borghese, adombrata in quel libro. Dal punto di vista tecnico, riappare, dopo *Via delle Cento Stelle*, una forma più aperta, con modi discorsivi e narrativi, sprezzature, locuzioni dell'uso comune, qualche « parolaccia », eccetera.

Devo dire che non so interpretare compiutamente *Piazza della Libertà*: non capisco se Palazzeschi faccia riferimento a un fatto di cronaca politica e lo trasfiguri; oppure se agisca su basi completamente fantastiche e *nonsensical*. Si parla di gente che aveva detto la verità, di un documento perduto e poi ritrovato, di una Piazza della Libertà in cui tutti vanno a finire. Ci soccorre, almeno in parte, per capire la poesia, la novella omonima *Piazza della Libertà*, pubblicata sul « Verri » nel 1974. Per Palazzeschi, l'emblematica Piazza della Libertà che incontriamo in tutte le città, cittadine, paesi, paesucoli d'Italia, è in realtà il simbolo di una illibertà di fatto, o di una libertà farsesca, democratica solo a parole<sup>(13)</sup>. Si avverte, insomma, una vena di pessimismo politico che Palazzeschi supera, almeno in parte, nelle due ultime e più risolte « sinfonie ».

*Gente: People*, è il titolo di una famosa canzone americana, bella, a suo modo, e rassicurante nella sua vena patetico-affabile, sofisticato-populistica. Palazzeschi di certo non sapeva dell'esistenza della canzone nel dare il titolo

(12) *Piazza della Libertà* è apparsa in « Il Caffè » (XIX, n. 2, giugno 1972); *Gente* in « Galleria » (XXIV, n. 2-4, marzo-agosto 1974); *Goliardica* in « Il Verri » (n. 5, marzo-giugno 1974).

(13) In questo senso significativa è anche la poesia *Libertà* di *Via delle Cento Stelle*: « L'uomo vissuto a lungo nella tirannide / la tirannide ce l'ha nel sangue / e nel midollo delle ossa, / e una volta posto in clima di libertà / la prima libertà che si piglia / è quella di togliere agli altri la libertà ».

alla sua « sinfonia »; ma la composizione, come la canzonetta, tocca una dimensione collettiva, del nostro tempo, rasenta il *Kitsch*, per trionfarne alla fine.

Di fronte al mistero della « gente », degli altri, Palazzeschi è sgomento: non riesce a penetrare la massa, se ne sente uguale o simile, ma non perviene a identificarsi completamente; vorrebbe un elemento, uno strumento per comprenderla, ma non lo trova. Nel finale, si fa avanti la soluzione dell'enigma. La folla va contemplata come un fenomeno naturale:

*Quando mi accorgo  
finalmente  
quello che è  
quello che sia  
quello che mi può dare  
effettivamente  
se la guardo come si guardano  
gli alberi dentro la foresta  
come si guardano le onde  
nell'acqua del mare.*

Non conoscendo le due « sinfonie » scritte e non ancora pubblicate, non sapendo inoltre di che cosa avrebbero trattato le rimanenti quattro « sinfonie » ancora da scrivere, è difficile penetrare a fondo questi testi. Forse è legittimo congetturare che Palazzeschi avesse in mente, per la raccolta, una costruzione solida, unitaria, e che la tematica « socio-politica » costituisse l'elemento cementante del tutto. Se questa prospettiva è fondata, ci è possibile addirittura scoprire una triade dialettica nelle « sinfonie » finora pubblicate: il pessimismo sociale in *Piazza della Libertà*, l'agnosticismo contemplativo in *Gente*, e, infine, la speranza, nella terza sinfonia pubblicata, *Goliardica*.

*Goliardica* è un *carmen* studentesco, accorato, scherzoso, ridanciano, scurrile, patetico, utopico. I goliardi cantano:

[...]

*Di dove veniamo?  
Per trovarsi sopra un piano  
di eguaglianza  
scendiamo  
da ogni gradino  
della società  
sgorghiamo come l'acqua  
da ogni rivolo della terra*

[...]

*Che sappiamo?  
troppe cose dovendo imparare  
abbiamo imparato a sapere  
soltanto  
quello che non sappiamo  
ma non vi sembri poco  
perché ora sappiamo dov'è  
per impararlo.*

[...]

*Chi saremo?  
Non è facile dirlo  
a questa età  
ma sappiamo  
senza tema di sbagliare  
che saremo qualcheduno  
qualcheduno molto in su  
nella scala dei giganti  
dell'intera umanità,  
non ci basta di contare  
quanto conta un papà.  
E poi?  
L'ufficio  
di pensare al poi*

*lo riserbiamo a quelli  
che sono nati  
prima di noi  
[...]*

Così, nel segno della giovinezza, Palazzeschi, il vecchio-giovane, concludeva la sua carriera poetica: la giovinezza come categoria biologico-morale, non solo come ineguagliabile dono fisico, ma come slancio, generosità, eversione, disinteresse, desiderio del nuovo. In questa concezione, i fermenti del '68 si congiungono, nel senso più alto, all'ideologia della « vita », che da sempre Palazzeschi aveva coltivato, e a quel nucleo più segreto del suo « russoianismo » ideale. Forse, le due sinfonie non ancora pubblicate, porteranno qualche elemento nuovo alla conoscenza della poesia palazzeschiana; ma piace pensare che *Goliardica*, una composizione dedicata alla giovinezza, dovesse chiudere la carriera del grande vegliardo.

# IL MARITO DI MADAME HUBERT

di

Anna Banti

Alle otto in punto, ogni mattina, Madame Hubert sollevava la serranda del suo negozio: giornali, riviste, cartoleria, profumi, rossetti, smalti per le unghie e altre cosucce di facile smercio. La sollevava con l'energia irritata di una donna costretta a una fatica superiore alle sue forze e che qualcuno potrebbe risparmiarle: verbigrazia, suo marito che colla scusa della salute fragile, non si faceva vedere che alle undici, non per aiutarla, ma per permetterle di fare la spesa. I suoi capelli rossastri, tinti in economia, eran sempre nascosti da un turbante, da lei stessa confezionato; la pelle del suo viso legnoso ma abbondantemente truccato, non sorprendevasi chi sa — come tutti sanno a Parigi — che una donna che serve il pubblico è tenuta a una presenza in qualche modo decorativa. Spesso, nello sforzo troppo brusco di afferrare per il gancio la saracinesca, le si spezzava un'unghia. « Merde », le scappava detto a mezza voce mentre, con passo deciso entrava ad affrontare il tanfo familiare di stampa, d'inchiostro, di saponetta che riempiva i suoi polmoni da un capo all'altro dell'anno, estate e inverno.

La strada era quieta, corta, signorile, nel cuore stesso dei Champs Elysées, a due passi dai grandi alberghi, dai teatri eleganti, dalle Maisons de Couture di leggendario prestigio. Ma le botteghe che vi si affacciavano non erano affatto raffinate, sembravano anzi reliquie di un sobborgo divorato dalla metropoli e lasciate lì a vivacchiare sbadatamente, in attesa del

primo colpo di piccone. Basti dire che accanto al decoroso negozio di Madame Hubert c'era un carbonaio, coi suoi fascetti di legna esposti sul marciapiede e di seguito un vinaio al minuto, poi un bar dove facevan colazione per pochi franchi i meccanici del garage di fronte, in tute macchiate d'olio e colle mani sporche. Ma quel che dava noia a Madame era, dall'altro lato della strada, una botteguccia di paese, tipo bonneterie, dove si trovava di tutto, dalla biancheria di naylor a buon mercato, alle matasse di lana, ai detersivi, alle biro: una concorrente, insomma, che, secondo lei, avvilita il commercio. La teneva una vecchia sciatta che neppure si lavava la faccia e serviva i clienti col pentolino della minestra sul banco. La gente aveva l'aria di non far differenza fra il suo negozio sempre in ordine e quello sgabuzzino: più volte aveva notato che i clienti del « Lincoln », il piccolo albergo ben frequentato lì di faccia, per non traversare la strada, ci facevano le loro spesucce di dentifricio e cartoline.

Per distinguersi e sottolineare il proprio carattere di borghese beneducata Madame Hubert eccedeva in contegno e finiva per trattare gelidamente il pubblico, anche quello di prima mattina, chauffeurs, operai che capitavano a comprarsi il giornale o la gazzetta sportiva. Senza parlare, senza quasi rispondere al loro buongiorno, lei porgeva il foglio, ritirava il denaro: soltanto se qualcuno aggiungeva all'acquisto abituale quello di una matita, di un tubo di crema da barba, si spostava, allungava la mano allo stiglio e porgeva l'oggetto sillabando il prezzo prima che glielo domandassero. Chissà perché, pensava Madame, costoro non si servono al chiosco dell'angolo o alla botteguccia di fronte. Non era lontana dal credere che lo facessero apposta per beffarsi delle sue arie di signora.

Madame Hubert non era maldicente né pettegola e nemmeno loquace, nel suo nordico paese d'origine poco si chiacchiera. Si sarebbe vergognata, per esempio, a dar confidenza alle concierges della strada e al fruttivendolo spagnolo accanto al « Lincoln ». La infastidiva l'insistenza di Monsieur Horace, il portiere dell'albergo, del resto ottimo uomo, che recandosi ogni mattina a prelevare da lei giornali inglesi, americani, italiani, per conto degli ospiti forestieri, avrebbe preteso di far conversazione. Non ci mancherebbe altro, intrattenersi con uno con la livrea e che, oltre tutto, non aveva in

bocca che il tempo che fa, che ha fatto e che farà. A sentirlo, c'era sempre da sperare nel sereno, se sereno non era, mentre a Madame, bisogna confessarlo, piaceva l'occasione di mormorare fra i denti: « Sale temps ». Così lei lo serviva, come gli altri, senza disserrare le labbra, e lui se ne andava mansueto e regolarmente mortificato, col suo pacco di giornali sotto il braccio. Ma non era antipatico, Monsieur Horace; e poi sapeva troppe cose, quell'uomo.

Come non si degnava di chiacchierare, Madame non si affacciava mai, per ozio o desiderio di una boccata d'aria, sulla soglia della sua papeterie. E neanche lavorava a maglia come usano, nei momenti di calma, le sue congeneri. Attenta ed eretta — giacché di rado sedeva — non le sfuggiva il flaneur che cincischia tutti i giornali prima di comprarne uno, anche se, nel frattempo, lei riceveva il pacco degli illustrati e rapidamente li contava: le sue cifre erano sempre esatte. Ogni poco, questo sì, scompariva nel retrobottega e chi entrava nel negozio avvertiva allora un forte aroma di caffè. Il caffè era la sua passione e il suo sostegno, ma se lo faceva da sé, mai avrebbe consentito a berlo al bar dell'angolo dove funzionava la macchina degli espressi, quell'aggeggio italiano.

Fino alle nove, le nove e mezzo, i suoi clienti erano tutti uomini, frettolosi, anonimi, in fondo quelli che lei preferiva. Verso le dieci cominciava la sfilata delle donne, casalinghe e servette, colla borsa della spesa e la flûte in pugno. Occorreva, con costoro, una gran pazienza, ma non è paziente chi vuole e le labbra di Madame, sigillate sino alla rigidità, pareva ne reggessero a stento il filo. Esse, infatti, le ciondolavano per il negozio sfogliando le riviste di moda, girando il rullo delle cartoline e chiedendo, alla fine, il prezzo della cipria compatta o del rossetto in tubo. Madame capiva benissimo che facevano i conti dei soldi frutto della cresta quotidiana, un sotterfugio che le ripugnava particolarmente. Quando qualcuna, noncurante del suo silenzio, le chiedeva consiglio (Bourjois, Coty, Raneé?) non si teneva dal rispondere secca secca: « Sais pas, choisissez vous même ». Se poi, forzata a sciorinare sul banco quei prodotti dozzinali, la sorprende in quell'atto una turista elegante che chiedeva *Vogue* o *Harper's Bazar*, al disprezzo per la modesta cliente succedeva una tacita iracondia verso costei che poteva

permettersi di viaggiare e, coi suoi dollari e sterline, fornirsi agli Istituti di Bellezza più rinomati. Non le pareva vero, allora, di rispondere che la rivista non era ancora arrivata o era già esaurita.

Umori agri di cui era la prima a soffrire: non era stata sempre così, lei. La bloccava, verso le undici, la comparsa di Monsieur Hubert che si affacciava sulla soglia del negozio con l'aria di un gentleman annoiato che l'educazione nativa costringe a una eccessiva gentilezza anche coi domestici. È un bel giovane alto, ma di scheletro sottile, di pelle asciutta e pallida, biondogrigiastri i capelli, elegantemente trasandato: infine un aristocratico nei guai. In apparenza Madame non si scompone, il suo saluto è un battito di ciglia, un restringersi nei gesti come di chi si fa da parte per cedere il passo. Ma Jean non avanza, non gira dietro il banco: con una specie di discrezione triste si gingilla fra la porta e gli scaffali, accende la sigaretta, aspira, controlla l'orologio da polso. Intanto Madame ha registrato l'ultimo incasso, ha raccolto borsetta e soprabito, ed eccola scivolare di fianco, sfiorare appena il bel signore, raggiungere la soglia, pronta ad uscire. Gli ha mormorato a fior di labbra una breve frase, sempre la solita: « Vado e vengo, puoi dire che m'aspettino ». Lui guarda per aria, distratto, forse non ha sentito. Impercettibilmente sorride: un sorriso che non è di buona lega.

Come disorientata, Sarah Hubert sosta un attimo sul marciapiede, forse è stordita dalla luce della strada: poi rapidamente s'incammina. È vicino mezzogiorno, l'ora della colazione per le indossatrici che, sull'avenue Montaigne, escono dagli ateliers, coi tratti tirati e i lunghi capelli docili come acqua. Per non incontrarle Sarah si costringe a un lungo giro a passo di corsa verso la Senna, raggiungendo i negozi alimentari per vie traverse. Questa tattica non la protegge però dal solito struggimento al pensiero che la rossa, chissà, passi durante la sua assenza davanti alla papeterie, ondeggiando sui tacchi a spillo. Tutto può succedere in un istante: che Jean la veda, che quei lunghi occhi verdi si posino su di lui. Madame cava il fazzoletto e si asciuga la fronte tamponandola a piccoli colpi. Perché di questo è sicura, che la maledetta rossa lavora da Dior e cammina sull'avenue quattro volte al giorno, puntuale come la morte.

Disse, quel semplice di Monsieur Horace: « Une si belle fille, elle a une

peau de nacre ». Il sole spietato di quel pomeriggio di fine luglio Sarah lo ha ancora negli occhi e negli orecchi il gran silenzio di Parigi in vacanza, a un tratto bucato da un colpo di pistola. Di madreperla, già. Sfido, collo spavento di vedersi minacciata dalla rivoltella che Jean le aveva puntato contro prima di cadere in terra svenuto. E come pregava, la gazzella, come scongiurava che per carità non facessero chiasso, non avisassero la polizia, tanto non era successo niente, per fortuna. La scena era avvenuta proprio davanti alla papeterie, dove Sarah se ne stava tranquilla sonnecchiando, in quell'ora bruciata. Il colpo della pistola era andato a schiacciarsi contro il muro, presso il suo sporto, che ne era rimasto scalfito. Spaventatissima, Sarah era balzata fuori e ci aveva trovato Horace, già accorso, che sosteneva « il morto » che era solo svenuto: in due lo avevano sollevato e trascinato dentro il suo negozio, mentre la ragazza, un'occhiata a destra, una a sinistra — tutto era deserto, botteghe e finestre chiuse — non aveva neppure aspettato che Jean rinvenisse per squagliarsela. Ni vu, ni connu, insomma, e per sei mesi nessuno l'aveva avvistata, sebbene Sarah e Horace stessero all'erta. Da principio temevano che il giovane avesse preso qualche porcheria per morire, e allora sarebbe stato un bel pasticcio trovarsi un suicida fra i piedi.

Da quel momento, Sarah aveva agito come in sogno, un sogno comandato. Ripresi i sensi, anche il giovane aveva supplicato che non facessero scandali, visto che miss Alix non era stata ferita, e Horace, tutto commosso, aveva promesso e mantenuto il silenzio. Con asprezza Sarah aveva chiesto: « Perché l'avete fatto? Per gelosia? ». Lui non aveva risposto e aveva chinato la testa, in un'attitudine affranta che faceva pietà.

Non aveva casa né parenti e, senza pensarci due volte, lei si era lasciata sfuggire: « Non preoccupatevi, per stasera verrete a casa mia ». Già, per stasera. Invece l'aveva ricoverato e curato come un fratello finché non l'aveva rimesso in piedi a forza di bistecche e di iniezioni. Mollemente, socchiudendo gli occhi per la gran debolezza, lui si lasciava coccolare e ogni tanto le prendeva la mano e gliela baciava, lei voltava la testa accorgendosi di arrossire. Ma per quanta riconoscenza egli le dovesse, mai le aveva raccontato le cause e le circostanze del suo dramma, né Sarah, del resto, si sarebbe abbassata a chiedergliene apertamente. Le bastava, purtroppo, avvedersi di esserne

gelosa per indovinare e ricostruire una vicenda che dal suo punto di vista puritano vedeva avvolto nelle fiamme di una peccaminosa passione. E poi il volto di Jean era così patetico, così sofferente nella piega amara della pallida bocca, da togliere il coraggio al più feroce investigatore. Finché un giorno, aprendo gli occhi e fissandola intensamente, aveva pronunciato con lentezza: « Sarah, volete sposarmi? ». Era una offerta disperata, priva di tenerezza, lei lo capiva bene e mai aveva cessato di vergognarsi per averla accettata, dissimulando a se stessa sotto la maschera della pietà l'ingordigia del sentimento. Va bene, Jean era un relitto, senza un lavoro con cui sostenersi, il suo mestiere di figurinista gli ripugnava, diceva che piuttosto di rientrare nel mondo dell'alta moda avrebbe preferito morir di fame. Ma Sarah sapeva che di questo non le importava niente, le importava soltanto di averlo tutto per sé, di isolarlo tenendolo legato a un filo come una cara bestiola che non sa più vivere in libertà, anche se lo desidera.

Così lo sposò e fu Madame Hubert che lavorava per due e sospettava di tutti, dei passanti, dei vicini, della gente insomma che conosceva la sua assurda maniera di vivere e certo la giudicava grottesca. Fino a quel 20 luglio che i due supposti amanti avevano scelto la soglia del suo negozio per sfogare i loro parossismi, lei era stata una quieta zitella provinciale, scesa a Parigi per investire con profitto il suo piccolo capitale di orfana. Non era allegra, ma sorrideva volentieri e compativa, sebbene calvinista, anche le suore della vicina cappella che a tutte le ore scampanavano. Il sabato sera andava al cinema, la domenica cantava salmi e ascoltava musica sacra sull'onda della radio svizzera. Le riusciva anche di essere gentile e servizievole, una volta aveva custodito un intero pomeriggio la bambina della vinaia, l'aveva divertita con giornalini e le aveva offerto per merenda una bella fetta di tarte aux pommes cucinata da lei. A parte i vergognosi tormenti della gelosia, adesso in ogni saluto, in ogni sguardo, sospettava un sottinteso, un'allusione alle sue nozze di vecchia ragazza affamata d'amore.

Fatta di volo quella poca spesa, Sarah risale dal Lungosenna e imbocca la strada del negozio; non c'è volta che prima di entrarci non la colga la paura che Jean sia scomparso, scomparso per sempre. Ed ecco, una gioia selvaggia la invade quando lo scorge come al solito, nel retrobottega, sdra-



J. M. William Turner: *La valorosa "Téméraire" rimorchiata al suo ultimo ancoraggio*, 1839 (Londra, National Gallery)



iato sulla poltrona dalle molle rotte, con un libro in mano, spesso sonnecchiante. A lui poco importa che la papeterie rimanga incustodita; se sente scalpiciare si limita ad alzare languidamente la voce: « Sì, prendete quel che volete... »; oppure: « Ripassate più tardi ». Svelta, Sarah si toglie il soprabito, nasconde gli involti sotto il banco e si pettina con le dita divaricate la dura chioma. Frattanto si è affacciata dietro la tenda e ha annunciato: « Je suis là ». È l'avviso, per Monsieur Hubert che la sua corvée è finita. Lento, si leva dalla poltrona, sbadiglia, posa il libro. « Faccio due passi » avverte invariabilmente, e se ne scivola fuori col suo lungo passo di gatto. Dove andrà? Madame non è donna da spiarlo, ma la sua fronte s'increspa dolorosamente, i clienti debbono ripetere due volte le loro richieste. Chi le garantisce che in questo momento Jean non passeggi nell'avenue Montaigne aspettando che miss Alix esca per la colazione? Basterebbe affacciarsi all'angolo, due passi, e lanciare un'occhiata verso la porta donde escono ed entrano lavoratori e indossatrici. Questa, per lei, avvilita facilità raddoppia la sua amarezza.

Il fatto è che l'immane uscita di Jean, a mezzogiorno, si giustifica con un patto silenzioso e che mai Sarah vorrebbe rompere: lui non sopporterebbe le minute e meschine faccende necessarie a preparare un pasto sul fornello a petrolio di un retrobottega. Gli odori della cipolla rosolata, della cotoletta passata al burro gli danno la nausea, lei si dispera di non poterli disperdere, abolirli, prima che egli rientri, col poco appetito che ha. Un ingegnoso sistema di correnti d'aria — non comodo d'inverno, ah no — Sarah ha inventato, per scacciare quegli aromi, ma con scarso risultato, e questa preoccupazione la angoscia mentre con gesti cauti e rapidi si moltiplica a far sparire le tracce della manipolazione e intanto serve i clienti che scelgono il rotocalco della siesta. Se potesse li spingerebbe fuori e abbasserebbe la saracinesca.

All'una, puntualissimo, Jean è di ritorno, la moglie ne riconosce il passo sul marciapiede col palpito di chi riceve un dono immeritato. Ma è una maledizione, mai è successo che in quel momento il negozio sia vuoto, pare anzi che i clienti più impegnativi, quelli che chiedono la stilografica o la scatola di carta da lettere, scelgano quell'ora per rifornirsi. Come al mattino, ma con

una correttezza ancor più ironica, Jean si tira da parte, e ignorando la manovra di Sarah che gli cede il passo verso il retrobottega, si appiattisce contro il muro come dicesse: « So il mio dovere, la pazienza è l'obbligo degli schiavi ». Allora Madame sente che i suoi nervi cedono, le sue mani si agitano febbrilmente, un nodo le stringe la gola: non potrebbe parlare neanche se lo volesse.

Un tempo, quando era sola, essa gustava come un riposo meritato l'ora della colazione: fin da bambina era avvezza ai pasti rapidi nel breve spazio di un retrobottega, suo padre riparava orologi. Ma prima di mangiare, la piccola famiglia chinava il capo sul piatto per una corta orazione, e lei aveva conservato questa abitudine, anche se non frequentava il tempio. Adesso, nell'atto di sedersi, la sua mente si vuota, vi navigano frasi incoerenti, mentre sarebbe tanto necessario inventare una battuta, un'osservazione spiritosa perché Jean si svagasse, dimenticasse l'angustia del luogo, l'esiguità della tovolina pieghevole: soprattutto perché mangiasse con naturalezza senza dar segno a ogni boccone che il cibo lo disgusta e non gli va giù. « Non ti piace? ». Educatamente Jean si schernisce, tenta un sorriso eroico. Sarebbe facile distrarlo, si rode, Sarah, se davanti a lui sedesse la fulva Alix dal viso di madreperla: allora il pasto sarebbe un gioco grazioso, le mani si stringerebbero attraverso la tovaglia, fra piatti e bicchieri... No, non è il caso d'indugiare a tavola, meglio trangugiare in fretta e alzarsi per sparcchiare, togliendo subito di sulla tovaglia il proprio coperto, forse senza i segni di una intimità non desiderata Jean finirà il suo pasto con miglior voglia. Chinandosi alle sue spalle, come una cameriera qualunque, lei gli versa un altro dito di chiarretto e gli porge la tazza del caffè. In quell'attività servile trova gli spunti per una conversazione che spesso è un soliloquio, ma pure la solleva. Rimasta, anche dopo il matrimonio, la vigile infermiera del marito, parla di nuovi ricostituenti, nuovi metodi di cura contro la depressione nervosa, l'insonnia, la stanchezza. « Dovresti consultare il dottor X » dice. Propone gite in campagna, fa progetti per le vacanze. Coi suoi risparmi ha comprato una piccola Peugeot di seconda mano, potrebbero, la domenica, concedersi una boccata di aria buona, nei boschi. Ma Jean detesta le scampagnate domenicali, gli spuntini sull'erba con le vivande portate da casa, soprattutto la guida

di una utilitaria tossicchiante. A lui piacciono le macchine da corsa, il suo patron gli prestava volentieri una Ferrari che faceva i centottanta: la macchina, ci vuol poco a indovinarlo, delle fughe vertiginose con la bella Alix. E tuttavia Sarah non si rassegna ad ammettere che la prospettiva di un lento viaggio su e giù per i monti, lungo limpidi fiumi, non alletti anche un uomo difficile come Monsieur Hubert. Sulle cartine delle guides bleues, di cui la papeterie è fornitissima, essa ha studiato minutamente gli stimolanti itinerari che hanno alimentato per anni i suoi sogni di sedentaria. Fra tutti il suo preferito è quello che attraverso la Borgogna conduce al sud e al mare. Essa è sicura che un simile viaggio scuoterebbe l'inerzia di Jean, e senza accorgersene diventa loquace, addirittura chiacchierona. Lo scroscio del rubinetto sotto cui sciacqua le stoviglie ha il mormorio di un ruscello montano, la voce di Sarah si fa ilare come se, coi piedi nell'acqua, lei chiamasse il compagno rimasto sulla sponda. Non si cura, in quei momenti, di spiare sul volto di lui l'effetto delle proprie parole, i vigneti, le praterie, i grandi alberi sono alla sua portata, in una terra dove ognuno è felice.

Come fu che la sua ostinazione ebbe partita vinta? Nel suo fanatismo, Madame non se lo domandò, esaltata com'era dai preparativi del viaggio e dalla speranza che una nuova vita potesse incominciare per lei. Negli ultimi tempi, d'altronde, Jean si era mostrato più vivace del solito e la sua abituale ironia poteva anche scambiarsi con umore faceto. Partirono sulla fine di luglio, a due anni precisi di distanza dal giorno del loro primo incontro. Né la preoccupò, che come al solito, Jean svogliato e sonnacchioso, rifiutasse il volante. Si era contentata di affidargli una grande carta turistica, ma non aveva bisogno di chiedergli nulla, lei aveva studiato l'itinerario in ogni particolare, riconosceva il nome di ogni villaggio come ci fosse passata infinite volte. « Ci fermiamo, sei stanco? ». Il broncio di Jean era previsto, lui non sopportava le levatacce ed erano partiti alle sette di mattina per evitare il caldo. Tanto più si stupì, e gioiosamente, quando a Sens, dove si fermarono per la colazione, egli sfoderò improvvisamente una gran parlantina scherzando, col cameriere che li serviva, un bel ragazzo normanno. Senza partecipare alla conversazione, lei ascoltava, tutta contenta.

Fu nel pomeriggio che avvenne la catastrofe, quando, a St. Rambert si

erano seduti a rinfrescarsi sotto la pergola di una trattoria, in riva al Rodano. Era domenica, il locale era pieno di gitanti neppure troppo rumorosi, dal fiume veniva a tratti un venticello delizioso. Una servetta bionda portò il caffè, un caffè lungo e insipido che Jean trangugiò con una smorfia: poi la sua mano magra afferrò la tazza e la scagliò al suolo. Dai tavoli vicini tutti gli occhi si volsero alla coppia, la ragazza, spaventata, era corsa a chiamare il padrone. Fulminando di collera nera, Jean si alzò e s'incamminò verso la Peugeot: Sarah, allibita ma sforzandosi alla calma, cavava il borsellino, pagava, si scusava. Ma sapeva che era finita, che così non poteva più vivere. Quasi a farlo apposta il motore, appena avviato, cominciò a perdere colpi: in cima alla salita che portava sulla nazionale Jean avvertì freddamente che l'acqua del radiatore bolliva. Bisognò fermarsi, chiedere un secchio, aspettare. « Sono tutte così queste carrette » ghignò lui espellendo le lunghe gambe dall'abitacolo. Il sentiero, sprovvisto d'alberi, bruciava, l'aria era torrida, ma Jean sedette sul ciglio della strada a capo scoperto, malgrado la moglie lo supplicasse di tornare in macchina al riparo. Quando alla fine la nazionale fu raggiunta fu lei a proporre, dura e secca, di tornare a Parigi. « Come vuoi » mormorò lui, fra i denti.

La strada fu percorsa tutta d'un fiato, alla piccola andatura che la vettura consentiva: arrivarono a Parigi alle tre di notte, taciturni e digiuni. Voltando sul Boulevard St. Michel, Jean disse: « Vuoi fermare, per favore? » e senza chiedere spiegazioni Sarah si arrestò: lento, disinvolto, Jean scese sul marciapiede. « Buona notte » fece sbattendo lo sportello, e si avviò di buon passo come uno che sa dove dirigersi. Inebetita di stanchezza, la testa ronzante, lei lo seguiva collo sguardo, tentando di capire quel che le convenisse fare: la luce abbagliante di una lampada ad arco le batteva sulle palpebre. Alla fine chiamò: « Jean », ma la sua voce arrochita dal lungo silenzio non risuonò che nell'interno della vettura. Allora innestò la marcia e pian piano si allontanò. Da quella notte non rivide più suo marito.

Così Madame Hubert si ritrovò di nuovo sola, con quel cognome che le si era appiccicato addosso e che doveva pur portare, da buona puritana che, una volta sposata, non accetta la libertà. E poi cosa farsene, a quarant'anni passati e senza un parente, un'amica che le dicesse come deve

agire, in questi casi, una moglie abbandonata. Dietro la saracinesca, la pape-  
terie l'aspettava rinfacciandole la sua stolta debolezza, il suo avvilito: fin  
dalla prima mattina dopo il suo ritorno ci entrò lacerando con violenza il  
cartello che ci aveva incollato e che diceva: « Chiuso fino al primo settem-  
bre ». Per fortuna tutti i negozi della strada erano in ferie, delle chiacchiere  
dei vicini non c'era, per ora, da temere, solo il « Lincoln » era aperto, ma  
unicamente per la forma, coi battenti del portone accostati contro il river-  
bero del solleone. Da quel silenzio, da quella solitudine Sarah trasse conforto:  
si era abbassata alle spalle la saracinesca e da allora cominciò a passare la  
giornata e la notte sdraiata sulla poltrona di Jean leggiucchiando, nutrendosi  
di biscotti e di cibi in conserva: si guardò bene dal telefonare all'agenzia per  
esser rifornita di giornali e riviste. Dal suo rifugio le pareva che, come una  
macchia d'olio, l'immobilità delle cose e l'assenza della gente si stendessero  
su tutta la città e giustificassero la sua inerzia. Al crepuscolo usciva a far due  
passi verso la Senna, evitando i rari passanti, le coppie. Le poche macchine  
velocissime non le davano più fastidio di insetti indaffarati: un fruscio, un  
colpo di vento pesante, qualche foglia precocemente caduta in un volo breve  
sull'asfalto. Al buio, Sarah si affacciava alla spalletta del fiume e guardava in  
giù, verso la scura corrente. Faceva caldo anche a quell'ora, pure un alito  
di umida frescura saliva di tanto in tanto dall'acqua e le richiamava, ma  
quasi senza dolore, il venticello del Rodano, la pergola: la sua villeggiatura  
di un istante, un bene perduto e ricordato con un curioso stupore. « Vi sen-  
tite male, signora? » le chiese una sera un tipo atticciano che doveva essere  
un agente in borghese. Lei si divertì, l'aveva certo scambiata per una che  
volesse buttarsi di sotto, e in fondo, rifletté, non aveva torto. « Sto benis-  
simo » rispose, e s'incamminò eretta, cercando di non affrettare il passo, ma  
temendo che l'uomo la seguisse.

A poco a poco, tuttavia, il quartiere riprese a popolarsi, si riaprirono le  
botteghe: non c'era scampo, dovette telefonare all'agenzia, sollevare la sara-  
cinesca, vendere. Il carbonaio espose i suoi fascetti di legna, i suoi campioni  
di antracite, dal vinaio ripulivano il locale e Monsieur Horace, rientrato dal  
suo camping, comparve una bella mattina sulla soglia dell'albergo, guardò  
in su, verso la piazzetta, in giù verso l'avenue, poi si decise a traversare la

strada. « Bonjours, Madame: buone vacanze? » e sceglieva i soliti giornali, ammicchiandoli l'uno sull'altro. « E come sta Monsieur Hubert? ». Per la prima volta Sarah non eluse la domanda, alzò il viso, lo guardò « Vi ringrazio, signore, mio marito è morto ».

Lì per lì, non si rese conto come mai quella scappatoia le fosse venuta in mente, ma le parve di aver trovata la miglior maniera di chiudere la bocca ai curiosi di ogni specie che non avrebbero mancato di malignare sulla sua disavventura coniugale. Con quello spiccio strattagemma, dopo tutto assai simile al vero (Jean era morto, per lei) si credette liberata dall'isolamento a cui s'era costretta per non incorrere nei pettegolezzi della gente, sempre pronta a ridere di una vecchia zitella che ha sposato un bel giovanotto. Per poco non sorrise a Monsieur Horace, e non rifletté che di qualcosa si muore e che una vedova rispettabile deve vestire a lutto. Lei indossava, quel giorno, un abituccio a fiori ancora estivo, e il portiere del « Lincoln », non c'eran dubbi, la guardava perplesso. Poi disse, imbarazzato: « Oh mi dispiace. Come è successo? ».

Già. Come è successo? Madame non aveva fantasia né l'abitudine di mentire: fu come se il finto morto facesse capolino dietro la sua spalla, con un ammicco di scherno. « Un accidente » rispose in fretta, abbassando gli occhi e vagamente accorgendosi che stava cadendo in una trappola di cui non conosceva il meccanismo. D'un tratto provò il bisogno di aggiungere qualcosa, d'inventare — non sapeva come — qualche particolare dell'« incidente »: ma Horace non pareva curarsene, non chiedeva altro e raccolti i suoi giornali, se ne andava scordandosi di salutarla: un fatto mai avvenuto sino allora. Dal suo banco Sarah lo vide fermarsi sul marciapiede dirimpetto e intrattenersi col fruttivendolo spagnolo. Parlavano, i due, con una certa animazione e una volta il portiere parve accennare, con un moto del capo, dalla sua parte.

Sebbene pentendosi di aver mentito, ma ferma nella convinzione di non dover rendere conto a nessuno dei fatti suoi, Madame riprendeva intanto la sua vita tranquilla, meccanicamente attiva. Piegare e chiudere in un baule gli effetti personali di Jean, per quando, chissà mai, gli saltasse in testa di mandarli a ritirare, fu il suo ultimo gesto di moglie abbandonata: da quel momento si sentì vedova davvero e definitivamente vecchia. Lo scrupolo di

aver tradito gli austeri principi della sua educazione sparse di cenere la memoria di un passato, del resto privo di dolcezza e prima espiazione del suo errore sentimentale. La lettura della Bibbia, tralasciata durante il matrimonio, la condusse a certe opere storiche sulle vicende del calvinismo, che erano appartenute a un suo zio, morto pastore a Le Havre. Quelle antiche disgrazie dei suoi correligionari, quelle persecuzioni, si legavano in modo consolante al suo destino di solitaria, lo spiegavano. E, in effetti, il suo carattere divenne più mansueto, più umano. Non le sarebbe dispiaciuto, adesso, trattare affabilmente con i vicini, protetta dallo stato vedovile che le garantiva di non interessare più nessuno. Strano, però, che il suo nuovo contegno non fosse bene accolto, persino gli abituali avventori la sogguardavano in un modo ambiguo che non le riusciva d'interpretare. Cercò di non farci caso riflettendo che, si sa, la compagnia di una vecchia non piace a nessuno. Non aveva pianto per l'abbandono di Jean, ma non rattenne le lacrime il giorno che Minette, la bambina della vinaia, quella della fetta di torta, schivò una sua carezza; la madre, che la teneva per mano, con uno strattone se la tirò accanto ed entrò nel suo spaccio, impettita come un gendarme.

A metà ottobre l'episodio dello strattone era raccontato e commentato in ogni bottega e portiera. La vinaia lo ripeteva volentieri aggiungendo: « Si azzardi un'altra volta, quella strega, a toccare la mia piccola, pensare che con quelle mani... ». Il fruttivendolo disse: « È giusto ». Ma fu la vecchia della bonneterie a concludere: « Bisogna vederci chiaro, alla fine, in questa sporca storia ». Era la frase a cui tutto il vicinato tendeva da più di un mese, occupandosi, come mai prima era successo, di Madame Hubert. Quella morte misteriosa, annunciata seccamente e senza dolore a un uomo compassionevole come Monsieur Horace aveva mutato in aperta ostilità la lieve antipatia che una donna giudicata superba aveva sempre ispirato. Che diamine, un uomo giovane, anche se di salute cagionevole, non muore così all'improvviso. Prima che la coppia partisse avevano potuto osservarlo, stava bene, era anche ingrassato. E poi cosa significa « un accidente »? Gli appassionati di cronaca nera giuravano che monsieur Hubert non era morto né di un incidente automobilistico, né per annegamento, né per malore improvviso: i giornali ci stanno per questo. Le ipotesi romanzesche si moltiplicavano: l'ha avvelenato

e seppellito chissà in quale villaggio, dove i medici non capiscono niente; l'ha strangolato, tagliato a pezzi. Il movente? Non il denaro, certo, ma la gelosia. Con tutta la sua bontà monsieur Horace aveva finito per raccontare la scena della revolverata andata a vuoto, della bella ragazza che, poverina, per poco non ci aveva lasciata la pelle. Era chiaro, Sarah aveva ricattato il giovane colla minaccia di denunciarlo, e lui si era rassegnato a sposarla. Poi i due giovani si erano di nuovo incontrati, l'amore si era riacceso. E Madame Hubert...

Madame Hubert, intanto, aveva rinunciato agli approcci e si era rinchiusa nel suo guscio. Non aveva dubbi, tutti le erano nemici, ma perché? Perché era vecchia, perché era sgradevole, forse perché era calvinista. La mania religiosa le suggeriva che questi cattolici di manica larga, pronti ai compromessi, non sopportano chi vive austeramente. Le letture domenicali, quei resoconti terribili di feroci dragonnades, di roghi e supplizi la facevano ormai vacillare sull'orlo della follia. Tanto vero che quando, una mattina, due signori vestiti di scuro si presentarono alla papeterie e la pregarono di seguirli al vicino commissariato, fu sicura che una nuova persecuzione incominciava e che il calvinismo conterebbe una martire di più.

Del fermo e degli interrogatori di Madame Hubert, se ne ricordano, alla Sureté, come di una incredibile farsa. «Dov'è morto, vostro marito, quando è morto? Per quale "accidente"»?». Seduta davanti al tavolo del funzionario, le mani in grembo, Sarah rispose che era morto come si muore, il cuore non batte più ed è finita. Quanto al resto, erano segreti suoi e nessuno aveva il diritto di entrarci. Un pugno che il commissario batté sul tavolo fece sobbalzare il calamaio, i righelli e persino l'agente che batteva a macchina il verbale, ma non la martire Sarah che continuava a guardarsi le mani, in silenzio. Aveva preso il suo partito, se per lei Jean era morto, lei per prima doveva far rispettare questa sua verità. Adesso capiva che l'intervento della polizia era opera dei malvagi vicini: benissimo, lei li avrebbe puniti tacendo. In questo, a dire il vero, non si sbagliava, non s'era mai visto un accanimento pari al loro, che li trasformava da pacifici cittadini in feroci segugi. Eran riusciti a rintracciare l'agente in borghese che una sera dello scorso agosto aveva notato Sarah curva sulla spalletta del fiume: eran

sicuri che la donna avesse appena gettato il cadavere della sua vittima nell'acqua e pretendevano che l'agente lo testimoniassero. « Eravate presente sì o no? » s'impazientiva il commissario che, dal canto suo, considerava la femme Hubert nient'altro che una fanatica, incapace di far male a una mosca. « Dove stanno le prove? Come può, una donnetta simile, strangolare un pezzo d'uomo e buttarne il corpo nella Senna, in pieno centro? ». Il carbonaio, il vinaio si ritiravano amareggiati. Ecco qua, valeva la pena di affaticarsi per il trionfo della giustizia! E i giornali, zitti.

Fu esattamente dieci giorni dopo il primo interrogatorio della supposta assassina che essi ebbero finalmente la soddisfazione di leggere sul *Petit Parisien* un breve riassunto della vicenda di cui si sentivano protagonisti. Il giorno innanzi, chiamata di nuovo nella stanza del commissario, Sarah aveva visto, seduto di fronte a lui, un uomo che a tutta prima le aveva ricordato, nel giro delle spalle, nella posa negligente, la figura di Jean. S'era fermata e soltanto una spintarella non troppo delicata del poliziotto che la scortava l'aveva fatta avanzare. No, non era Jean: l'uomo era bruno di capelli e ora che lo scorgeva di profilo, di tratti energici, abbronzato. Tuttavia, a dispetto di queste diversità qualche cosa in lui richiamava la persona di Jean, il modo di alzare la mano, di volgersi, di accennare col capo un breve ironico inchino a Madame. La faccia del commissario, sempre annoiata e come insonnolita, guizzava, stamane, di un vago divertito sorriso. « I morti risuscitano, Madame » fece accendendosi una sigaretta « questo signore me ne ha dato prove sufficienti, siete dunque libera. Vostro marito è vivo e in ottima salute, tanto è vero che è ritornato iersera con questo suo amico da un bel viaggio in Spagna. La vostra vedovanza è finita ».

Il caso di Madame Hubert che tanto poco aveva interessato i giornalisti di cronaca nera fu oggetto di saporosi e un po' scabrosi articoli di costume. Essi raccontavano di un « affascinante Monsieur Jean H. che, disperato per il tradimento del suo potente amico F., che lo trascurava per una bellissima indossatrice, aveva scelto di vendicarsi sposando una ricca (sic) zitellona e abbandonandola, più zitella che mai. Gran fortuna per costei che la felice vacanza con cui i due amici avevano suggellato la loro riconciliazione fosse terminata in tempo per scagionarla da sospetti, nientemeno, di uxoricidio:

pare infatti che essa preferisse esser ritenuta vedova e omicida piuttosto che moglie disprezzata. Quanto alla bella indossatrice, si ha ragione di credere che un patron di gusti più normali abbia reso giustizia alla sua avvenenza ».

Fu tutto un ridere per gli ateliers dell'avenue: lavoranti, vendeuses, figurinisti e persino clienti: e in ogni atelier c'era almeno un personaggio cui questa allegria dava terribilmente sui nervi. Adesso ridevano anche il carbonaio, il vinaio, la merciaia; al bar dell'angolo i meccanici non finivano di darsi di gomito. Ma Madame Hubert era scomparsa. Questa volta, sul serio.

# L'APPUNTAMENTO

di

Antonio Manfredi

## I

*L'influsso maligno dell'essere  
chiuso odiando chi ti chiudeva  
tentando di romperlo credendo  
che il desiderio bastasse — il maligno  
sottile influsso macchiava, paralizzava  
chi poteva salvare me, prigioniero  
impotente allo sforzo  
minimo di socchiudere la porta.  
Con labbra bisbiglianti entrò, odiò  
come odiavo, dette  
all'odio incentivo  
e febbre. Salirono  
le voci, le udii, le vidi  
spuntare. Riconobbi, sussultando, l'invisibile  
volto, il suo  
modo d'essere, di parlare, il suo  
splendore. Riposavo  
sotto le coltri, tranquillo,  
stringendo l'amica a me  
che non s'allontanò più dal mio fianco.*

## II

*Così, spaziando, inutilmente osservi  
e delimiti tra gl'interstizi  
del verde, scompigli  
per eccesso o precipitazione, tutti  
in un lampo i tuoi calcoli, non cogli  
più sillaba né tono. Porti,  
dentro i tuoi pugni, nelle tue  
tasche, nell'aderire compatto  
chiuso, tutto d'un pezzo, dove  
non batte che l'indistinto  
cuore, rivoltando subito  
il fianco, il tuo e il suo peso.  
Così la riva d'ieri è oggi  
la sponda su cui incalzato  
chissà da che roscicchi  
tratto tratto, meravigliosamente  
di slancio, la strada... tanto più che  
nessuna meta è alle viste.*

## III

*Quella terra dove come radici  
nascono eventi è ancora la meta  
che gloriandoti, consolandoti, quasi  
non valutavi mentre  
iniziavi la vita: quanto  
era dolce in quei giorni  
che la stagione non precipitava  
ancora, la conversione a ciò*

*che riassale, dà il sapore  
e la distanza, all'ombra  
che, in effetti, fu  
mentre il tuo intervento  
la tua coscienza senza  
farsi distinti non potevano  
non crescere in questo progresso  
di tempo. Non meno del  
riflettere — impercettibile quasi  
o sospensione minima, incertezza, timore,  
slegarsi per attimi e indugi senza  
un minimo deteriorarsi in te,  
acquistando mai perdendo, arricchendo  
nella maggiore consapevolezza  
gemme e germogli come  
quelle radici e terra.*

#### IV

*Aneli qualcosa s'elevi, tutto  
tende a slittare, appiattirsi, il giro  
stesso dell'occhio, il raggio, così  
limitato, d'un gesto, l'ambito  
della volontà, non più e soltanto  
in te, che poco varrebbe, ma  
in ciò che s'opponne, in ciò  
che s'afferma e garantisce  
comunque, e contro tutto, le genesi*

*la natura, l'esistere, la concreta  
forza che li concepisce e li porta  
alla luce, perché  
si ricompongano coi medesimi  
elementi sui quali  
eserciti il minimo intervento  
senza lasciare traccia.*

V

*Nell'aria scottante non  
una voce: placche  
brune, affilati scoscendimenti, senza  
scostarsi un ette più  
dal rompersi davanti alle cose  
e agli eventi, attendendo, soprattutto  
accogliendo, tesaurizzando, sospingendo  
l'incontro verso l'oscura mèta,  
intanto articolava il linguaggio  
indipendentemente dallo smarrito  
cammino, senza più andare  
a vuoto, senza più che il tempo  
ingannasse alle svolte.  
Su quel deserto aveva giurato.  
Nel punto più arido, afoso  
intravide la sagoma, buia  
di cupo splendore, oscuramente  
mossa, vivente, scorticata fino  
all'osso, senza più memoria  
né forma, il dolce — sperando  
l'incontro, la voce, la mano — della vittoria.*

## VI

*Era esattamente la domanda  
che mai avrei dovuto porre  
di prim'acchito, ma solo  
dopo lunga meditazione  
purtroppo ero arrivato con quella  
sulle labbra, scattiva  
dal mio intero ciclo  
di studi, dello studio riteneva  
l'impulso, dallo studio avevo  
acquisito una seconda natura.  
Proiettare tutti i valori  
della mente al di là di ciò  
ch'apprendevo, la più semplice  
immediata percezione era il frutto  
d'un attaccamento geloso, il filtro  
dei rapporti con ciò che mi contornava  
sempre sul punto d'abbandonarmi  
allo slancio che confrontandoli  
mescolandoli, rappresentava  
il modo di cogliere  
contemporaneamente istinto e ragione.*

## VII

*Lacerato tra mare e montagne  
è sempre un viaggio, uno  
spostamento, al quale  
occorre dedicare tutto  
se stesso, quanto più pare la vita*

*accartocciarsi in un pugno.  
Proprio quest'epicentrico  
moto, t'avverte, ogni metro — mettere  
il piede sulla scaletta, prepararsi  
all'atto, riscendere  
la scaletta — che t'avvicina, ogni  
metro che t'allontana, non hai  
imparato a vincere, cesseresti  
la vita: copi,  
non fai che copiare.  
Mettilo a fuoco, allora, scintilla  
minuscola nella sua parte brillante:  
neppure il dubbio d'un  
rovesciamento assurdo. Risale  
pian piano, è qua, identico  
riconoscibilissimo sempre.*

### VIII

*Domini, hai vinto ogni  
resistenza, ti compiacci, tieni  
a bada, sorridi fino all'ultimo  
briciolo a te stesso, ti pare  
impossibile risalire la china, partendo  
di fianco, lontanissimo, prolunghi  
l'illusione, è  
il segno della sicurezza mentre  
lo senti nitidamente smarrirsi  
smagliarsi in te.*



1 - J. M. William Turner: *Petworth Park*, 1830 (Londra, Tate Gallery)



2 - J. M. William Turner: *Incendio del Parlamento*, 1835 (Cleveland, Museum of Art)

IX

*Tutto è così lentamente accaduto  
con estrema rapidità, che niente  
di me l'ha potuto seguire. Velocità  
suprema del dolore, ma estrema  
lentezza, impigrirsi  
nelle cellule una per una senza  
sosta, senza rimedio, sedarsi  
ribollire d'una fluida  
materia che sedimenta  
pianissimo  
con velocità suprema.*

X

*Non era il tuo sguardo, no,  
quello non era  
che, di sotto le palpebre, a fatica  
duro nella murata pupilla  
si fissava nel mio, spiraglio  
fulmineo, taglio  
più affilato, prima  
che sprizzi l'ultima scintilla.*

# L'INEDITO « UN AFFETTO » DEL TOMMASEO

di

Aldo Borlenghi

A cura di Michele Cataudella, è uscito nelle « Edizioni di Storia e Letteratura » un inedito del quale si conoscevano fin qua solo sparsi passi: *Un affetto - Memorie politiche*. Con la gratitudine dovuta al curatore, il rammarico per gli errori, le sviste, i refusi, ai quali potrà riparare una successiva ristampa, o la comparsa di quest'opera nella Edizione nazionale delle *Opere*, della quale è uscito di recente il sesto volume (in due tomi). « Memorie politiche » — il sottotitolo — indica, piuttosto che l'effettivo campo d'interessi trattati nel volume, e piuttosto che un augurio o un voto di poter raccogliere varie esperienze nell'alveo d'un interesse divenuto centrale, quello per la politica, il costituirsi d'una esperienza successiva e ulteriore, in cui non cedevano i programmi politici ma questi stessi rientravano in disegni più ampi, se pur più indiretti, ma, anche, più intimi. Quando scrive queste « memorie politiche » la stagione del definirsi in lui di programmi politici, che costituivano per il suo animo una scoperta, un compito nuovo, è già risolta in disegni che vanno oltre il campo di quei programmi, se pur costantemente li sottintendano ancora. Il tempo del primo definirsi in lui dei programmi politici va, sebbene non si possano fissare date precise, dall'arrivo in Toscana, in particolare dalla fine del '31 alla composizione dei libri *Dell'Italia*, o all'uscita di questi a Parigi, nel giugno del '35. Gli anni successivi furono ricchi di ulteriori esperienze politiche, anzi proprio l'estendersi e concretarsi nei contatti

e negli scontri dell'esilio in Francia, di quei suoi programmi, contribuì a trasformatli in disegni più aperti e a ricondurli così in un ambito diverso d'esperienza, che era, del resto, rispondente all'impulso primo da cui era nato lo stesso bisogno in lui di assumere e difendere certi principii provocati dalla presente situazione politica, dall'irritazione che avvertiva nel contatto con le opinioni d'altri. Un moto d'insofferenza polemica era all'origine dei suoi interessi, e questi si fecero più ricchi, mirarono a obiettivi meno diretti col risolversi, nel suo animo, di un atteggiamento aggressivo e insofferente in una difficile scoperta di risorse interiori, avvertite e prospettate in voti e augurii cui dedicarsi in avvenire. Ma voti e augurii che impegnavano la sua umanità, la sua esperienza in tutti i campi in cui sentiva di poter operare; e, naturalmente, con un porsi, al centro di quei voti, di quegli auguri, quanto effettivamente era al cuore, al centro della sua maturata esperienza: non più solo limitati programmi o ideali politici, ma una scala di più vaste comunicazioni culturali e corrispondenze spirituali. Questo coincideva con i suoi programmi o, meglio, i suoi disegni letterari, mai sentiti come sola letteratura. Nel '34 i libri *Dell'Italia* erano sostanzialmente conclusi. Quando scrive le *Memorie politiche* quei libri sono una memoria, se pur recente, ma una memoria, e rientrano nel campo privato delle memorie. Questo carattere privato cioè intimo e affettivo è da tener presente per intendere il significato di *Un affetto*, che fu scritto nel 1838, in Corsica.

Fu scritto nei giorni in cui scriveva *Fede e Bellezza*, il romanzo che muove dall'annuncio di una scoperta interiore che porta al romanzo quel senso di ricca inquietudine, d'attesa sospesa, sparsa ovunque nel libro e che distingue questa dalle altre opere creative, narrative sue, in prosa. Una comunione d'affetti capace di rinnovare la vita, di creare uno stato di comunicazioni spirituali estendentisi nell'avvenire, il fondare nell'affetto dei singoli la realtà di tradizioni popolari, di diverse nazioni, e di tradizioni dell'alta poesia, d'ogni età, a conferma d'una affinità d'origine e di destini dell'alta poesia e degli affetti popolari: questo, che sperimentava come esperienza propria nelle poesie e arricchiva d'ulteriori prospettive, veniva da lui vissuto, come interesse ormai centrale, della sua vita, nel nucleo più intimo d'una esperienza pur così diffusa ma saldamente ancorata a una salda realtà interiore,

il linguaggio, la parola. Per questo, le opere sue che presentano maggiore affinità sono le poesie, e gli studi sulla lingua: ma l'annuncio di simile nuova condizione è nell'apertura d'esperienza e nella convergenza spirituale dei due protagonisti del romanzo. Certo, animosità polemica sussisteva, e sussisterà sempre, in lui; ma non era più il pungolo, la motivazione dei suoi interessi, come era stato negli anni del primo definirsi in lui degli interessi politici. Annotava il 28 settembre del '38 in Bastia: « Finisco il secondo libro di *Fede e Bellezza*. Scrivo piangendo delle *Memorie politiche* il passo che riguarda mia madre ». Cataudella richiama, per il modo in cui sono stese le pagine delle *Memorie politiche*, le *Memorie poetiche* e il *Duca d'Atene*. Mi sembra sia da rilevare che le « Politiche » seguono direttamente nel tempo alle *Memorie poetiche*, non solo come una risposta a quanto di esclusivamente letterario potesse apparire in quel libro, col racconto della propria formazione ma ora con riguardo più particolare, al costituirsi degli interessi politici che nell'esilio in Francia avevano acquistato rilievo determinante, per l'aprirsi a quegli interessi nuovi cui s'è accennato; ma seguono a una stagione particolarmente ricca di esperienza poetica, in cui patria, e affetti, han trovato già accenti, espressivi d'una loro novità. E il carattere di scrittura diffusa, senza divisioni in capitoli o parti, valida solo parzialmente per le *Memorie poetiche*, più che alla struttura del *Duca d'Atene*, richiama a quella di altre opere di quegli anni, orientate verso un centro che non poteva tradursi in esterni schemi strutturali. S'è detto che il vantaggio di *Fede e Bellezza* è appunto in questo, che rende, nel suo costituirsi, quella progrediente apertura a comunicazioni spirituali, sofferte e faticose in quanto non sgombre, per la riottosa sincerità dello scrittore, di tutti i gravami dell'esperienza ancora in corso. Alle pagine del *Duca d'Atene* dovremo richiamare le ottave della *Rut* e di *Una serva*, come precedenti, e le prose poetiche, per così dire, delle *Iskrice*, mentre poesie e dizionari, quello dei *Sinonimi* in questi anni, e la *Nuova proposta*, rappresentano il definirsi di quel centro di complessi interessi di cui la ulteriore espressione autobiografica, e dotata di una nuova originalità, era *Fede e Bellezza*. Ma col gravame ancora dei miti e dei risentimenti autobiografici: sono questi la ragione effettiva del discorso aperto, effusivo, di *Un affetto*, e del risolversi assiduo delle memorie politiche affidate a quest'opera in

memorie della sua vita giovanile, in memorie, in affetti. Del resto, se la politica prende nel suo libro il titolo *Un affetto*, aveva già nello scrittore una giustificazione intima il risolversi in affetti, del libro. S'è veduto che nel *Diario intimo*, nell'annotazione del 28 settembre del '38, una partecipazione dominante aveva il ricordo del passo concernente la madre. Ma è un'osservazione che vale per il libro in generale.

Vicende della vita privata condizionano assiduamente il discorso, in queste *Memorie politiche*: versi, incontri, proposte di matrimonio: « Fra queste cose scrivevo il libro mio sull'Italia, il quale è gran parte della vita da me corsa fin qui »: questo, che osserva nelle *Memorie politiche* per i libri *Dell'Italia*, ci dice quale la collocazione, nell'animo dello scrittore, dei suoi interessi politici. Ci dice « Io credetti la voce mia, per fioca che fosse, debita all'umanità travagliata »: e ricorda come, quando scriveva quei « libri », vivesse in concubinato. Virtù morale, libertà politica, vissuti dunque come pungolo d'una esperienza che ha solo realtà affettiva, intima. La « umanità travagliata » prendeva per lo più aspetto di questioni particolari, di difesa o attacco di singole persone: della « umanità travagliata » parlava nelle *Memorie politiche*, in un passo che si riferisce al '33; e già nel '26 confessava a Vieusseux: « Gli altrui torti mi sono sensibili assai più che i miei stessi ». Col Vieusseux si confidava circa le difficoltà che gli si presentavano in un ambiente come Milano: da Firenze, analoga ma più aspra rivolta contro il nuovo, diverso ambiente, confiderà in lettere al Rosmini. Il Vieusseux non conoscendo direttamente ancora quel singolare suo collaboratore lo invitava a trasferirsi in Firenze, e gli prometteva un beneficio dal nuovo ambiente: « Scusate, caro amico, la mia franchezza. Del resto, io sono persuaso che certe preoccupazioni in voi sono dovute alle vostre circostanze, al non trovarvi in quell'ambiente che conviene al vostro temperamento, e che fissato che foste in Toscana, potendo usare liberamente dei prodotti dell'intelletto umano, e leggere regolarmente i giornali più accreditati dell'Europa, lungi da quelle zanzare ed altri insetti che v'inquietano, sareste dopo sei mesi in disposizione affatto differente », e gli faceva eco Tommaseo: « ...voi dite benissimo, che Milano non è per me. Io amo questo soggiorno assai: certe poche memorie non liete, ma nobili, ma soavissime, perché solo, mel fanno

parer come sacro. Veggo però di esserci compresso e ristretto. Gl'insetti che dite voi non m'inquietano; quando mi avrete conosciuto, mel crederete facilmente: ma un'aria che grava tali insetti, non è l'aria mia ». Una volta a Firenze, disagio, e dissapori più gravi: forse lo aveva presentito quando al Vieusseux scriveva, sul prossimo incontro a Firenze: « Sotto un piglio sprezzato, un volto astratto e un discorso o arido o veemente, vi sarà difficile riconoscere un cuore grato, leale ed amico ». Come a Milano aveva sospirato a Firenze, cominciò, in Firenze, a sospirare nuova fuga, nuova libertà: di lì lettere sue a Rosmini, e repliche che movevano in lui un senso vivo della distanza che lo separava da quel troppo diverso amico. Gli aveva chiesto che lo liberasse dalla servitù degli obblighi di collaboratore dell'« Antologia »: ma per far breccia in Rosmini non esitava ad accusare esplicitamente le tendenze del gruppo, che era pur di cattolici, ma diversi profondamente non tanto da lui quanto da Rosmini. A lui serviva quella specie di privata denuncia, e vi ricorreva. Non ne aveva cavato che parole: di lì un risentimento contro l'amico, che sfogava in una pagina, delle *Memorie*, di commento a passi riportati delle lettere scambiate col Rosmini tra il 19 e il 30 gennaio del '30: « Non mi pareva chiedere cosa assurda ned empia. Ma i preti buoni o no, dotti o scemi, quand'anche consentano in cuore a quel che voi dite, non vogliono darla vinta: e codesta che in altri è severità crudele o malaccorta, in altri mala fede rea, ben dimostra quant'abbia di mondano quel loro zelo acre. Amici a' politici miglioramenti, credenti od empì, onesti o ladri, agli occhi loro son tutti canaglia; e ripeto, se pensano altrimenti, non lo dicono: reticenza bugiarda o codarda. Non vogliono resistere alla potestà? sia in buon'ora. Ma perché servirla al di là dello stretto bisogno? perché chiedere? perché ricevere? perché lodare? Se, pur tacendo, e' si mostrassero alieni dalla viltà ducheggiante o imperante, se intorno al trono lasciassero quasi una solitudine da assennare i superbi e senza minaccia sbigottirli, farebbero assai. Gesù Cristo ebb'egli ricorso a Tiberio? Lo lodò egli e predicò per lui mai? Tentato dalle spie rispose... », e insisteva gravando la mano, proprio contro Rosmini, attaccato quanto più cercasse di distinguere: « ...Queste parole non vanno alla schietta virtù di Antonio Rosmini. Pur mi duole vedere tale uomo ripetere il belato e il mugghio di tale armento.

E quando seppi ch'egli da Carlo Alberto aveva accettato non so che assegno per l'istituto suo (che rimarrà sempre, temo, cosa gretta, perché povera appunto di intendimenti e di affetti civili) quando lo seppi mi dolse: e rammentai che Francesco d'Assisi non chiese agostari né a Federico secondo né ad Ezelino per pascere la sua famiglia... ». Col Rosmini si confidava dei suoi programmi di studio e di lavoro « prima de' trent'anni »: in genere, i suoi progetti, anche nelle *Memorie* sembrano impegnarlo a partire dai trent'anni in avanti. Gli serviva mostrare all'amico che i progetti suoi non avevano avuto esito per quegli impedimenti pratici dai quali chiedeva all'amico che lo sollevasse. Non era solo un pretesto per ottenere nuovi mezzi di sostentamento da Rosmini, la denuncia delle idee del gruppo fiorentino: naturalmente, Rosmini accettava proprio solo su questo punto le parole del Tommaseo. Si veda il tono della sua prima lettera di vera denuncia del proprio disagio: « Caro Rosmini, vengo a confidarvi cose che desidero, per le ragioni che voi saprete, celate per ora a mio zio e a tutti: vi prego però di silenzio. La cosa della quale io vengo a intertenervi, parrà strana a voi stesso e parrebbe impertinente a chiunque non vi conoscesse.... Chiamato a Firenze da Vieusseux con la promessa di venti scudi, io mi vidi dapprima sottratto parte di questa somma »: seguono lunghe lamentele per le incomprendimenti e gli obblighi gravosi del mestiere di giornalista, e torna a battere sul punto che a lui preme: « Tornando all'« Antologia », ogni qual volta mi cadeva di toccare una qualche idea religiosa, o mi conveniva sopprimerla o renderla così generale che potesse applicarsi a *tutte le religioni del mondo*. Poi tante altre convenienze e restrizioni di minore rilievo, le quali tolgono al carattere quella fermezza che talvolta è un dovere »: chiedeva in sostanza come libertà morale aiuti economici. Gli rispondeva di lì a pochi giorni, il 23 gennaio del '30 Rosmini, attaccando, evidentemente oltre le intenzioni dell'amico che sostanzialmente mirava a ottenere aiuti pratici, la « Antologia »: « Non istà bene ad un uomo savio associarsi con un complesso di persone le quali, prese nella massa, non godono una comune riputazione di onestà e di religione », e che « mala impressione » lascia nel pubblico « il sapersi che una persona scrive, per impresa, in un giornale di non sicuro pensare »: giustificava quell'impressione perché è « giusto che gli uomini

buoni si cautelino contro i cattivi ». Insomma: « Questo è un fatto che la miglior parte della società riguarda con occhio sospettoso e si mette in guardia di chi vede arruolato come scrittore all' "Antologia" ». Io ho dovuto qui difendervi contro questo pregiudizio a vostro sfavore »: e Tommaseo: « Io non posso che consentire e ammirarvi ». Ma le cose restavano al punto di partenza perché Rosmini, circa eventuali sovvenzioni, si confessava tutto impegnato per il suo istituto.

Questa, la premessa alle lettere scambiate col Rosmini nel '32 e largamente riportate nelle *Memorie politiche*. Intanto, la distanza da Rosmini si era precisata soprattutto come diversità di idee politiche: ma s'è detto quale l'origine, pratica, e ondeggiante, incerta quanto a principii, delle idee del Tommaseo. Sono lettere, queste sue, tutte costruite di passi dei Vangeli, e questo può in parte spiegare come togliesse nelle *Memorie* l'insistere sull'appello alla retta interpretazione appunto dei Vangeli: « Il nostro Salvatore, anche temporalmente parlando, dev'essere Cristo. Ciò che spaventa insieme e consola, egli è che nessuno de' governanti considera le cose da questo lato »: nelle *Memorie*, il passo comincia da *Nessuno de' governanti*. Dice che Cristo rimprovera non la cura del corpo ma chi crede l'uomo possa vivere di solo pane: lasciò cadere il seguito della frase: « E come potremmo noi intendere altrimenti le parole di Gesù Cristo, quando ripensiamo che la legge e i profeti furono da lui compendiate nel precetto: *Fate quel che vorreste a voi fatto* », e, dopo altre 'parole' riportate, di Cristo, « fate del bene: del bene temporale per raccogliarlo eterno », dove il senso poggia sulla preoccupazione dei beni sociali, dell'uomo nella vita, sulla terra, tolse il seguito della frase: « fate del bene a chi vi odia, a chi odia me; imitate Iddio che fa nascere il suo sole sugl'ingiusti del par che sui giusti »: mantenne la conclusione del periodo: « Beati, egli grida, i misericordiosi. Né la misericordia si nutre di desideri impotenti ». « È il solo regno di Dio che hassi direttamente a cercare », replicava Rosmini, e concludeva la sua responsiva del 18 ottobre, sulla discussione aperta dall'amico, con la battuta: « Io credo d'aver interpretato i vostri, con questi miei sentimenti. Non è così? »: e lo invitava a dare sviluppo ai suoi pensieri, dopo averne di fatto circoscritto il campo. Tommaseo replicava, ma su piano non direttamente politico, quanto, piuttosto, di pro-

grammi umanitari e sociali: l'educazione del povero era, nella lettera al Rosmini, presentata entro un cerchio di programmi d'assistenza pratica, di istruzione: auspicava che un sacerdote istruisse i giovani del popolo, artigiani, « nella storia del loro paese e in quelle elementari cognizioni che a tutti gli uomini sono necessarie, non foss'altro per sapersi difendere dall'errore e dal vizio; credete voi che tale associazione non farebbe un gran bene? »: periodo che riportò nelle *Memorie politiche* così scorciato: « ...li informasse un po' della storia patria e delle leggi, credete voi che tale associazione sarebbe cosa scomunicabile? »: altro ci sembra l'indurre quello « scomunicabile » in luogo del generico « far bene » della lettera a Rosmini: indipendenza di posizioni ci è presentata nelle *Memorie politiche*. Ed è un'indipendenza di significato politico, sotto il cui segno riviveva le passate esperienze quando nel '38 scriveva il suo libro, *Un affetto*. In queste *Memorie* coglie di ogni evento della vita privata, e dei suoi studi, l'incidenza nei suoi orientamenti politici: così, per la soppressione dell'« Antologia »: « Nel marzo l'Antologia fu spenta, nell'aprile cominciai l'opera sull'Italia ». Ma quel segnare i due eventi nella loro connessione rientra in più largo disegno, o premura: quella di indicare sempre tra i vari suoi disegni, e propositi, una relazione che riconduce alla persona dell'autore, all'interesse autobiografico dell'opera. Ben si intende, una autobiografia ideale, al cui centro è l'amore della lingua, sono cioè gli studi sulla lingua, e, in questi anni, il *Dizionario de' sinonimi*, e le poesie.

Appena arrivato a Firenze, le impressioni confidate a Rosmini vertevano sull'interesse indicato: il 28 gennaio del '28 gli scriveva: « ...il soggiorno a Firenze m'è caro per la facilità delle letture e per la scuola ch'io ne ricevo continua della lingua » e aggiungeva: « non posso che chiamarmi contento dell'accoglienza che ho qui ricevuta. L'« Antologia » sola mi occupa; io credeva trovar qualch'altro lavoro che provvedesse a' miei bisogni, di modo da lasciarmi del tempo a' miei particolari disegni. Questo non fu; le angustie della vita mi spargono di languore le ore che mi resterebber vacue a studii men vani »: e seguivano i progetti da attuare prima dei trent'anni: « Era mio pensiero, insino a' trent'anni, non lavorare che cose di lingua: un libro sulle questioni correnti, una grammatica, un dizionario di sinonimi, un dizionario di tutta intera la lingua, un'altra opera sull'armonia della lingua con

le idee e le tradizioni morali; erano i miei progetti. Chi sa se potrò eseguirne pur uno?»: è singolare che qui non parla di progetti del passato, che colorisca degli studi nuovi, cui effettivamente ora si applichi; scriveva queste parole nel '28, e quei disegni s'appuntano agli interessi che acquisteranno posizione centrale nei suoi studi durante l'esilio in Francia, negli anni quando scriveva le *Memorie poetiche*, le *Memorie politiche*, l'edizione organica dei *Sinonimi*, del '38, e la *Nuova proposta*, sempre in fatto di lingua; e le poesie delle *Confessioni*, delle *Memorie poetiche*, e i romanzi *Il Duca d'Atene* e *Fede e Bellezza*. Vale a dire che nel '28 già i fatti di lingua prendevano nella sua vita la funzione di una esperienza che a tutte le altre dava ordine e senso. Quella centralità dagli studi di lingua si rifletteva nel significato che sollevava ogni più particolare studio, o interesse, o esperienza. Nelle *Memorie politiche*, riferendo di suoi programmi o disegni, del '33, sotto il titolo « Politica », segnava: « Proporre miglioramenti avvenire, profondi, non come utopia, ma cercandone nel presente e nel passato gli esempi ed i mezzi »: questo scriveva in Corsica, nel '38, quando a quel congiungere passato e avvenire, tema delle poesie di quegli anni e di *Fede e Bellezza*, cominciava a dare ampia realizzazione con le raccolte dei *Canti popolari corsi*, cui seguiranno quelli illirici e greci. Questo lo spirito dei programmi ricondotti, nelle *Memorie politiche*, a propositi più prossimi al particolare argomento dell'opera: « ...Bisogna viaggiare, e non si partire da un luogo senza avervi lasciata una traccia. A questo sarà dedicata parte della mia vita. Ecco quali son ora i disegni miei sul non lontano avvenire. Le vicende del mondo potranno mutare i mezzi, ma spero che non il fine. Compiuti i trent'anni, apprendere un'arte meccanica, che mi dia modo di vivere in qualunque città, preparare un corso di lezioni sopra una serie di argomenti applicabili a tutta Italia e da adattarsi ai bisogni di ciascuna provincia: andar così disseminando qualche scintilla del fuoco che io nutrisco e che mi nutrice; conoscere e comporre gli elementi dell'unione futura; stabilire società letterarie, ma con fine più alto, che corrispondan tra loro, e lavorino di concordia. Ne' mesi di riposo ordinare e perfezionare i lavori abbozzati sulla lingua, la letteratura, la storia, la morale e l'arte, lavori nei quali è mio scopo non tanto insegnar cose quanto svegliare idee, aprir nuovi campi al pensiero... »; « elementi dell'unione fu-

tura », « nuovi campi al pensiero »: sono espressioni già delle sue poesie, e a queste effettivamente immette, quella centralità cui sempre si richiama da ogni progetto particolare, e in ognuno dei quali già sente aprirsi come in cerchi succedentisi all'infinito quel salire dal particolare a relazioni in cui trasferiva intera la sua persona, la sua esperienza, non tradotta in uno od altro studio, ma da ognuno di questi stimolata a rivelarsi nella sua capacità d'abbracciar sempre quel fine ultimo del quale parla, quella scansione di valori in cui convergono l'uno nell'altro passato e avvenire. Lo stesso viaggiare è avvertito come una sorgente spirituale: e quell'accento alla necessità di « viaggiare » richiama l'incontro di Giovanni e Maria, quell'amore dell'uno e dell'altra per la natura, il camminare, sostenuto nella pagina del romanzo da un diretto riferimento a un passo della *Commedia* (e ritroviamo nel romanzo il tema delle scoperte umane nel viaggiare). Altro campo centrale dei suoi interessi di lingua e di poesia in questi anni, il commento del poema di Dante.

Tra il '28 e il '32 circa si aprì a interessi politici diversi dalle idee tradizionali delle quali non si era ancora sgombrato in Lombardia, sebbene già avesse misurato in quegli anni giovanili la distanza del modo come si presentavano a lui certi fatti, certi principi, da come li avvertiva in persone pur stimate altamente. Del '28 « la guerra russa contro la Turchia »: chi ricordi quanto il gruppo fiorentino fece per la rivoluzione in Grecia capirà come l'atteggiamento antirusso del Tommaseo dovesse apparir poco chiaro. Son gli anni delle sue confessioni a Rosmini sul disagio suo di collaboratore della « Antologia ». Nelle *Memorie politiche* scriveva: « Raffreddatosi nel trenta il Vieusseux verso me, parte per la mia selvatichezza che pareva talvolta malanimo, parte per tanti giudizi che portavano di me gente di fama allora » (passo che in un secondo momento l'autore volle espunto); ma riconosceva poco più avanti che pochi avrebbero saputo « meglio soffrire i miei difetti e meglio rispettare la mia dignità di quel che fece Giampiero Vieusseux ». Del '31-'32 le poesie politiche, e ne discorre particolarmente in quest'opera: ne tacque invece nelle *Memorie poetiche*. Sono del tempo delle lettere a Rosmini in cui cercava di presentare all'amico la necessità, per la Chiesa, di occuparsi delle cose della terra: i poveri, l'educazione di questi, non solo, ma la

realtà delle necessità materiali, per lui elemento della scala aperta a relazioni spirituali illimitate, e quindi la realtà della politica, della lotta politica. L'agosto del '31 era a Sebenico, al ritorno a Firenze s'infittisce la composizione di poesie politiche. A Sebenico, con la data del 15 agosto, le ottave per la Polonia « popol d'eroi, testé cattivo / di pochi schiavi, ed or de' re terrore ». Dichiarava esplicitamente, con un riferimento ai propri affetti, che è indice della realtà, della concretezza, di quella nuova esperienza: « Mie son le sue sventure; è mia la speme / che il fa sublime, e il suo destino è il mio ». Con una certa curiosità, e la sorpresa di trovarsi di fronte a situazioni inattese, scriveva in quell'agosto al Vieusseux, da Sebenico: « ...Omerici costumi, son quelli! E quanto volentieri li vedrei davvicino, prima che questa seccaggine che chiamasi civiltà li disperda »; così il 4, e il 17: « ...Il signore della Servia, prima ribelle al sultano, ora combatte con lui contro i Bossinesi ribelli: molti di loro ricorrono sulle terre della Dalmazia. Abbiamo inoltre di molti banditi invincibili », e il '27: « Qui tutti sono polacchi, tranne i Greci, e ve n'è di molti: di politica poco s'intendono, ma sono polacchi »; si lamentava dell'istruzione, che alienava gli scolari dall'« amore all'arte paterna », e rendeva civette e sfacciate le donne: proseguiva: « Non ogni incivilimento è buono. Non nel territorio di Sebenico, ma poco lontano da altre città, abbiamo una banda d'assassini, diretta da un capo di raro valore. Un suo complice, che l'aveva lasciato per darsi alla giustizia, trovò la sua casa abbruciata, scannata la madre e le due sorelle. Simili complimenti si fanno a chiunque dimostri di non li gradire: e così, mentre le capanne altrui sono derubate o distrutte, le case di costoro sono fabbricate di pietra, e le terre fioriscono di coltura. Il capo però non lascia di fare carità ai poverelli, ed essere generoso a suo modo. Si battono valorosamente con la guardia rustica che va senza paga a farsi ammazzare, pur perché la famiglia sia libera da certi pesi che impone il governo », e, passando a dir della « Antologia »: « Se Dio la fa vivere, converrà renderla sempre più degna de' tempi ». Anche la rivista del Vieusseux assumeva un nuovo significato dagli interessi politici. Ma questi erano suscitati in lui dall'attrazione per uno schietto vigore popolare, nel quale sentiva parlare salde, antiche tradizioni. Da lunga esperienza depositavano in lui interessi e progetti di attingere ad elementi popolari

le sorgenti d'una larga interpretazione d'una rinnovata società, aperta all'avvenire. Tra i quali, i Canti popolari illirici, e greci.

Avverte come propria esperienza « Questa febbre mortal che l'uom tormenta / sì che per cose ignote ansio s'avanza ». Torneremo su queste ottave: tornato a Firenze, nell'ottobre scrisse delle quartine sulla Grecia, che ci confermano quanto abbiamo osservato circa il campo in cui fruttavano per lui le impressioni delle rivolte e delle guerre di quegli anni:

*Libertà sull'ellenico terreno  
come l'ulivo e come il mirto nacque;  
disfavilla nell'etere sereno,  
ride ne' fiori e mormora nell'acque.*

*D'aratro in guisa il già sfruttato affetto  
smuove e feconda il ferro de' tiranni.  
S'affondi il ver, ma tornerà più schietto  
sulla corrente a galleggiar degli anni.*

*(tra i fraterni livor degenerata  
l'antica gloria delle genti ellene  
giacque da sé nel fango; e fu dannata  
l'orgoglio ad espiar tra le catene)...*

*...Dormì ben lungo sonno; e pur su lei  
quasi madre vegliava il genio antico, ...  
...Selvaggia al ver, ma conscia ancor del bello,  
la consolava de' suoi puri accenti  
l'idioma gentil, mistico anello  
fra le passate cose e le presenti...*

Il genio, cioè le antiche tradizioni popolari, che hanno un vincolo profondo e vivo nella lingua: sono i principii che sorreggeranno le raccolte dei *Canti popolari*, ma, così nelle ottave che nelle quartine, dovevano risultargli ancora legati da un prevalere del concetto, confermato anche dall'incertezza dei metri, l'ottava, la quartina (« metro lirico ed agile: e c'era un po' più di poesia che ne' sciolti »), le terzine (« metro a me sempre restio e forse sfrut-

tato »): e concludeva: « né il trentadue feci versi ». Ecco dunque isolati quei saggi poetici del '31: quanto agli sciolti, li abbiamo nella redazione che venne pubblicata dal Ciampini nel volume, del 1944, *Studi e ricerche su N. T.*, con gli altri, dei quali s'è detto. L'incertezza espressiva, quel restringersi a concetti ripetuti e di spirito solo polemico: il sangue, la viltà dei troni, la terra che fuma sangue ma questo poi si solleva in alto, e i doveri del papa, e la Libertà, irrefrenabile, restavano fuori dell'esperienza diretta, intima; restavano, piuttosto, un deposito, destinato a fruttare più tardi. Ecco quella confessione: « né il trentadue feci versi ». Doveva legare a scoperte, o cadute, o ad affetti propri quanto gli veniva dal contatto con la realtà. Racconta delle ottave, di cui s'è detto più sopra, nelle *Memorie politiche*, come di un proprio rimorso, perché la furia, la foga di testimoniare quei nuovi sentimenti lo indusse a dura, inavvertita scortesia verso la madre. Riportati larghi brani di quelle ottave: « Ma questi versi mi sono all'anima incessabil rimorso, e mi riportano sugli occhi l'accorata imagine di mia madre. I'ero ito in Dalmazia a veder lei e il mio buon padre nell'agosto del trentuno: era il dì dell'Assunta: e dopo desinare mi misi a scrivere quelle ottave. Piovigginava, ma il cielo pur lieto, e lieta di dolci brividi la prima brezza. Mia madre, venerabile e dolorosa donna, vedendo ch'i non escivo, scese a tenermi un po' compagnia. E quasi stanca si sedette con quel mesto suo e mansueto sorriso di amore, si sedette di faccia all'uscio tra due finestre aperte: ho negli occhi il posto, la seggiola e il luogo dov'io rimpetto a lei mi tenevo ritto, e la intendente e quasi supplichevole pietà del suo sguardo. Io, già presso alla fine del mio componimento, non istizzito, no, ma voglioso di pur seguitare le dissi che stavo per terminare una cosetta, e finito, salirei. Con rispetto gliel dissi e con dolcezza; ma rimandare una madre, che viene per consolarti della tua solitudine, per consolarsi ne' tuoi rari e brevi colloqui, una madre che tu vieni di sì lontano a vedere, e non istarai più di un mese seco, e buona parte del mese è passata, e tu tra poco abbandonerai lei e la tua casa per sempre, e non rivedrai forse né quella né questa mai più; rimandarla così, per che fare? De' versi? De' versi sopra i dolori di gente lontana, intanto che tu non sai consolare i dolori di quelli che Dio pose prossimi a te? Per amore della libertà polacca (che poteva senza danno aspet-

tare una mezz'ora) ferir l'amore di una madre? Studii crudeli! Mente avvelenatrice del cuore! Un estraneo non l'avrei mandato a quel modo via! Lei osai, perché madre! ». Il conflitto tra cuore e mente spiega perché l'esperienza di quei versi « politici » del '31 restò tronca.

Era necessario che l'affetto per le cose politiche divenisse affetto non separabile, né di natura diversa, dagli altri affetti da cui trarrà ispirazione: le proprie cadute, il desiderio e il rimpianto dei colloqui con gli amici abbandonati per l'esilio, delle voci, la pronuncia, lasciate in Italia, in Toscana, e il confronto tra il presente e l'avvenire, lo sprone a risorgere quanto più ostinato nelle cadute, e convinto della colpa propria in queste. Sarà la materia delle sue poesie, e tornerà tra le attese e i rimpianti e i voti l'immagine affettuosa della madre, con quella del padre. Ma è singolare che simile condizione denunci proprio nelle *Memorie politiche*: segno evidente di come concepisse queste in una loro sostanza di affetto. E il titolo non vuol significare una riduzione della materia del libro a un affetto tra gli altri, ma il concretarsi faticosamente in lui di una ordinata, quale almeno appariva a lui, esperienza politica in una realtà spirituale più comprensiva, in apertura di programmi capaci di sollevare la politica oltre i disegni e gli interessi dei politici: quel che provvisoriamente indicava come un trasferire le cose politiche in campo morale, in un terreno cioè che concerne uomo e società nelle loro tradizioni e di fronte all'avvenire. E, il terreno morale, pur esso calato nell'intimità dei trasporti, nell'ampio arco dell'esperienza dell'uomo: del singolo, come degli istituti e delle tradizioni in cui il singolo si riconosce e proietta una propria immagine nel fitto di legami e valori in cui è il significato e il valore delle prove, e delle cadute, individuali. Occorreva, dopo la furia di quell'estate-autunno del '31, che la poesia tornasse in lui a farsi sentire come « necessità »: con la fermezza cioè delle certezze interiori. Ed è singolare che questa traccia, dalla politica alle ispirazioni più intime e connesse con studi ed esperienze artistiche, costituisca proprio il disegno di questo libro in cui voleva dar la storia della sua formazione politica: « La poesia intralasciata nel trentuno avevo ripreso nel trentatré, e perché un'intima necessità mi chiedeva, al dramma *I nobili e la plebe*, abborracciato nel girar la Toscana innestai il coro che tra i versi miei porta il titolo *Odio ed amore*. Allora, non

prima, mi sentii alquanto poeta. E l'età più matura e il consolidato affetto del bene, e quei viaggi intrapresi, l'aspetto delle toscane bellezze e di nuovi uomini, il suono di quell'una e pur sì variata favella, m'ispirarono un poco... ». Quale dunque l'impaccio, e quale l'unità che doveva liberar dall'intrico di concetti provvisori le prime dirette impressioni politiche, s'è veduto: nelle *Memorie poetiche*, con la conferma della fatica durata a liberarsi dei concetti, l'enunciazione della effettiva base d'ogni sua partecipazione a nuove esperienze: il sentire nella natura, comprensiva e ordinatrice delle esperienze vissute fin lì, una forza chiarificatrice del nodo d'affetti e bisogni interiori: del Quarto libro delle *Memorie poetiche*, nell'apertura: « Il ritornare di tanto in tanto a riveder la Dalmazia mi rinfrescava le memorie e gli affetti, rendeva, per il paragone, più vivo l'amor dell'Italia. Chi nacque in essa, e chi sempre vi dimorò, sente il bene di quel soggiorno, ma non lo pensa, ch'è quanto dire nol gode pienamente. Ma chi con l'anima e la lingua e le rimembranze italiane, per poco s'allontana da lei, e poi la riabbraccia, è come infermo che, riavutosi, sente le voluttà della convalescenza d'ora in ora crescenti »: sintomatico è quel termine « voluttà », che sempre ha valore affettivo, spirituale, in Tommaseo: voluttà i forti, e teneri, sentimenti dei greci e dei serbi, nei *Canti popolari*, la voluttà mancava ai primi suoi versi politici del '31. Del viaggio di quell'anno, nelle *Memorie poetiche*: « Andato nel 'XXXI a rivedere i miei, in quel viaggio sentii più che mai le sopite scintille della poesia riaccendersi. La natura corporea non ancor mi parlava il suo divino linguaggio; e a riceverne le armonie durano tuttavia fatica i sensi illanguiditi da lunga inerzia, da studi deprimenti, e da altre cagioni. Ma i pensieri e gli affetti incominciavano a muoversi in insolito modo ». Nelle *Memorie politiche*, s'avverte come dovesse esser tra gli scopi dell'autore darci la storia dei libri *Dell'Italia*, dal primo nascere all'ordinarsi dell'esperienza che spiega le ragioni di quell'opera: ma come la presenta? Vi ritorna sempre tra confessioni private, perché si sente sollevato, tra queste, dalla coscienza di trattar della propria vita intima: « Fra queste cose scrivevo il libro mio sull'Italia, il quale è gran parte della vita da me corsa fin qui ». Intanto, prendevan forma in lui nuovi progetti: « ...agli artisti indicare nuove fonti di poesia: far tesoro delle tradizioni e delle poesie popolari: aver sempre il popolo in mira ».

Esperienza che si somma di intimo piacere, «voluttà», e, in questo, energeticamente richiama all'esperienza autobiografica, ch'è la spina dorsale o la ragion d'essere di questo libro «politico». «L'uomo non può mai fare astrazione da sé. L'Alighieri dà per indizio di perfezionamento il piacere, che l'uomo nel virtuoso vivere prova: *E come, per sentir più diletanza, | bene operando, l'uom di giorno in giorno | s'accorge che la sua virtude avanza...*»: questa terzina era rimasta senza note nella prima edizione del commento del Tommaseo, del '37, non così nelle successive: il senso ch'egli ne dava era d'un salire di virtù in virtù al piacere, il piacere sentito cioè come grado d'una compiuta esperienza; al *più* annotava «Andando di virtù in virtù»: e precisa che il diletto è prova dell'avanzamento conseguito nell'esperienza interiore: «...dal diletto che trova nella virtù si sente avanzato», e corredeva con passi d'Aristotele e delle lettere di Paolo il commento. Indicava ciò che fa il «giusto» nel diletto: («Operare quel che opera l'uomo giusto è facile; ma operarlo nel modo di lui, cioè dilettrandosene, è difficile cosa»). Interessanti sono indubbiamente, in queste *Memorie politiche*, i suoi giudizi su uomini del tempo, Rosmini, e di questo s'è detto, ma più, il Buonarroti, e Mazzini, e i francesi, e la Francia. In particolare quel che concerne la Francia, perché ha sempre costituito un campo ovvio di ripetute accuse al Tommaseo d'animosità polemica, preconcepita e ingrata: vari i passi che concernono quel tema, indubbiamente per lui cocente: «Io non son qui insultatore di una nazione perché le nazioni son quasi tutte, per la Diograzia, plebe; e la plebe è gran parte dell'aura divina»; «La Francia si rinnoverà in fede popolare e in educazione popolare nell'esempio dei popoli circostanti, ma allora altro centro sceglierà che Parigi: uno al settentrione, uno sarà al mezzodì» (e anche questo ripeterà nel romanzo); e del *Dell'Italia*: «Il mio libro fu scritto in Italia tutto: ma alcuni passi alla Francia severi aggiunti qui»: cioè, in Francia: e la precisazione egli doveva sentire come giustificata da una prossimità d'esperienze, una comunità di vita; «Tempo è che l'Italia conosca ed intenda questa Francia che è duro enimma a se stessa». Ed è singolare che, avanzando il racconto di queste *Memorie politiche*, col sopravvenire degli anni dell'esilio in Francia, prendano il sopravvento, sui particolari politici, le annotazioni concernenti l'attività poetica, e

le private memorie. È da osservare, a tale proposito, che mentre nelle *Memorie poetiche* hanno sempre largo campo le notizie sulla formazione letteraria, sugli interessi culturali, in *Un affetto* quegli interessi non si può dire siano sostituiti da un ordinato racconto della propria formazione politica, ma dall'indiretto consolidarsi delle esperienze politiche in un terreno unitario di esperienza interiore, che s'esprime nell'attività poetica e nei disegni più larghi di studio delle tradizioni poetiche nel linguaggio, nei costumi: ma senza uscire e anzi saldandosi quel centro dei suoi interessi nella immagine stessa della propria intima, autobiografica, maturazione. Quando scriveva *Un affetto*, stava componendo *Fede e Bellezza*. Si ripete oggi ancora quel che era legittimo apparisse a lettori impreparati, nel romanzo: un'acrimonia contro la Francia, che a ragione appariva ingiusta, e ingrata (anche in lettere, da Parigi, alla Geppina: «La casa dove sono, non è trista gente: ma sono parigini, cosa simile ai fiorentini» e «con questi francesi non me la dico». «Non pigli francesi se può. Son canaglia, io lo so», cioè a dozzina in casa). Nell'autore quell'acrimonia doveva esser sentita come un pungolo, uno sprone a rinnovarsi: quel ch'era il monito che rivolgeva con dura, spesso inamabile insistenza, anche ad amici. E forse dal romanzo potevano venir suggerimenti per esperienze che annotava nelle *Memorie politiche*: come i tratti del giovane, arido, ingrato, superbo russo con cui dapprima Maria convive: è possibile che di là derivi il ritratto, nella sua acerbità pur solo accennato, di «un parente d'Emilia Plater conte vanerello che aveva oltre ai difetti polacchi, taluno dei russi e talun dei francesi»: una proiezione appena degli umori con cui narrava nel romanzo delle odiose esperienze di Maria, vittima sempre perché popolo. Indubbiamente qualcosa degli umori del romanzo passava negli sfoghi di queste *Memorie*: soprattutto le cadute, le delusioni, patite nell'incontro con uomini diversi: deboli per lo più, e questo sembra uno dei temi del romanzo, e uomini deboli sono analizzati nel libro «politico»: si tratta questa volta di italiani, come il fuoruscito Paolo Pallia, del quale dà giudizio insieme duro, e commosso. Come era della sua natura, ma lo indicava come carattere degli italiani: «fuggire il mutuo contatto, cercare il conflitto». Da *Fede e Bellezza* a queste *Memorie*, o forse in questo caso da queste al romanzo, l'episodio del duello, per motivi

politici: « Due di quei della Giovane Italia sfidarono un giornalista a duello, e ricusò. Ma l'avessero anche ammazzato, qual prò? Questo del duellare è superstizione che durerà qualche tempo, tanto siam noi bambini: che guai se il cristianesimo non ci tenesse le falde! Io, quanto a questo, avevo fatto il disegno mio: sfidato, per causa ove n'andasse dell'onore d'Italia, accettare a due patti: che mi si dia tempo a dar sesto alle cose mie, più o meno secondo l'urgenza e che l'avversario tiri primo. Altro duello non potevo io dunque accettare che di pistola o arma simile. Il mio testamento dichiarerebbe com'io muoio per mettere in chi rimase vergogna o rimorso dello stolto misfatto ». E ha spazio nelle *Memorie* l'episodio della direzione del collegio di Nantes; come al romanzo si pensa per aneddoti quale quello d'un fuoruscito ingannato, Maggi, « che mezzo matto consegnò i trentamila franchi che aveva seco portati, tutto il suo bene, li consegnò a un negoziante che fattagliene obbligazione secondo le forme, di lì a poco fallì ». Sono aneddoti che appena variano il racconto in cui si è fatta preminente cura il dar notizia dei libri scritti o preparati negli anni d'esilio in Francia. Tutto s'assomma nella cura più intima, e costante: « ...scrivendo e parlando posi cura che fosse italiano non solamente il pensiero, ma il linguaggio altresì badando a cansare i gallicismi onde son lordi i colloquii italiani, indizio lieve di grave sventura ».

Frammenti di lettere, e di scritti, né solo politici; aneddoti, ritratti, minute notizie della vita privata insistono con una frequenza che fa diverso questo libro di memorie politiche dall'altro, le *Memorie poetiche*, scritte nel maggio del 1837; del settembre-ottobre del successivo. '38 *Un affetto*, cioè le *Memorie politiche*. Due anni di fervore creativo: ricorda, verso la fine di *Un affetto*: « Scrisi nel maggio le Memorie poetiche, nel giugno ordinai il libro della Bellezza educatrice, nel luglio il Dizionario estetico, nell'agosto e nel settembre i Prolegomeni al Dizionario Italiano e le migliaia di giunte »: cioè, i quattro volumi dei *Nuovi scritti*. Ma con le *Memorie poetiche* aveva condotto a termine il proemio dei *Sinonimi*, stampato il commento della *Divina Commedia*, le *Relazioni degli ambasciatori veneti*, il *Duca d'Atene* e la *Contessa Matilde*; infine, le poesie delle *Confessioni*. Soprattutto i quattro volumi, comprensivi delle *Memorie poetiche*, e queste, delle poesie dell'altro volume, e il proemio dei *Sinonimi*, che s'apre a ulteriori prospettive e signi-

ficati nell'altro volume, dei « Prolegomeni al Dizionario italiano », cioè la *Nuova giunta*. E potremmo ricordare, d'intento più specificamente politico, gli *Aforismi* sulla Francia, da unire alla Prefazione dei Documenti veneti. Tutte opere che precedono e orientano gli interessi da cui nasce il nuovo romanzo, *Fede e Bellezza*, che in certo modo risolve e supera il centro privato, autobiografico, di confessione e sprone intimo, che sostiene e ispira le opere anteriori al '38 o, piuttosto, a quell'autunno del '38 in cui scriveva le *Memorie politiche*, e *Fede e Bellezza*. Questo romanzo che sembra addirittura ingombro di sfoghi privati, e tale apparve ai primi lettori, e recensori, s'appunta invece con una risolutezza che è carattere del tutto nuovo, a prospettive di un rinnovamento spirituale che spiega la conversione dei due protagonisti, dei due destini di origine del tutto diverse, l'uno nell'altra: conversione che significa un rinnovamento comune, un inizio di un'esperienza del tutto staccata dal passato, aperta a esperienze avvenire originali, nelle quali però il passato deve ancora parlare, strutturarsi se pur come vocazione divenuta cosciente, arricchita d'affetti, modello d'una vita in cui siano fusi schiettezza popolare, cioè tradizioni popolari, e una cultura « rinverginata » — per servirci d'un termine consueto all'autore — in quelle tradizioni, in quegli affetti. È un avvertire un arricchimento che nasceva in lui dagli « errori » di cui aveva parlato, e fatto esame di coscienza, nelle poesie scritte tra il '33 e il '37; arricchimento che sebbene portasse un frutto concreto nella prefazione dei *Sinonimi* proseguiva e si rinnovava, proprio sul piano delle relazioni spirituali connesse con il linguaggio, con le radici d'ogni esperienza espressiva, soprattutto poetica, nei « Prolegomeni », e da *Fede e Bellezza* s'appuntava ai fondamenti di quel trasferire vocazioni e aperture dell'uomo nei monumenti collettivi, nei *Canti popolari*, nelle *Scintille* e nelle nuove poesie, fino alla prosa rinnovata degli *Esempi di generosità*. A fianco di *Fede e Bellezza*, le « memorie politiche » di *Un affetto*. La giustificazione ideale dell'opera è l'esilio: più ancora, però, mostrare pur tra i tanti errori quale esperienza sostenesse le sue opinioni, le sue iniziative. Con riguardo al fine politico del libro, voleva spiegare il prevalere di iniziative più generali, e lo fece nell'ultime righe: « ...in Italia bisogna per ora che i beni morali e gl'intelletuali non paiano avere intendimento politico: se no, i sospetti insorgono, ed

è turbata ogni cosa. Leggeri e lenti miglioramenti ma veri. Altri più puro, più esperto della vita, più umile, farà più: l'aver mostra la via possa almeon meritarmi l'affetto e la compassione de' posteri, e perdono in parte a' miei falli tanti». Son le parole che licenziano il libro. La «via» ha mostrata più col raccontar di sé, che con la trattazione dei propri programmi politici, che questi anzi relegò, in un secondo momento, per la maggior parte in appendice: cosa non fatta da lui, per i documenti della formazione letteraria, nelle *Memorie poetiche*. E dove affida il compimento dei propri voti di rinnovamento politico ad «altri, più puro, più esperto della vita, più umile» è evidente la riassunzione del particolare politico in una più generale condizione di sviluppo interiore; con l'indicazione, ben sua, che la purezza è solo conseguenza di esperienza, e così pure l'umiltà: la condizione, appunto, nella quale si trovava nel porsi ai nuovi e più ampi disegni, e di cui era come ampia metafora la condizione sofferta e al tempo stesso aurorale dei protagonisti di *Fede e Bellezza*. Fitti i particolari privati, in *Un affetto*; e trattati con animo mobile, mutevole, perché premuti costantemente da un discorso, o da propositi, che vanno oltre la particolare memoria, o vicenda, e la trasferiscono in significazioni generali. Così, se parli o del Pellico, o del Confalonieri, o d'altri.

S'è detto che gli indiretti richiami o le coincidenze o affinità d'alcuni particolari del libro, con vicende o luoghi del romanzo, son da intendere come una condizione particolare d'ogni distinto elemento, sempre portato a significare un terreno d'osservazione, di giudizio, da cui lo scrittore guarda, rievoca, attratto da un significato più generale, e indiretto. Né stupisca l'acredine di minuti sfoghi polemici: Tommaseo cadeva in simili sfoghi e si confessava incapace di resistere: in compenso, dell'abbassarsi tanto si difendeva col volersi far capace sempre di risorgere: più, quanto più bassa e vergognosa la caduta. Del resto, quel ricadere sempre in sfoghi bassi è pur nel romanzo, ed è una delle note che più mossero all'accusa i recensori; e poiché era un'insistenza che sfogava anche per altre parti, dell'errore, e del pericolo, lo ammonivano pur amici sinceri. Tulse da *Un affetto* e relegò in appendice brani di scritture politiche: doveva sentire infatti il bisogno di dar linea più ferma alla storia d'una formazione intima più complessa, ma non

avvertì il bisogno di correggere quegli sfoghi polemici. Ha bisogno, in realtà, di quelle cadute: non si forma altrimenti in lui l'esperienza: così dei primi tempi dell'esilio in Francia, annota: « Quando io penso alle colpe mie (non sociali direttamente, grazie a Dio, ma morali) non ho coraggio di notare severamente le altrui. Stavo una sera a Marsiglia scrivendo l'ode intitolata *L'esilio volontario* ed ero nella seconda strofa quando un bestiale appetito mi rompe il volo del canto, e mi caccia fuor di casa a noleggiare due occhi di donna, e un peccato. L'ode così turpemente interrotta ripigliai a Aix » e, di quell'ode, aggiunge parole che ci danno il senso dell'intero libro, e dell'intimo rapporto che corre tra questo abbozzo di materiali diversi e la prima composizione in un'unità nuova, rappresentata dal romanzo non solo, ma dalle opere, già ricordate, che a quello seguirono: « Si sente in essa (nell'ode), grazie a Dio, non disperata l'umiliazione della caduta recente, di che viene quella non vinta e non vincitrice malinconia che ci corre per entro, ed è malattia e medicina dell'anima mia ». Parole di quella sincerità profonda quanto più combattuta, che costituisce il lievito delle sue opere creative: né solo dei versi o delle prose narrative, ma anche d'altre imprese, del pari creative, critiche o filologiche o linguistiche. E con questo si dica che insufficiente sarebbe indicare l'intento, e il carattere di queste *Memorie politiche*, come letteratura: letteratura non erano né le *Memorie poetiche*, né le altre opere ricordate, se non si intenda come letteratura tutta l'esperienza, pratica, e culturale, degli anni, soprattutto, dal '31 al '38. Anzi quanto a lui appariva informe, e quindi ancora letteratura, cioè tentativi non sollevati da un vigore intimo, da una chiarezza apertasi nella sua esperienza, o relegò in appendice, o non riprese: come i versi del '31, già segno di qualcosa di nuovo che si muoveva in lui, ma confusamente. Né i libri *Dell'Italia*, così strettamente connessi al corso della sua vita, né altri scritti politici ci danno documenti di quella originalità cui tendeva, quanto invece opere nelle quali i suoi ideali politici parlavano indirettamente, riassorbiti e chiariti in una scala di relazioni e rapporti più liberi, e attinenti sempre alla sua vita interiore direttamente, anche se fatti voce di valori trasfiguranti cultura e storia nell'attesa e nella preparazione di sensi nuovi di spiritualità. Che son le opere di cui s'è detto, e alle quali attese quando gli riuscì di ordinare anche le sue battaglie

e imprese politiche entro la linea delle ispirazioni della sua vita, cioè della attività creativa in cui dava compatta espressione dell'esperienza passata, e della nuova.

Quest'opera veniva proprio per tale carattere a fluire nei nuovi progetti, rispetto ai quali aveva costituito un esercizio, un esperimento di riassunzione d'una parte che tanto aveva preso e prendeva della sua vita, la politica (e, con questa, una delle esperienze più dirette della propria diversità da quanti, amici o non amici, comunicavano con lui), nel cerchio di nuovi progetti in cui più adeguatamente sentiva di poter rappresentare la propria nuova esperienza, il proposito di trasferir tutto se stesso, il passato, in una sfera di comunicazioni spirituali cui concorressero affetti e studi. Solo sotto tale aspetto si può parlar di provvisorietà, per *Un affetto*. Ma si tratta di una provvisorietà che ritroviamo anche in altre opere. È certo che scompose e rimaneggiò questo libro in modo particolare, ma questo atteneva al carattere di documento diretto che conservava anche nei mesi della stesura, per la natura dei documenti cui doveva conceder particolare spazio: tentò di correggere i versi, e sentì che non era il caso: nel '51, il 14 febbraio, scriveva a Capponi: «...de' miei scartafacci riguardi quello che è intitolato *Un affetto*; i versi che ci ritrova (tutti, credo, nell'appendice alla fine) faccia tutti trascrivere in carta fine e fitto. Vo' scegliere de' vecchi e de' nuovi, e correggere quanto posso», e nel maggio: «Questa soltanto per dire che, leggendo i versi del volume intitolato *Un affetto*, e ripensando a tutto il volume, mi accorgo quanto sia buona cosa non ne far nulla né prima né dopo la morte mia. Chi avesse tempo e pazienza potrebbe forse levarne qualche mezza pagina, pure per documento de' tempi. Ma meglio tenerlo sepolto in perpetuo, o bruciarlo». Il succo del libro era già passato nelle nuove opere, aveva già fruttato, e a lui doveva risultare, ora, come espressione di sé, monca, imperfetta. Era nato, del resto, con questa destinazione intima, di confessione da poter interpretare solo entro una misura più ampia, quasi con la voce dei vaticinii, dei presentimenti. È un fatto che va oltre le particolari imperfezioni, di cui si rimproverava non solo per quest'opera. Quell'impressione, di opera non tanto da considerare per se stessa, ma da reinserire in una scala di significati e quindi eventualmente apprezzabile solo a

distanza, oltre la morte, era come un sigillo che *Un affetto* portava con sé dalla nascita. Scriveva a Capponi il primo ottobre del '38, legando l'accento a quest'opera col desiderio di un editore per *Fede e Bellezza*, non ancora ultimata (la « cosetta » che ha alle mani, e alla quale aveva accennato in altra, del 5 maggio: « Se Iddio mi dà lena, farò, per contentare e me ed altri, un romanzo di buono; ma la storia non c'entrerà per niente »: somiglia al successivo accenno, cui passiamo, poiché delle altre opere proprie di cui s'apriva col Capponi dava indicazioni precise, fossero pur opere ancora in corso): « Avrò tempo così di finire una cosetta che fo, e per la quale mi fa di bisogno la vostra presenza, cosa stampabile a Modena quasimente. D'ille-gittimo non ho sulla coscienza che quest'*affetto* che ho detto, e lo terrò in corpo per insino al dì della morte ». È lettera del '30 settembre-1° ottobre: del 28 settembre l'annotazione già ricordata del *Diario intimo*, che lega la conclusione della stesura del secondo libro del romanzo al passo, di *Un affetto*, scritto piangendo, su sua madre, la cui immagine insiste tra le due opere, per chi scorra il *Diario intimo* tra la fine del '38 e il febbraio successivo: il 9, annotava: « Scrivo il delirio di Maria. Lettera di mio cognato: parla della morte di mia madre, piango. Correggo *Un affetto* ». Non si trattava di difficoltà nel correggere: ma le correzioni non portavano in quest'opera il frutto cui mirava: conservava, e la rendeva cara all'autore, la sua natura di ricapitolazione e risoluzione di prove, esperienze, nelle quali rileggeva lo sprone e l'avvio a nuove ispirazioni.

# SETTE POESIE

di

Antonio Machado

tradotte da Francesco Tentori e precedute da una sua giustificazione

Sarebbe arroganza o ingenuità voler presentare ancora Antonio Machado, specie dopo la traduzione completa e l'interpretazione critica che Oreste Macrì ha date non solo della sua opera poetica ma della prosa, che è di capitale importanza per la comprensione di quella e del mondo intellettuale e morale machadiano. La proposta di alcuni testi in una nuova versione è dunque giustificata (e forse la giustificazione non sarà tale che per chi scrive) solo dalla lunga consuetudine, dirò meglio dall'affetto, a momenti, di una vita che mi lega al poeta. Tra gli spagnoli, è stato il mio primo amore; e fu per me (non avevo vent'anni), dopo Pascoli e Verlaine e con Rilke e Montale, la scoperta della poesia. Altri, forse prima non più che saggiati o intravisti (lo stesso Leopardi, e Baudelaire), sarebbero venuti in séguito: anche Jiménez, al quale avrei poi ripetutamente lavorato.

Ma Machado non ha contato per me solo come occasione di lettura o traduzione; ha contato, credo, per la mia poesia, come possono aver contato, tra gli spagnoli, Jiménez e Cernuda, si trattasse di una suggestione di situazioni spirituali (l'idillio, la malinconia, la memoria) o di linguaggio (il paesaggio come allusione o metafora). E con questo probabilmente intendo anche dire (mi ci è voluto tempo per vederlo chiaramente, altri forse l'ha

visto prima) che poeta e traduttore si sono andati riunendo in me in una sola persona, che se ha ricevuto ha in qualche misura dato: duplice natura che si sarà manifestata in un modo di tradurre e di fare poesia.

Di Machado si dirà che non ho detto nulla o quasi. Questa non è d'altra parte l'occasione per un saggio, né sono un saggista. Vorrei solo, nel presentare i brevi testi tradotti (e scelti in modo che ne trasparisse un'immagine della più intima storia del poeta), rammentare che la sua poesia è contenuta tra i due estremi simboleggiati dal «profondo specchio» dei sogni (o dalle «gallerie senza fondo del ricordo») e dall'«anima che non sogna»: dal primo momento apparsa essenziale (*unas pocas palabras verdaderas*), e col tempo sempre più sobria e quasi ascetica, se ha conosciuto all'inizio luoghi dove il simbolo si è valso d'immagini e il linguaggio di accentuazioni che avessero un più di drammatismo o di ornato, si è però presto e definitivamente sottratta a quei rischi. Poesia di solitudine, di evocazione, di assenza; ma che non rifugge dal temporale e dal reale, anzi è tutt'una con questi; così com'è unica nello sposare l'astratto e il concreto, nel fare astratto il concreto e concreto l'astratto. (Quanto più oggetti gli oggetti di Machado che non quelli di Jiménez, sempre sul punto di dissolversi nell'aria del simbolo. Altra differenza: è abbastanza raro che una poesia di Machado sia *tutta* lirica; facilmente conterrà, come la vita, particelle impure. Infine, come ho scritto altrove, Machado rappresenta nella tonalità lirica spagnola il grave, Jiménez l'acuto).

La questione era (torno alle versioni) di rileggere Machado, dopo trent'anni di consuetudine col suo libro e di lavoro di traduttore, con occhi nuovi: *come se fosse un altro*; e di far partecipare all'impresa di renderlo in italiano, con l'antico amore, l'esperienza, la vita. Non so se mi sarà riuscito, e se mi sarò anche di poco avvicinato alla intensa, piena semplicità dell'originale: ardua semplicità, quando ci si provi a restituirla in altra lingua senza farne una stenta e opaca trascrizione, ma anche resistendo al demone che

suggerisse, nell'illusione di vestirla meglio, di spogliare questa poesia del candore che è tanta parte del suo segreto. Sarebbe molto, sarebbe tutto quello che mi auguro, se si scorgesse negli esempî offerti almeno adombrato il cammino percorso da Machado dall'intimismo di *Soledades* all'ironia e a quella che Macrì ha chiamata la tentazione metafisica del *Cancionero apócrifo*: un cammino al quale il lettore italiano potrebbe in qualche modo trovare il suo simile in una traiettoria che andasse, ma in uno stesso poeta!, da Pascoli (il Pascoli più interiore, quello del « grigio *epos* della vita » che vi ha letto Luzi) a Montale.

*Le prime tre poesie fan parte di Soledades (1899-1907), la quarta di Campos de Castilla 1907-1917, la quinta e sesta di Nuevas Canciones (1917-1930), l'ultima del Cancionero apócrifo (1924-1936).*

*Le prime Poesías completas sono del 1917; seguirono le edizioni del 1928, 1933, 1936; poi altre. Quanto qui è tradotto si trova in Poesías completas, 6ª ed., Espasa-Calpe, Madrid 1946.*

¿MI CORAZÓN SE HA DORMIDO?

¿Mi corazón se ha dormido?  
Colmenares de mis sueños  
¿ya no labráis? ¿Está seca  
la noria del pensamiento,  
los cangilones vacíos,  
girando, de sombra llenos?

No, mi corazón no duerme.  
Está despierto, despierto.  
Ni duerme ni sueña, mira,  
los claros ojos abiertos,  
señas lejanas y escucha  
a orillas del gran silencio.

¿Y HA DE MORIR CONTIGO EL MUNDO MAGO?

¿Y ha de morir contigo el mundo mago  
donde guarda el recuerdo  
los hálitos más puros de la vida,  
la blanca sombra del amor primero,

la voz que fué a tu corazón, la mano  
que tu querías retener en sueños,  
y todos los amores  
que llegaron al alma, al hondo cielo?

¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,  
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?  
¿Los yunques y crisoles de tu alma  
trabajan para el polvo y para el viento?

S'È ADDORMENTATO IL MIO CUORE?

*S'è addormentato il mio cuore?  
Alveari dei miei sogni,  
state in ozio? Manca l'acqua  
alla noria della mente  
e le secchie giran vuote,  
non d'altro colme che d'ombra?*

*No che non dorme il mio cuore.  
È ben desto il cuore, è desto.  
Non dorme né sogna: è intento,  
aperti gli acuti occhi,  
a lontani segni e ascolta  
ai confini del silenzio.*

E MORIRÀ CON TE IL MAGICO MONDO

*E morirà con te il magico mondo  
dove serba il ricordo  
il respiro più puro della vita,  
la chiara immagine del primo amore,*

*la voce che t'andò al cuore, la mano  
che tu volevi tenere nel sonno,  
moriranno gli affetti  
che giunsero all'alto cielo dell'anima?*

*Con te dovrà morire il mondo tuo,  
la vecchia vita che hai rifatta nuova?  
Le incudini dell'anima, i crogiuoli,  
lavoran per la polvere ed il vento?*

ERAN AYER MIS DOLORES

Eran ayer mis dolores  
como gusanos de seda  
que iban labrando capullos;  
hoy son mariposas negras.

¡De cuántas flores amargas  
he sacado blanca cera!  
¡Oh, tiempo en que mis pesares  
trabajaban como abejas!

Hoy son como avenas locas,  
o cizaña en sementera,  
como tizón en espiga,  
como carcoma en madera.

¡Oh, tiempo en que mis dolores  
tenían lágrimas buenas,  
y eran como agua de noria  
que va regando una huerta!  
Hoy son agua de torrente  
que arranca el limo a la tierra.

Dolores que ayer hicieron  
de mi corazón colmena,  
hoy tratan mi corazón  
como a una muralla vieja:  
quieren derribarlo, y pronto,  
al golpe de la piqueta.

ERAN IERI I MIEI DOLORI

*Eran ieri i miei dolori  
simili a bachi da seta  
che andavan tessendo bozzoli;  
oggi son nere farfalle.*

*Da quante corolle amare  
bianca cera ho ricavata!  
Oh tempo in cui le mie pene  
lavoravan come api!*

*Oggi sono avena folle  
o zizzania in seminato,  
son come carbone in spiga,  
simili a tarlo nel legno.*

*Oh tempo in cui i miei dolori  
avevan lagrime buone,  
eran come acqua di noria  
che viene irrigando un orto!  
Son oggi acqua di torrente  
che trascina via la terra.*

*Dolori che ieri fecero  
del mio cuore un alveare  
oggi trattano il mio cuore  
come un vecchio muro: vogliono  
che rovini, e si accaniscono  
su lui a colpi di piccone.*

## TENGO RECUERDOS DE MI INFANCIA

.....  
Tengo recuerdos de mi infancia, tengo  
imágenes de luz y de palmeras,  
y en una gloria de oro,  
de lueños campanarios con cigüeñas,  
de ciudades con calles sin mujeres  
bajo un cielo de añil, plazas desiertas  
donde crecen naranjos encendidos  
con sus frutas redondas y bermejas;  
y en un huerto sombrío, el limonero  
de ramas polvorientas  
y pálidos limones amarillos,  
que el agua clara de la fuente espeja,  
un aroma de nardos y claveles  
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena;  
imágenes de grises olivares  
bajo un tórrido sol que aturde y ciega,  
y azules y dispersas serranías  
con arreboles de una tarde inmensa;  
mas falta el hilo que el recuerdo anuda  
al corazón, el ancla en su ribera,  
o estas memorias no son alma. Tienen,  
en sus abigarradas vestimentas,  
señal de ser despojos del recuerdo,  
la carga bruta que el recuerdo lleva.  
Un día tornarán, con luz del fondo ungidó,  
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

## SERBO RICORDI DELL'INFANZIA

.....  
*Serbo ricordi dell'infanzia, sono  
immagini di palme nella luce  
e in un alone d'oro  
di campanili, lungi, con cicogne,  
di città dalle strade senza donne  
sotto un cielo di viola, piazze vuote  
dove crescono aranci che s'accendono  
dei loro frutti rotondi e vermigli;  
in un orto tra l'ombra, con i rami  
polverosi il limone  
rispecchiato tra i suoi pallidi frutti  
dall'acqua limpida della fontana,  
e un profumo di nardi e di garofani,  
una fragranza di menta e basilico;  
ed immagini di grigi oliveti  
sotto un sole che acceca e che stordisce,  
con montagne remote e azzurre, tinte  
del rosseggiare d'una sera immensa:  
ma manca il filo che lega il ricordo  
al cuore, manca l'ancora alla riva.  
Solo memorie, non anima. E mostrano  
nelle loro vestigia variopinte  
indizi d'esser spoglie del ricordo,  
d'essere del ricordo il peso bruto.  
Ma torneranno un giorno, in un lume profondo,  
i corpi vergini all'antica sponda.*

## LOS OLIVOS GRISES

Los olivos grises,  
los caminos blancos.  
El sol ha sorbido  
la color del campo;  
y hasta tu recuerdo  
me lo va secando  
este alma de polvo  
de los días malos.

## ES LA PARDA ENCINA

Es la parda encina  
y el yermo de piedra.  
Cuando el sol tramonta,  
el río despierta.

¡Oh montes lejanos  
de malva y violeta!  
En el aire en sombra  
sólo el río suena.

¡Luna amoratada  
de una tarde vieja,  
en un campo frío,  
más luna que tierra!

. . . . .

QUI GLI OLIVI GRIGI

*Qui gli olivi grigi,  
là i sentieri bianchi.  
Il sole ha bevuto  
il colore ai campi,  
e anche il tuo ricordo  
mi va inaridendo  
l'anima di polvere  
dei giorni maligni.*

È LA BRUNA QUERCIA

*È la bruna quercia,  
il deserto, il sasso.  
Quando il sole cala,  
il fiume si desta.*

*Oh monti lontani  
di malva e di viola!  
Nell'aria oscurata  
solo il fiume suona.*

*Luna illividita  
d'una sera antica  
sopra i campi freddi,  
più luna che terra!*

. . . . .

¡Cuántas veces me borraste,  
tierra de ceniza,  
estos limonares verdes  
con sombras de tus encinas!

. . . . .

#### ÚLTIMAS LAMENTACIONES DE ABEL MARTÍN

Hoy, con la primavera,  
soñé que un fino cuerpo me seguía  
cual dócil sombra. Era  
mí cuerpo juvenil, el que subía  
de tres en tres peldaños la escalera.  
— Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario  
trocaba el hondo espejo  
por agria luz sobre un rincón de osario.)  
— ¿Tú conmigo, rapaz?

— Contigo, viejo.

Soñé la galería  
al huerto de ciprés y limonero;  
tibias palomas en la piedra fría,  
en el cielo de añil rojo pandero,  
y en la mágica angustia de la infancia  
la vigilia del ángel más austero.

*Quante volte mi oscurasti,  
terra cinerina,  
l'orto verde dei limoni  
con l'ombra delle tue querce!*

. . . . .

#### ULTIME LAMENTAZIONI DI ABEL MARTÍN

*Oggi (già è primavera)  
sognavo: un magro corpo mi seguiva,  
docile ombra. Era  
il mio, di me ragazzo, che saliva  
a tre per volta gli scalini. — Salve,  
levriere d'ieri. (La luce d'acquario  
si mutava nel fondo  
dello specchio in chiarore d'un ossario.)  
— Tu qui con me, ragazzo?  
— Con te, vecchio.*

*Ho sognato il balcone  
sull'orto con il limone e il cipresso;  
colombe tepide sul freddo sasso,  
nel cielo d'indaco un rosso aquilone,  
e nell'angoscia estatica del bimbo  
il vigilare d'un angelo grave.*

La ausencia y la distancia  
volví a soñar con túnicas de aurora;  
firme en el arco tenso la saeta  
del mañana, la vista aterradora  
de la llama prendida en la espoleta  
de su granada.

¡Oh Tiempo, oh Todavía  
preñado de inminencias!  
Tú me acompañas en la senda fría,  
tejedor de esperanzas e impacencias.

. . . . .

*L'assenza, la distanza  
torno a sognare, vestite d'aurora;  
salda nell'arco teso la saetta  
del domani, tremenda la visione  
della fiamma pronta nella spoletta  
della granata.*

*Oh Tempo, oh Ancora, colmo  
di quanto già sovrasta!  
Tu mi sei accanto sul sentiero freddo,  
tessitore di ardori e di speranze.*

.....

# L'«INFINITO» DI LEOPARDI E L'«INTERMINATO» DEL CUSANO

di

Piero Bigongiari

## I

È chiaro che *L'infinito* ha dietro e dentro di sé uno stato di complessità mentale che l'analisi formale denuncia, ma che forse non può essere esattamente percepita nelle sue componenti diacroniche se non cerchiamo di vedere questa sorpresa nel pensiero operativo leopardiano in un certo senso simile a quella che deve aver provato, per esempio, un Niccolò Cusano all'uscire dalla stretta della concezione cosmologica medievale.

Così dinanzi alla ragione di tipo illuministico che si fa strada lentamente nella riflessione leopardiana, da quando « Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura » <sup>(1)</sup> comincia a insinuarsi, ossia dalla metà del '17, che segna anche l'inizio delle tracce riflessive dello *Zibaldone*, e quando poi, poche pagine dopo, subentrano i pensieri provocati dalla lettura su « Lo spettatore italiano », n. XCI, delle « Osservazioni di Lodovico di Breme sopra la poesia moderna o romantica che la vogliamo chiamare » <sup>(2)</sup>, che preludono al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del marzo 1818, il poeta ha bisogno, in quello slittare per gradi minimi e spesso inavvertibili del suo pensiero, che si ricordi è sempre un pensiero figurato e non astratto, dalla natura alla ragione, di un elemento di composizione di tali opposti in movimento che, se non superi, almeno medi la contraddizione incipiente. Occorre ad Leopardi un punto di passaggio, quasi un elemento dialettico, tra il polo di natura e il polo di ragione, e questo passaggio, totalmente reversibile, e dunque dotato di ambigua dialetticità, è l'illusione: un elemento di trasparenza traslativa. Nasce a questo punto l'importanza che ha l'illusione, questa camera di compensazione tra opposti inconciliabili, con tutte le sue componenti operative mentali quale appunto, fondamentale, la finzione, nel sistema

---

<sup>(1)</sup> *Zib.*, I, p. 4.

<sup>(2)</sup> *Zib.*, I, p. 21.

poetico leopardiano, avvertendo altresì che l'illusione ha valenza mutevole secondo il punto della contraddizione in cui essa esercita la sua funzione mediatrice, per cui si va da illusioni più naturali a illusioni più razionali. Ha qui ragione Marco De Poli nell'osservare: « All'opposizione rousseauiana (e a questo punto frutto, con ogni probabilità, di una lettura diretta almeno del *Discorso sull'ineguaglianza*) tra natura come fonte di ogni bene e ragione come fonte di ogni male Leopardi aggiunge un terzo elemento: le illusioni. Le illusioni non sono "ragione" (in quanto la ragione è nemica delle illusioni) ma non sono neanche "natura" come spontaneità bruta o ignoranza; esse si collocano in una posizione in certo senso intermedia tra le due. È sulle illusioni, cioè sulla interpretazione già in qualche misura elaborata della natura, e non sulla natura pura e semplice, che sembra puntare il giovane Leopardi per il recupero di una autentica dimensione umana »<sup>(3)</sup>.

Ecco quanto il poeta osserva: « A tener dietro con diligenza ai ragionamenti del Breme ci si scopre una contraddizione nascosta, ma realissima e fondamentale così del suo sistema come del romantico. Da principio dice che gli antichi credevano tutto e si persuadevano di mille pazzie, che l'ignoranza il timore i pregiudizi e somministravano allora gran materia alla loro poesia, e non possono più somministrarne ai tempi nostri; insomma evidentemente par che venga a concludere, che la poesia nostra bisogna che sia ragionevole, e in proporzione coi lumi dell'età nostra, e in fatti dice che ce la debbono somministrare la religione, la filosofia, le leggi di società, ec. E così dicono i romantici. Ma se così è, ecco l'illusione sparita, e se il poeta non può illudere non è più poeta, e una poesia ragionevole, è lo stesso che dire una bestia ragionevole, ec. E i romantici, non che facciano la poesia ragionevole, vanno in cerca di mille superstizioni e delle più pazze cose che si possano mai pensare: il Breme poi dice che l'immaginazione anche al presente ha la sua piena forza, e desidera di essere invasa rapita, ec. e ANCHE *sedotta* (qui vi voleva) purché non da cose AL TUTTO *arbitrarie né lontane da quel vero*, ec. In queste parole e specialmente in quell'*anche* e in quell'*al tutto*, mi par di scorgere chiarissimamente l'angustia del metafisico, che vedendo la linea del suo ragionamento torcersi e piegare, cerca di rimediarsi colle parole »<sup>(4)</sup>.

Ebbene, l'infinito come indefinito secondo la « dotta ignoranza » del Cusano è quanto riempie l'illusione (come finzione nel pensiero: è il momento dell'illusione incipiente sentito ancora come *couche* operativa all'interno stesso del pensiero che avverte il proprio mutamento « spaziale » rispetto alla realtà percepita nel suo farsi e nel suo « spostarsi » nel linguaggio) in questo momento critico della riflessione leopardiana, quando ancora la ragione non ha capovolto i termini della questione rispetto alla nuda natura, quando cioè la natura non è ancora ricusata come fonte di ogni male. Ma intanto — *après coup*, cioè scritto *L'infinito* — ecco specificarsi l'infinità come « l'indefinito del materiale »: ecco il « celeste confine » →

<sup>(3)</sup> MARCO DE POLI, *L'illuminismo nella formazione del pensiero di Leopardi*, « Belfagor », a. XXIX, n. 5, 30 settembre 1974, pp. 541-2.

<sup>(4)</sup> *Zib.*, I, pp. 25-6.

« ultimo orizzonte » specificarsi come « ultimo confine della materia » sul quale « ogni qualunque facoltà dell'animo nostro finisce assolutamente ». Ma ecco le parole del 9 Maggio 1821: Sebben l'uomo desidera sempre un piacere infinito, egli desidera però un piacer materiale e sensibile, quantunque quella infinità, o indefinizione ci faccia velo per credere che si tratti di qualche cosa spirituale. Quello spirituale che noi concepiamo confusamente nei nostri desiderii, o nelle nostre sensazioni più vaghe, indefinite, vaste, sublimi, non è altro, si può dire, che l'infinità, o l'indefinito del materiale. Così che i nostri desiderii e le nostre sensazioni, anche le più spirituali, non si estendono mai fuori della materia, più o meno definitamente concepita, e la più spirituale e pura e immaginaria e indeterminata felicità che noi possiamo o assaggiare o desiderare, non è mai, né può esser altro che materiale: perché ogni qualunque facoltà dell'animo nostro finisce assolutamente sull'ultimo confine della materia, ed è confinata intieramente dentro i termini della materia » <sup>(6)</sup>. L'*aequatio* del confine della « facoltà dell'animo nostro » « dentro i termini della materia » si rivela rigorosa e rivela dunque proprio come un « paese » percorribile, meglio come un « mare » in cui sia possibile, anzi « dolce », naufragare, lo stesso al di là finto nel pensiero, e che anzi concreta e materializza lo stesso pensiero fingente: concretamente materico il cronotopo leopardiano si rivela però accessibile, e recuperabile attraverso tutta l'operazione altrettanto concreta del « fingere » inteso come « formare, foggiare » (« Non è roba di Crusca » dice lo stesso Leopardi in una delle « annotazioni » alla canzone *Alla primavera*, a proposito di V, 2: « Le varie note / Dolor non finge », che poi però fu cambiato in « forma »), in termini dunque di immedesimazione linguistica, e cioè nei termini preliminari della piena accessione del significante al proprio significato. Leopardi è certo un poeta di significati, un poeta del significato, non petrarchescamente un poeta del significante; ma certo è da dire che il « naufragio » è il momento in cui è proprio il significato a naufragare, instaurando in tal caso il valore decisivo e retroattivo del significante. Cioè il significante in Leopardi instaura il suo valore prioritario grazie ai valori negativi del significato rifiutati, come qui, dalla dolcezza del naufragio; e che anzi, nelle conseguenze del rifiuto, appaiono positivi, nel senso che il naufragio, cioè il rifluire del significato ignoto sul significante, risulta dolce: così come è dolce il riversarsi dei flutti dell'ignoto spumeggianti sulla barriera corallina del « celeste confine ». Dove avverrà coscientemente la interruzione del processo significativo è, poco dopo, nella seconda strofe de *La vita solitaria*. Ma, è da dire, proprio la fine della prima vena idillica, con l'autunno del '21, questo anno drammaticamente fondamentale, segnala la fine di questa tentata prevalenza del significante sul significato: le odi-canzoni segnano la violentissima ripresa dei valori significativi e la fine « storico-mitica » ed « eroica » del tentativo nirvanico di captazione diretta dell'assoluto. Il paradiso perduto non è recuperabile nell'operazione di interruzione dei significati, quando questi, che hanno ormai inten-

<sup>(6)</sup> *Zib.*, I, pp. 689-90.

zionato in senso finalistico il segno poetico, premono con tutto il loro peso negativo prevalente nella stessa operazione significativa: si può solo inserire come portato dell'illusione, tra le altre illusioni che segnano come pietre miliari l'esautorarsi dell'autobiografia dietro il premere della vena eroica, agonistica e protagonista.

Ed è da dire che tra la prima e la seconda fase dei primi idilli, insieme al rifluire del protagonismo già radicato con le canzoni patriottiche e che sta divenendo il protagonismo della disperazione crescente, per cui chi naufraga è ancora un io protagonista e attivo oltre la siepe, e perciò il segno positivo è assegnato alla dolcezza del naufragio (come è già accaduto in *All'Italia*: « io solo / Combatterò, procomberò sol io ») in quanto operazione pragmatica portata a termine sulla sollecitazione di brevi segni e di minimi indizi, avviene una presa di coscienza su questa operazione « infinitiva »: cioè mentre la prima fase è operazione direi scientifica di captazione di quest'ottica, fino al naufragio, che è, nella sua dolcezza attestata, dichiarazione di raggiunto « al di là » della siepe, e dunque è operazione storica dell'io protagonista con tutte le sue conseguenze (tra cui la prima, che è constatazione solo copertamente negativa: il mare dell'infinito non è navigabile fino alla riconquista dell'eden, del paradiso perduto; esso è solamente « naufragabile »: che è la posizione conoscitiva dell'Ulisse dantesco), la seconda fase, fino a *La vita solitaria* <sup>(6)</sup>, è il tentativo nirvanico *in re*, egualmente non riuscito ma descritto nei suoi capitoli come una storia che rasenta la favola avverata della propria vita. Quando il poeta dichiara il proprio « obbligo » del mondo « Sedendo immoto », egli ha raggiunto la propria fase preistorica, è sceso con questa *epoché* nel proprio inconscio prenatale, sulla riva della propria morte d'avanti nascita, cioè ha raggiunto quell'altrui che la stessa violenza del proprio io operativo altrimenti, intendo sul piano storico, non gli potrebbe permettere. L'interruzione di senso è chiaramente dichiarata; ma una tale interruzione di « spirito o senso », una tale sollecitazione del significante in sé, punto oppositivamente estremo tentato da un poeta tipico del significato, è per Leopardi anche avvertenza di morte, avvertenza anticipata della morte, di una morte prenatale, come si è detto, cioè di una morte che sia per assurdo conquista *in re* dell'eden: e di un eden in cui si prefigurino indolore la storia mortale dell'uomo. La « quiete antica » delle « membra », mentre pare che « Co' silenzi del loco si confonda », anche riduce al silenzio la stessa procedura poetica, che per Leopardi è procedura strettamente significativa, cioè indirizzata ai significati prementi con le loro risultanze negative, tanto che, mentre *La vita solitaria* è una premessa, col suo carattere riassuntivo e autobiografico, delle *Ricordanze*, essa segna altresì la chiusura della grande crisi idillica e l'apertura della vena dimostrativa ed eroica delle odi-canzoni, in cui l'orgia dei significati arena un po' per volta e sempre più la poesia in una prosa che addensa la propria tonalità sinonimica di fondo in una cupa pegola che invischia i significati stessi periclitanti nelle figure evocate, sempre sul

<sup>(6)</sup> E si veda per questa parte il mio saggio *Leopardi e l'ermetismo*, in *Leopardi e il '900*, Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani (1972), Firenze, Olschki, 1974, pp. 149-67.

punto di trasformarsi in figure melodrammatiche, di un melodramma particolarissimo, soliloquente, se il canto non par levarsi dalle loro labbra, quasi mangiato dal basso profondo.

Intanto si connoti il testo dei vv. 34-8 de *La vita solitaria*, dopo quella « altissima quiete » (corrispettiva, nel v. 6 dell'*Infinito*, di « profondissima quiete »):

Ond'io quasi me stesso e il mondo oblio  
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte  
Giaccian le membra mie, né spirto o senso  
Più le commova, e loro quiete antica  
Co' silenzi del loco si confonda.

La « confusione » fonosimbolicamente è attestata con gli elementi nirvanici, insieme a un ricordo preistorico di moto (moto←→immoto) ondoso che è quello in cui l'io prenatale ha già fatto naufragio: qui sopravvive nell'allitterare e nel morfema preposizionale *co-con* che mentre indica unione con qualcosa, indica, esprimendolo dal suo seno fonico, fusione altresì con la memoria di un'onda in cui appunto l'io ha già fatto naufragio e che ora sopravvive solo come « tranquilla imago », quasi in uno specchio orfico, nel concavo specchio in cui gli orfici leggevano annodato il passato al futuro.

La crisi di quell'autunno declinante del '21 è fondamentale nel ciclo lirico leopardiano. Nell'ottobre-novembre si affaccia, con *Nelle nozze della sorella Paolina*, tutta un'altra fase, eroico-esortatorio-prosaica, di significati dimostrativi in crisi proprio nel momento che il poeta arriva a toccarli, e di cui solo il gran silenzio lirico dell'anno delle *Operette*, il '24, riuscirà a saldare il conto in un riso mascherato: le *Operette* segnano l'ingresso della maschera nel teatro tragico proto-antagonistico. E i grandi idilli successivi dal '28 in poi, dopo tanto silenzio lirico, saranno da accostare ai primi idilli solo per un tratto: che il visibile che è preistoria scientifica dell'invisibile nella prima parte diventa l'invisibile che, dopo tanto, come un motivo perduto, ritorna visibile attraverso il recupero della memoria. Non oblio dunque, ma proprio la rievocazione del ricordo è il fine dei grandi, rispetto ai primi, idilli. L'operazione mnemonica insomma, seppur sempre sia un'operazione ascrivibile all'area dell'idillicità, è un'operazione opposta. Il poeta, ormai al di là della siepe degli anni, passato tanto tempo, recupera la tematica favolosa della sua storia, la favola stessa dell'esattezza millimetrica nel rapporto tra i particolari di partenza e la totalità in arrivo (e il suo linguaggio è, in questo senso, molecolare, freme nei minimi significanti mentre acquista la coperta omogeneità e quasi indifferenza dell'insieme, dei massimi significati), rievoca il breve cerchio della siepe che l'aveva protetto e il cerchio bramato e più ampio dell'« ultimo orizzonte », quel « celeste confine » che persino nel colore è rievocato uguale (« quei monti azzurri »), « arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio! ». Sono le stesse parole (« pensieri immensi », « fingendo ») dell'*Infinito*, ma, ripeto, l'operazione ora è inversa: è la

ricostituzione del nido, dell'area interna alla siepe, del lago nirvanico, dello specchio orfico, per cui il sedersi « colà sulla fontana / Pensoso di cessar dentro quell'acque / La speme e il dolor mio » è assolutamente corrispettivo allo *speculum* acqueo al cui « margine » siede « immoto » ne *La vita solitaria*. E il passare dallo « stormir » del vento « tra queste piante » dell'*Infinito* al silenzio — « taciturne piante », ec. de *La vita solitaria* — e da questo al susurrare « al vento » dei « viali odorati » e dei « cipressi » delle *Ricordanze*, fa parte del sistema alternativo voce-quiete-voce in cui l'infinito, mentre si diparte dalle circostanze, è già lontano non solo nella sua immensità ma anche nella sua assorbente totalità; meglio: nella sua assorbente crisi di totalità. La costituzione del sistema mentale leopardiano, cioè il totalizzarsi del pensiero figurato in immagine complessa, non si dimentichi che parte sempre da elementi parziali, locali, momentanei — la metonimia leopardiana, ci aiuta a completare le nostre riflessioni Adelia Noferi, è di tipo sineddochico —. L'immagine pensa ricostituendosi in sistema agente e concettualmente trasmissivo perché, come ci è già accaduto di spiegare, l'immagine leopardiana non è mai, come è invece nel Petrarca, finalistica e finale, ma, sempre intermedia, cioè posta a fondamento del discorso significativo, ha sempre un momento ingressivo e un momento egressivo. L'immagine che avviene pensando è immagine del pensiero mai fermo: è cioè un'immagine trasmissiva, mai finale; se così fosse il pensiero figurato leopardiano dovrebbe o smettere di figurare o smettere di pensare, mentre per confessione dello stesso poeta, come si sa, « non si vive se non pensando ». E d'altronde, rovesciando il nostro ragionamento, il pensiero leopardiano, in sé contraddittorio, riscatta nel proprio momento figurale, nel tramite figurale del proprio flusso mentale, in cui la figura risulta un topos materico aggressivo e agonistico, l'orrore tutto leopardiano per il pensiero astratto, o come dice il poeta stesso, tipico della filosofia tedesca. D'altronde quella che ho chiamato la ricostituzione del nido, recuperato *ab extra*, avviene sempre a sfondo autobiografico-favoloso: avviene cioè attraverso una tale carica di colore linguistico più o meno scientemente sollecitata a fini significativi, anche se contenuta nella norma discorsiva, ma è proprio il carattere favoloso a pungolare l'irripetibilità della norma, che il protagonista vi si rileva di nuovo, uno strano protagonista analogico, dal « passero solitario » al « pastore errante », che dimostra come dall'area idillica riconquistata *ab extra* si può uscire, non dico tranquillamente, ma certo *de plano*, sempre nei termini analogici preliminarmente accettati, per la più lontana immensità materica, come per il deserto asiatico dove il pastore e riposa e cammina, con la coscienza comunque della brevità del proprio vagare rispetto al « corso immortale » di quella stessa luna che si era costituita come interlocutrice *in loco*, ma spaziente temporalmente, assiepante tempo, nel primo capitolo di questa storia idillica, cioè nell'omonimo idillio *Alla luna*.

Il naufragio e l'oblio ora si rivelano come memoria che sorge dall'oblio, come esperienza della morte accettata dal protagonista davanti all'antagonista, quel futuro « brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera », ma che ancora è sfidato in termini individuali

e, a dir così, alfieriani, cioè in termini di destino individuale. « L'infinita vanità del tutto » si aprirà, nella sua vanità sconfinata, solo con *A se stesso*, cioè col consiglio che l'altro, l'alterità riflessiva che vive nel poeta, rivolge « a se stesso », al protagonista che, ormai, dopo l'amore fiorentino, non finge più nel pensiero, di cui pure ha percepito l'immensità tangibile, ma già vede o suppone, fuori del pensiero, levarsi il monte della prova suprema, lo « sterminator Vesevo » della *Ginestra*, un monte che è salito al di là di ogni benda che il poeta aveva potuto mettersi sugli occhi, dalla siepe all'ultimo orizzonte: il visibile e l'invisibile sono la storia in atto dell'uomo che socialmente si sente avvinto al proprio destino non più individuale, come la vita e la morte sono le due facce favolose dell'unica moneta con la quale costui può ripagare la natura degli inganni suoi, l'unica moneta onestamente spendibile, l'obolo finale, quando egli varca l'ultimo limite che ancora si interpone alla sua volontà di non arrendersi.

## II

Come ho parlato di « meditazione assisa » per l'esperienza che va da *L'infinito* a *La vita solitaria* <sup>(7)</sup>, dovremmo parlare di « meditazione andante » per il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*: l'Asia è l'immensità, e chi va sostenendosi per l'immenso con « l'ale » o vi posa, come la greggia, senza tedio, può raggiungere forse, se non la felicità, la quiete e il contento, che è endiadi per il contento della quiete, il *contentus*, il contenuto stesso, della quiete. La quiete del « posare » è condizione a cui tipicamente aspira Leopardi in quel suo « essere in sé » che è insieme tendere ad essere attivamente fuori di sé (il « contento » della siepe è anche l'incontenibile dolcezza del naufragio nella fusione del dentro col fuori), se già anche, nella *Sera*, « queta\`sovrà i tetti e in mezzo agli orti / Posa la luna, e di lontan rivela / Serena ogni montagna »; in cui è preservato il senso di serenità <sup>(8)</sup> assicurato da

<sup>(7)</sup> Cfr. *Leopardi e l'ermetismo*, cit.

<sup>(8)</sup> Per tutte le implicazioni che « sereno » ha in Leopardi, vedi EMILIO PERUZZI, *Saggio di lettura leopardiana*, « Vox Romanica », XV (1956), n. 2, pp. 94-163. *Sereno* è « vuoto di travaglio e di lamento, ἀτάραχος », « curis vacuus », sicché nella *Ginestra*, nel sintagma « lo vòto seren », in cui *sereno*, in quanto sostantivato, è « ἀτάραχος ἄηρ » che pervade lo spazio circostante », si aumenta e si qualifica il senso di *sereno* proprio con l'aggettivo *vòto* che rende fisicamente in primo piano, non offuscato da alcun intermediario, quel « brillare il mondo » « tutto di scintille in giro », quasi che stia per prendere fuoco lo stesso *hic et nunc* che il poeta sta direttamente rivelando in tutta la sua ampiezza. Ma io aggiungerei, alla esaurientissima spiegazione peruzziana, quella che è la proprietà del cielo terso, cioè quel suo rivelarsi nelle varie gradazioni dell'azzurro fino al blu notturno, per cui qui la serenità di « ogni montagna » è anche inconscio richiamo cromatico al mare: l'anello che cinge Recanati in questo senso è « quinci il mar da lungi, e quindi il monte »: due azzurrità che saldano l'anello del sereno intorno all'io inquieto; e d'altronde è il poeta stesso a sentire altrove carico di sensi non solo irenici ma promettenti l'aggettivo cromatico: « la vista / Di quel lontano mar, quei monti azzurri », in cui « azzurri » indica il fondo stesso della serenità racchiudente ma anche liberante l'io tempestoso, quale il primitivo « celeste confine » → « ultimo orizzonte » dell'*Infinito* aveva già proposto. Ma il valore emotivo della notazione cromatica è in genere in Leopardi attenuato, spostato nella zona tra denotazione e connotazione, a meno che non acquisti valore immediatamente meta-

quell'agire a distanza: « rivela » è, sì certo, svela, ma anche ri-vela, cioè scopre ricoprendole con la sua magica luce acquetante. Mentre « Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale » (si noti subito la posizione forte, all'inizio del verso, dell'accusativo). « Sì che, sedendo, più che mai son lunge / Da trovar pace o loco » (vv. 120-1): « pace o loco » si equivalgono nel loro rapporto di reciprocità reversibile: trovar pace è trovar loco (e viceversa), questo perpetuo *bic* leopardiano, questa localizzazione attiva (non solo l'*bic* che ammette il *nunc*, ma anche questa radicalizzazione che è un porgersi), in cui la pace sia, come quella della luna, quando posa, il modo di rivelare la lontananza, ma non di smarrirvisi come l'io poetico pensante e fingente l'al di là della siepe: quella pace raggiunta nel tremendo furore della *Ginestra* in cui il poeta « rivela » l'al di là, l'al di là di ogni illudente consolazione, l'al di là di ogni ostacolo che scatena la finzione nel pensiero e non la verità del pensiero, con un'operazione *toto coelo*, a dir così, « lunare », tanto che *Il tramonto della luna* è ben complementare della *Ginestra*, ne è il resto figurale, il compenso gratuito di una morte già attinta e già pagata: tramonta, in quiete raggiunta definitivamente nella nicchia della sepoltura, l'operazione lunare del rivelare il *lonh*, di rivelare, con moto ormai pacificato (quasi si direbbe in un « andante con brio »), il venir meno de « Le lontane speranze, / Ove s'appoggia la mortal natura » (vv. 25-6). « La mortal natura » non ha più nulla a cui appoggiarsi: il loco o pace è la morte stessa figurata in immagini acclini; i toni precipiti del *Tramonto* (« Tal si dilegua, e tale / Lascia l'età mortale / La giovinezza ») derivano da questo fugato di fondo, consapevole di una logica timbrica inesorabile, che dà alle parole veloci quel senso di sottrazione di fiato che ha il singulto.

Per riprendere il nostro discorso sulla meditazione, dovremmo, ancor più, parlare di « meditazione in piedi » per la *Ginestra*, in cui egual flutto si leva, stavolta di fuoco e di lava, mirato con occhio impassibile, scrutato quello che era stato l'invisibile immaginario

---

forico, come anche in « celeste confine » che significa primariamente « confine del cielo », o come nelle « vie dorate » in cui il colore cede, in questo caso, sul valore metaforico primario di « età dell'oro » in cui paiono quelle vie inoltrarsi. E sempre in *A Silvia* nella variante, ai versi, si noti, aggiunti 17-8 si trova « Ove de gli anni primi, acerbi, verdi / Trapassando, Dispensando io' venia la miglior parte. P'età più verde » (che suggerisce ulteriormente: « E de gli anni io spendea la ec. l'età fiorita. Ove il fior de le forze ec. »). In cui si trapassa dall'acerbo al verde, e dall'età più verde all'età fiorita; fino all'estrazione consequenziale del « fior de le forze » che il poeta « spendea », e fino alla definitiva endiadi: « Ove il tempo mio primo / E di me si spendea la miglior parte », in cui cade il colore metaforico (sviluppatosi inizialmente in tutta la sua omologia, fino al fiorire) e in cui trionfa il sostantivo « parte » che è solo apparentemente pseudo-generico. Pare che « la miglior parte » « di me » sia il corrispettivo soggettivo dell'oggettiva « tanta parte / Dell'ultimo orizzonte » dell'*Infinito*. Infatti, dopo un altro di questi gerundi leopardiani, « lasciando » (*A Silvia*, v. 16), il poeta « D'in su i veroni del paterno ostello / Porgea gli orecchi al suon de la tua voce », ecc. La situazione auditiva richiama di nuovo al rapporto visibile—invisibile; e la voce di Silvia e la sua operazione di spola (la « man veloce / Che percorrea [ed era, si noti, « percotea », sensazione ancora acustica] la faticosa tela », quasi giovane Parca allo stame della vita) richiamano, elementi invariati, a « questa voce » dell'*Infinito* e alla spola tra « questo » e « quello » tipici della *gradatio ad infinitum per interminatum*. Ma, ahimè, « la faticosa tela » di Silvia non era la tela di Penelope, se la giovane tessitrice periva « tenerella » (risuona nell'aggettivo ipocoristico la stessa affettività per gli elementari minimi e indifesi che altrove suona nella femmetta, nella donzelletta, persino nella « gallina, / Tornata in su la via, / Che ripete il suo verso »: tutti segni del passaggio della totalità nei minimi).

fin nei minimi anfratti, sul capo non renitente della innocente ginestra. Il naufragio in Leopardi non è mai interruzione momentanea e alternativa del continuo (le pulsazioni stilistiche leopardiane sono meramente tonali, fondano nel continuo l'evidenza, fondono l'*ergon* del discorso ma non lo interrompono mai, sia pur fulmineamente, per opposizione), non è mai instaurazione del discontinuo: è anzi l'affermazione finale di una morte liberatrice dal ciclo vitale, goduta proprio in questo suo affermarsi come tmesi finale del, e nel, continuo; e in tal modo finisce per confermarne la necessità, direi, fisica, in quanto si afferma come perdita conclusiva dell'individualità nel, e stavolta del, continuo, e dunque come sconfitta necessaria e come tale impassibilmente accettata da quella che era stata la vena eroica, da quello che si era levato come protagonista. La « social catena », rousseauiana, ma stavolta stretta « Contra l'empia natura », in definitiva non fa che ribadire, nella resistenza confederata della specie, e seppur ne emerga un « vero amor » reciprocamente pietoso « Negli alterni perigli e nelle angosce / Della guerra comune », il continuo fatale a cui essa è soggetta. Il resto protagonista, in questa agonia finale spogliatasi d'ogni illusione di primato scenico, è dato solo dalla visibilità completa dell'*ananke*: è ancora in quel mirare senza codardia né orgoglio il compiersi dell'opera tragica dell'*ananke*. L'*ergon* dell'*ananke*, sostitutivo dell'*ergon* del discorso poetico, è proprio in quello stanziarsi del « flutto indurato, e par che ondeggi », « in queste rive » (« rive » scrive, quasi rive di un mare, di « quel » mare, del mare dell'invisibilità fattasi visibile, e aveva prima scritto « piagge »): ora è l'*ananke* che trova sede dove le « frali / [...] stirpi » della ginestra hanno avuto, « Non per voler ma per fortuna », « E la sede e i natali ». In questa sostituitività di una pace tragica, quell'illusorio ondeggiare marino della lava cupamente rappresa nella propria materia, è l'allusione metafisica sopravvivente dell'*hic et nunc* leopardiano: sopravvive la forma dell'essere come essere stato; il suo futuro è questa contemplazione sociale dell'individuo come entità appunto formale, e come tale resistente. La sua sostanza consiste nel sottostare, senza cederle, all'*ananke*; la sua presenza sta proprio nella rappresentatività, anzi nella rappresentabilità, del suo destino. Nella specie, è l'immagine che si mantiene. Ricordate la clausola della penultima strofe di *Alla sua donna*: « E potess'io, / Nel secol tetro e in questo aer nefando, / L'alta specie serbar; che dell'imgo, / Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago ». All'alta specie della sua donna, si è ora sostituita la specie umile della ginestra, corrispettiva della specie amante di « vero amor » dell'uomo; alla specie celeste la specie terrestre, ma la « mesta landa » è pur sempre immersa « In purissimo azzurro »: persiste intorno all'io immaginante la propria perdita individuale, quel cerchio di serenità in cui la forma inscrivendosi pare irraggiare, eterna *voluntas* del proprio cronotopo.

Per *La ginestra* parlo metaforicamente di « meditazione in piedi », nel senso che è caduta ogni esclusione rispetto all'« ultimo orizzonte », cioè tra il visibile e l'invisibile. In verità la strofe IV comincia con un « seggo », in cui però prevale l'aspetto semantico di « stare », quasi « aver sede », su quello, pur compreso, di « stare seduto »: « Sovente in queste rive, /



3 - J. M. William Turner: *Tempesta di neve*, 1842 (Londra, Tate Gallery)



4 - Caspar David Friedrich: *Città al sorgere della luna* (Winterthur, D. Reinhart Stiftung)

Che, desolate, a bruno / Veste il flutto indurato, e par che ondeggi, / Seggo la notte ». Subito dopo compare il solito « Veggo » sempre in posizione privilegiata all'inizio del v. 163, seguito da « quando miro » (v. 174), lontanamente anticipato dalla rima « in giro » del v. 165; mentre anche stavolta la specularità è preservata, rispetto al fiammeggiar delle stelle, quasi ginestre che prendano fuoco virilmente « In purissimo azzurro », riflettendo la propria tragica luce « su la mesta landa », è preservata, dico, ai vv. 164-5: « Cui di lontan fa specchio Il mare »; e intanto, procedendo il pensiero lirico nel suo fuoco immaginativo, ecco che anche « terra e mare », quello che era stato lo specchio orfico, pur riflettendo questo vulcanismo drammatico dell'universo, divengono « un punto » in cui « l'uomo è nulla ». La tmesi è, ancora una volta, l'annullamento operato dal totalizzarsi della fenomenicità, da parte di quello che era stato « il tutto » già conosciuto dalla « Giovinetta immortal » quale è la luna del pastore errante. Mentre l'*epoché* dell'azione è ancora contenuta per Leopardi in quei formidabili gerundi di cui la sua eloquenza discorsiva si nutre, quasi di nebulose dell'azione, di cui essi costituiscono i nuclei energici, le riserve di spazio concluso ed esplosivo: solo qui, « rimembrando » (v. 185), « rinnovellando » (v. 195), « cadendo » (v. 202), « piombando » (v. 212), « scendendo » (v. 222), « giacendo » (v. 251), « balzando » (v. 252), « Fervendo » (v. 260), « Fuggendo » (v. 262), « crepitando » (v. 267), ecc. E anche nel *Canto notturno* si ha un « Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero » (v. 140), che è la conclusione operativa ancora compresa tra il mirare e il pensiero mirante, in cui cioè non finisce ancora di operare la finzione, se l'altro, l'altrui, l'« altrui morte » può costituire ancora una barriera di esitazione tra l'io e l'altro, quella barriera comunque destinata a cadere totalmente nella *Ginestra*, e in cui, con quel « forse » (« O forse erra dal vero »), è ancora dubitativamente sospeso il pastore, come sottilmente inebriato dai « tanti moti » degli « eterni giri ».

### III

Nello *Zibaldone* il « cardinal di Cusa » è citato il 5-6 Ottobre 1821, quando il poeta, polemizzando con l'immaginazione dei tedeschi, e difendendo « Cartesio, Galileo, Newton, Locke, ec. » che « hanno veramente mutato faccia alla filosofia », osserva: « Il sistema detto di Copernico potrebbe riguardarsi come una grande scoperta e innovazione, anche in ordine alla metafisica; ma è noto che quel tedesco non fece altro che colle sue meditazioni lunghe e profonde, coltivare e stabilire ec. una verità già saputa o immaginata da' Pittagorici, da Aristarco di Samo, dal cardinal di Cusa ec. Questo è ciò che sanno fare i tedeschi »<sup>(9)</sup>. È ancora il Leopardi che combatte contro la ragione, « la quale per far grandi effetti e decisi progressi ha bisogno di quelle stesse disposizioni naturali ch'ella distrugge o n'è distrutta, l'immaginazione e il sentimento »<sup>(10)</sup>. Ebbene, nel sistema funzionale delle

<sup>(9)</sup> *Zib.*, I, pp. 1180-1.

<sup>(10)</sup> *Ibidem.*

illusioni, è bene innestato proprio questo particolare tipo di immaginazione, la finzione d'infinito, ma non si che di un tal sistema emotivo non si capti proprio il lato operativo, e insomma il valore positivo, dinamico, addirittura drammatico, che il pensiero leopardiano gli assegna. In un universo che quale quello leopardiano sembra costituito nella sua immutabilità da riconoscere solo progressivamente come un dato fatale e inamovibile, in verità proprio l'operazione linguistico-immaginativa necessaria a captarne i confini slittanti, appoggiata a quel medium di trasparenza traslativa che è l'illusione, con l'aspetto operativo connesso quale si presenta preliminarmente la finzione nel pensiero, insomma lo strutturarsi progressivo del linguaggio, nel suo farsi poetico, sulla linea percettiva dell'infinito-interminato, del linguaggio cioè come interminato che determina in quanto si determina, sembra rimettere in moto proprio quell'universo, dandogli l'abito, più che scientifico, gnoseologico non di un fatto puramente descrivibile ma di un farsi che dà oltretutto credibilità allo stesso movimento strumentale linguistico in cui esso universo si esprime come interminato che progressivamente si determina nella appercezione conoscitiva. È un linguaggio che, mentre si totalizza partendo dai particolari, propone una continua e significativa mancanza di determinazione a un totale sempre più vasto.

È chiaro che il poeta, in tal caso, mentre esprime la propria fiducia razionale sulle risultanze significative connesse al proprio operare poetico, cioè sui significati raggiunti, costituisce come valvola di sicurezza una delle regole fondamentali di quell'operare, quella cioè collegata all'eleganza come messa in opera dell'indeterminato-interminato: « Se attentamente riguarderemo in che soglia consistere l'eleganza delle parole, dei modi, delle forme, dello stile, vedremo quanto sovente anzi sempre ella consista nell'indeterminato, [...] o in qualcosa d'irregolare, cioè nelle qualità contrarie a quelle che principalmente si ricercano nello scrivere didascalico o dottrinale »<sup>(11)</sup>. Convien ripetere quanto qui lo stesso Leopardi richiama sulla propria distinzione tra parole e termini: « Ho già distinto in altro luogo le parole dai termini, e mostrata la differenza che è dalla proprietà delle voci alla nudità e precisione. È proprio ufficio de' poeti e degli scrittori ameni il coprire quanto si possa la nudità delle cose, come è ufficio degli scienziati e de' filosofi il rivelarla. Quindi le parole precise convengono a questi, e sconvengono per lo più a quelli; a dirittura l'uno e l'altro. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe, ed esprimenti idee più incerte, o un maggior numero d'idee ec. Queste almeno gli denno esser le più care, e quelle altre che sono l'estremo opposto, le più odiose. [...] Ho detto e ripeto che i termini in letteratura e massime in poesia faranno sempre pessimo e bruttissimo effetto. Qui peccano assai gli stranieri, e non dobbiamo imitarli. Ho detto che la lingua francese (e intendo quella della letteratura e della poesia) si corrompe per la profusione de' termini, ossia delle voci di nudo e secco significato, perch'ella si compone oramai tutta quanta di termini, abbandonando e dimenticando le parole: che noi non dobbiamo mai né dimenticare né perdere né

<sup>(11)</sup> *Zib.*, I, pp. 887-8.

dismettere, perché perderemmo la letteratura e la poesia, riducendo tutti i generi di scrivere al genere matematico »<sup>(12)</sup>. Viene da concludere che l'interminato è quanto non rientra nei termini, quanto nella parola indetermina e dunque allarga o quanto meno rende incerti i suoi stessi confini. Il poeta, se riflettendo esprime un'ipotesi continuamente trasgressiva, in potenza anche se non in atto, quale quella che s'è cercato di analizzare di un infinito non fatto perché non detto, o meglio non finito di dire nella parola poetica anche se non in termini matematici, in verità opera alla costituzione virtuale di un universo in via di farsi; e non importa se poi il prosieguo del suo pensiero arriverà al « brutto / Poter che, ascoso, a comun danno impera »: è proprio lo stato agonico del canto, cioè l'agonismo protagonistico che ha raggiunto la sua acme nel rapporto vita-morte, a rivelare l'antagonismo, anche se così crudelmente designato, a provarci l'entità illimitata di un farsi, sia pure antagonistico, piuttosto che l'immutabilità statutiva di un fatto. La situazione drammatica non esclude l'instaurarsi di un rapporto volontario, cioè l'intervento di una volontà sociale, o meglio associata, rispetto a un male anch'esso socializzato nell'amplificarsi delle proprie conseguenze. Il nuovo patto sociale leopardiano, oltre che nascere dal segno opposto, negativo invece che positivo, apposto alla ragione illuministica, e in particolare rispetto al contratto sociale rousseauiano, ha il merito di aprire gli occhi, e di farli aprire, come atto di necessità, sull'ultimo atto di un dramma che ha percorso tutti i gradi del visibile, del qui e ora, della necessaria sineddoche umana, per risolversi nell'invisibilità di un attuarsi, oltre il destino individuale, in una perenne e continuamente rimandata, « interminata », finalità senza vinti né vincitori; la catastrofe sarà ormai solo quella delle apparenze, non delle sostanze del canto: le quali mentre sostanziano la parola nella sua creatività attizzata di significato al limite, di un significato però che non deve illudere il lettore di essersi fatto ideologico, ormai credono di anettere ad essa anche quei valori « terminali » ed esclusivi che il canto leopardiano in verità seguita nel profondo, in quanto è un farsi espressivo più che un fatto, a rigettare.

Tornando all'*Infinito*, della « navigazione » in un mare ignoto in cui è dolce naufragare, come avrebbe potuto Leopardi dare il referto poeticamente esatto se un po' della « docta ignorantia » che il Cusano ritiene necessaria non fosse stata preliminarmente riconosciuta come correttivo emozionale e ripartita anche al poeta dei *Canti* per cui la ripresa, meglio la rivalsa, formale è la spia dello stato di tensione, inventivo, che questa poesia denuncia rispetto a una convinzione mentale progressiva, a uno stato conoscitivo a cui il pensiero tende ad assuefarsi a detrimento proprio della ignoranza necessaria a godere dei frutti della presenza della nuda natura? Secondo Alexandre Koyré, non « si deve trascurare il fatto che l'« influenza » non è mai semplice, ma è al contrario una relazione complessa e bilaterale; noi non veniamo influenzati da qualunque cosa leggiamo o impariamo: in un certo senso, forse il più profondo, siamo noi stessi a determinare le influenze cui ci sottomettiamo; i nostri antenati intellettuali non ci vengono affatto dati, ma sono da noi liberamente scelti:

<sup>(12)</sup> *Zib.*, I, pp. 826-7.

almeno in senso lato. — Come potremmo altrimenti spiegare che, a dispetto della grande popolarità di cui godettero per più di un secolo, né Lucrezio né Diogene abbiano esercitato alcuna influenza sul pensiero cosmologico del xv secolo? Il primo a studiare seriamente la cosmologia lucreziana fu Giordano Bruno. Nicola da Cusa — per quanto non sia certo se al tempo in cui scrisse il *De docta ignorantia* (1440) egli conoscesse il *De rerum natura* — non pare averle dedicato soverchia attenzione: eppure fu il Cusano, l'ultimo grande filosofo del morente Medioevo, a respingere per primo la concezione cosmologica medievale, e colui cui va il merito, o il demerito, di aver affermato l'infinità dell'universo. — E così in effetti venne interpretato da Giordano Bruno, da Keplero e infine da Descartes, il quale, in una famosa lettera all'amico Chanut (che riferiva alcune osservazioni di Cristina di Svezia, la quale dubitava che, nell'universo indefinitamente esteso di Descartes, l'uomo potesse ancora occupare quel posto centrale che, secondo l'insegnamento della Chiesa, Dio gli aveva dato alla creazione del mondo), afferma che "il cardinale di Cusa ed altri ecclesiastici hanno supposto essere il mondo infinito, senza mai venir rimproverati dalla Chiesa; al contrario è d'uopo ritenere che sia onorare Iddio il far apparire la Sua opera grandissima". L'interpretazione cartesiana dell'insegnamento di Nicola da Cusa è abbastanza plausibile, in quanto il Cusano nega in effetti che il mondo sia finito e imprigionato tra le pareti delle sfere celesti. Ma non ne afferma neppure la positiva infinità; di fatto evita, con la prudenza e coerenza dello stesso Descartes, di attribuire all'universo la qualifica di "infinito", riservata a Dio, e a Dio solo. Il suo universo non è infinito (*infinitum*) ma "interminato" (*interminatum*), il che significa non solo che è illimitato e non racchiuso da un involucro esterno, ma anche che non è "terminato" nei suoi costituenti, ovvero manca completamente di precisione e di una stretta determinazione. Esso non raggiunge mai il "limite", è *indeterminato* nel pieno senso della parola: perciò non può essere oggetto di conoscenza completa e precisa, ma soltanto parziale e congetturale. Il riconoscimento di questo carattere parziale — e relativo — della nostra conoscenza, dell'impossibilità di costruire una rappresentazione univoca ed oggettiva dell'universo, costituisce — in uno dei suoi aspetti — la *docta ignorantia* che Nicola da Cusa sostiene come mezzo per trascendere i limiti del nostro pensiero razionale »<sup>(13)</sup>.

Leopardi non esce da un morente Medioevo, anzi esce dal secolo dei lumi, dal secolo in cui però la ragione ha ingabbiato l'universo come un grande meccanismo evolucionistico di tipo infinito, e nella sua polemica contro l'illuminismo che diverrà, come s'è detto, sì, progressiva accettazione del materialismo razionale, fino a fare materia la ragione stessa, ma ponendo il segno negativo a quanto essa aveva indicato con segno positivo, anche l'universo leopardiano si meccanizza progressivamente, cioè rivela i suoi termini ideologicamente finiti. Ma non si che non sussista qualcosa che non funzioni da inconscio correttivo

<sup>(13)</sup> ALEXANDRE KOYRÉ, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1957; ora tradotto in italiano da Luca Cafiero: *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 14-6.

a quanto la mente va affermando in termini crudi, in significati ideologicamente negativi, cioè nei termini della stessa limitazione significativa. E il correttivo è il linguaggio stesso che, elegante e pellegrino, mentre par continuare la lezione rettorica e conservatrice della parola scelta, lontana dall'uso, semanticamente ambigua tra passato e presente, la lezione insomma della parola riesumata così come Angelo Mai sveglia « dalle tombe / I nostri padri », in realtà, trasponendo sul piano dell'« interminato » linguistico i rapporti con cotesto universo, viene a rendere privo di determinazione e insomma indeterminato-interminato quanto invece l'ideologia tende finalisticamente a determinare, anzi a schiacciare senza speranza nella cieca funzione meccanicistica. Solo che, mentre avviene la suddetta trasposizione nell'indeterminato linguistico, cioè mentre è il linguaggio a salvare l'apertura di cotesto mondo chiuso, e chiuso su se stesso, chiuso come una tenaglia a schiacciare il misero abitante di una tale trappola preconstituita, mentre cioè è proprio il linguaggio dell'ode-canzone, il linguaggio precipuo del significato, con tutta la sua entità e complessità morfosintattica, a spingere verso cotesta inconscia salvezza, facendolo in una forma di escatologia tragica esorbitare verso cotesta drammatica illimitazione del contesto, e comunque da un contesto in cui i significati si trovano a colluttare con la progressiva cristallizzazione ideologica, è anche da dire che è l'agonia eroica in cui l'agonista, il già protagonista della propria individualità, è coinvolto contro l'antagonista, cioè contro la brutta natura, nelle odi-canzone, a mantenere non solo aperto, ma proprio ad aprire, nell'opposizione del rapporto, la gabbia del finito, a spingere il limite effettuale in un *interminatum*, alla Cusano, di tipo storico, che mentre umanizza paradossalmente l'avversario, anche non conclude con la sconfitta questo rapporto col limite spingendolo sempre un po' più in là, spingendo nella stretta mortale il meccanismo stesso dell'universo nella sua asserita impersonalità fino a che esso stesso sia costretto ad assaporare uno stato di morte che è, proprio esso, l'apertura, il segno ultimo dell'indeterminazione finale. L'abbraccio fatale con l'avversario finisce per trascinare anche l'avversario al di là dei suoi limiti. È, il rapporto, tragico per ambedue, ma per ambedue liberatore dai limiti reciproci; è per rapporto a questa lotta mortale che l'universo chiuso ideologicamente non si chiude sul piano espressivo, cioè a livello morfologico, al livello delle forme godibili: si apre miticamente come lotta esemplare che sposta fuori del condizionamento della gabbia meccanicistica gli stessi contendenti fino a raggiungere il piano utopico e uchronico di un'eternità come morte figurata, l'eternità di una *ὄβρις* che, perennemente rintuzzata dalla coscienza, diviene coscienza di morte, raggiungendo i valori del « dover essere » propri dell'espiazione tragica degli Elleni. Ecco dove il poeta toccava veramente, nel « capo innocente » della ginestra, l'« innocenza » dei suoi amati antichi: che era l'innocenza delle figure durevoli al di là della morte, tra le quali la figura stessa della morte si aggira *inter pares*. Sicché, « Come sinistra face », « Covre il baglior della funerea lava, / Che di lontan per l'ombre / Rosseggia e i lochi intorno intorno tinge »: è il meccanismo indifferente della natura che però pare svenarsi e perder sangue attraverso la sua

sinistra indifferenza: un barlume del φῶς giovanneo paradossalmente vi si agita rispetto allo σκότος che gli uomini avevano preferito.

Non voglio dire con questo che è precorso in Leopardi il concetto novecentesco di universo in espansione; in verità il concetto non è precorso affatto; ma nel rovesciamento delle conseguenze tra il livello ideologico e il livello linguistico, è certo che il poeta propone un agonico avanzare dell'uomo al di là dei termini apparenti della sua lotta mortale. Egli, in quanto è reso cosciente sul piano rappresentativo-espressivo da quel linguaggio con cui può intendersi coi suoi simili e con cui può stringere un patto da *ultima ratio* con l'altro da sé che pure gli somiglia, se le frali stirpi della ginestra non furono credute, perché nemmeno furono fatte, immortali « O dal fato o da te »; egli, dico, spinge più in là i costituenti oppositivi di quell'universo con cui è avvenuto questo fatale avvinghiamento. Cioè l'universo stesso assapora nella morte dell'uomo, da singolo fattosi consociato a respingere la sconfitta finale della specie, la propria stessa morte, la morte voglio dire della propria cieca parzialità: il « futuro oppressor » è già vinto, *in pectore*, dalla morte, che l'incontro tra oppressore ed oppresso, tra « avaro lembo » e « molli foreste », finisce per costituire in un'unità inscindibile: un'unità che vince la morte nella forma stessa raggiunta nella morte, e io direi preventivamente, della morte. La parola è questa forma immortale nella, e della, morte, la parola che non termina nemmeno nei propri significati: ed è la parte che allude al tutto della figura, nel raggiunto canto imparziale. È il più bell'elogio del significante che potesse fare un poeta di significati così agonicamente precipiti; un poeta in cui vena idillica e vena eroica, così continuamente sostitutive e alternative, ma *in progress*, di se stesse, sono venute più propriamente a significare prevalenza tentata, nell'idillio, del significante e prevalenza raggiunta, ma nella sconfitta e sul piano negativo, attraverso le odi-canzoni, del significato.

Ma per riprendere il filo del nostro discorso, si diceva che anche Leopardi ha la concezione di un universo non tanto infinito quanto « interminato », proprio nel senso significato dal Koyré per il Cusano. Ne sono spia oltretutto le stesse dubitazioni del poeta sugli autografi dell'*Infinito*: « un infinito / Spazio » → « interminato / Spazio » → « interminati / Spazi »; « Immensitate il mio pensier s'annega » → « Infinità s'annega il pensier mio » → « Immensità s'annega il pensier mio ». Ripeto le parole del Koyré: « non è "terminato" nei suoi costituenti, ovvero manca completamente di precisione e di una stretta determinazione ». Intanto questo concetto, s'è accennato, già coinvolge l'idea leopardiana della lingua che tanto più si rivela poetica quanto più risulta indefinita. « Non solo l'eleganza, ma la nobiltà la grandezza, tutte le qualità del linguaggio poetico, anzi il linguaggio poetico esso stesso, consiste, se ben l'osservi, in un modo di parlare indefinito, o non ben definito, o sempre meno definito del parlar prosaico o volgare »<sup>(14)</sup>. Quindi già il linguaggio è il mezzo in cui l'« interminato » acquista non solo la nozione statica di mancanza di una stretta determinazione, ma altresì, e più, la nozione dinamica di mancanza di termine, nel senso che il

<sup>(14)</sup> *Zib.*, I, p. 1202.

termine si sposta con lo spostarsi, contestuale, del moto (linguistico) percettivo del reale: cioè la nozione di interminato implica che anche l'universo linguistico non è terminato nei suoi costituenti né termina la sua virtualità in ogni punto del suo costituirsi. Quel linguaggio che la teoria dell'eleganza e del pellegrino storicizza in tutta la gamma della tonalità fonosemantica si dimostra in tal modo non tanto un linguaggio, al modo petrarchesco, riesumato, come pure tende a sottolineare per questa parte Ungaretti<sup>(15)</sup>, quanto un linguaggio che attraverso l'eleganza e il pellegrino (come l'inizio dell'*Infinito* ha quel « Sempre caro mi fu quest'ermo colle »: dove il familiare del « Sempre caro » collude col pellegrino grammaticale — quel passato remoto « mi fu » che pare costituire una luce d'ossimoro contrastando con l'avverbio « Sempre » — e col pellegrino morfologico: « quest'ermo colle », che significa solitario anche rispetto alla frequentazione, sempiterna dal punto di vista affettivo, del poeta), mentre si radica nel passato non esaurisce la propria novità espressiva, direi la propria proiezione presentificante, in quanto appunto « non terminato » nemmeno nel proprio avvenire significativo.

E difatti, mentre il linguaggio petrarchesco, che ha la figura, in tutti i suoi aspetti, come valore terminale del proprio sforzo fonosimbolico, è assolutamente trasparente, proprio a non interporre ostacoli, nemmeno quelli del « mezzo », se non quelli speculari ma già finali del *miroir*, alla percezione di quest'ultima finalità figurale, il linguaggio leopardiano è denso, lento nelle sue implicazioni sintattico-semantiche; e, come s'è avuto già occasione di dire, si sposta attraverso la mediazione figurale: le sue figure sono intermedie e transitive del discorso, si aprono nelle ragioni, oltre che nella ragione, del discorso e razionalizzano simbolicamente, cioè allegorizzano (Silvia = la speranza), la propria conclusione per riporgere al discorso la sua continuità significativa. Pertanto il discorso implica figure come snodi immaginari ma non si conclude mai in esse: neanche la clausola di *A Silvia*, che pure sembra così conclusa in termini figurali da rasentare un gesto di compostezza neoclassica, in verità chiude: la gnomica che l'«apparir del vero» suscita, la pervade echeggiando al di là della stessa impostazione sottolineata della figura; a parte che, se si va a vedere a fondo, è proprio dal neoclassico, cioè da un formalismo razionalizzato, che esce quel supporto gnomico che sembra proporsi come l'anima stessa della realtà quando questa, totalmente idealizzata (non Canova insomma, ancora *sucré* dalla candida materialità della forma ma il canoviano e thorwaldseniano Tenerani e persino l'anticlassico Bartolini della « Carità, educatrice » e della « Fiducia in Dio »), si vuole deformalizzare in significati, cioè concettualizzare. Ormai per Leopardi lo sappiamo: è il discorso, è il colloquio che erode i margini introduttivi e estroduttivi delle figure, elementi qualificanti di passaggio di quel flusso di pensiero per cui solo si vive. Ricordiamoci la più volte citata asserzione: « Non si vive se non pensando »: con quel gerundio di forte impostatura comportamentale da collegare

---

<sup>(15)</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Idee del Leopardi sulla crisi del linguaggio e sulla lingua*, « Civiltà delle macchine », a. XIX, n. 3-4, maggio-agosto 1971, pp. 19-26.

agli altri famosi « sedendo e mirando » e « comparando » dell'*Infinito*. A quel gerundio Leopardi ne fa corrispondere un altro: « Non si pensa se non parlando »<sup>(16)</sup>, che tra l'altro ci suggerisce la proporzione: « vivere » sta a « pensare » come « pensare » sta a « parlare », con la conseguenza proporzionale che « vivere » parlando è uguale a « pensare » al quadrato. E che miracoloso « pensar parlando » (quasi un rinnovato « recitar cantando » della mente) è quello del colloquio a due voci, che « parlato » comunque è quello del « perenne ragionar » col proprio cuore, fino a ricuperare alloquente « quel mio cuore d'una volta », allibito da quel sentirsi vivo oltre la cortina inesorabile dell'oblio.

Si deve dire, a questo punto, che Leopardi stesso, poco dopo la composizione dell'*Infinito* (ma era ormai entrato nell'area del *Bruto minore*), ebbe a scrivere: « Ogni uomo sensibile prova un sentimento di dolore, o una commozione, un senso di malinconia, fissandosi col pensiero in una cosa che sia finita per sempre, massime s'ella è stata al tempo suo, e familiare a lui. [...]. La cagione di questi sentimenti è quell'*infinito* che contiene in se stesso l'idea di una cosa *terminata*, cioè al di là di cui non v'è più *nulla*; di una cosa *terminata per sempre*, e che non tornerà *mai più*. (10 dicembre 1821) »<sup>(17)</sup>. Al lume di queste riflessioni, tanto più desolatamente l'idea di *infinito* appare legata all'idea di *terminato*, ma stavolta inquinata dalla stessa idea di termine: è stavolta, « al di là », come al di là della siepe, l'infinità stessa del nulla, se qualcosa è terminato *per sempre* e non tornerà *mai più*: è il nulla del pensiero che si è riversato, esso al di là, non l'al di là che si riversa ricuperandosi nel pensiero; è cioè il pensiero che si perde nel nulla, nel senso che annulla la stessa matericità dell'infinito. Ma anche in questo caso è il termine che funziona, se non funziona la parola che sovviene con la sua carica semantica, bensì la mera riflessione che trae le conseguenze da quanto l'invenzione poetica ha già raggiunto nel proprio « parlato » poetico. E comunque è da dire che dove il termine funziona come la siepe con valore traslativo, l'infinito è legato all'atto di presenza, al qui e ora della parola presentificante, della parola parlante in un'unica area, in un'area unificata che è quella del funzionamento del segno, direbbe Ponge, « mis en abyme ». Dove invece vi è separazione, e il termine non ha valore traslatante di là dalla siepe per il pensiero-parola verso l'abisso dell'infinito, ma è proprio questo a riversarsi nel pensiero, vorrei osare, in un pensiero terminologico, e a dir così, a trascinare nella propria annullante infinità il pensiero stesso che non può fingere perché destituito di parola e fattosi, da attivo, pensiero puramente ricettivo, ecco il nulla, quale atto di assenza, trionfare sulla matericità dello stesso infinito, fino a costituirlo in un « solido nulla », una volta raggiunta, tra il marzo e l'aprile del '20, la certezza che persino « *La natura non è materiale come la ragione* »<sup>(18)</sup>. Ma vi sopravvive il « sentimento ingenito e proprio dell'animo nostro che ci fa sentire la nullità delle cose indipendentemente dalla ragione ». Il « sentimento

<sup>(16)</sup> *Zib.*, I, p. 1347.

<sup>(17)</sup> *Zib.*, I, p. 1361.

<sup>(18)</sup> *Zib.*, I, pp. 132-3.

ingenito» è dunque il luogo che qualifica come vane e insufficienti « tutte le cose che si misurano coi sensi », facendosi esso « sensibilissimo sentimento e dolorosissimo ». Il dolore leopardiano di fronte al nulla, contro cui nessun analgesico potrà essere trovato dalla ragione, che pure « è la facoltà più materiale che sussista in noi », tanto che persino la natura è meno materiale della ragione, non solo ha sede ma si produce ora in modo inarrestabile in questo « sentimento ingenito »: che è, proprio esso, l'antipodo del nulla. Né Leopardi mai seppe annullare questo senso di dolore « ingenito » se non nel manifestarsi dello stesso « sentimento ingenito », nel canto cioè che mentre manifesta esaltandolo questo senso sorgivo di dolore, anche lo neutralizza e lo tiene a bada in termini figurati, con figure però, come ho detto, tanto intermediarie quanto intermedie. Dico col canto, e coi *Canti*, così slittanti nella parte ideologica della struttura quanto certi nel continuo contrappunto che li sottintende: punctus contra punctum, suono contro suono, il cantus mensurabilis contro l'immensità che si va scoprendo come smisurato senso della naturale infelicità umana.

Si può dire, a questo punto, che la poesia nasce come coscienza di questo valore « interminato » del linguaggio: presa coscienza razionale di quel che è stato attraverso il linguaggio, ecco che il poeta ha dinanzi a sé questa riserva, non più di ragione ma di natura, che è data appunto da questo « limite » mai raggiunto, da questo « termine » mai toccato altrimenti che dall'oggi parlante e che, in quanto tale, in quanto presenza linguistica, continuamente travalica i propri termini ragionevoli nella fondazione della propria naturalezza di discorso, che per Leopardi vuol dire corposità, fisicità storica, del discorso stesso: insomma sua parlabilità. Quella naturalezza, di tipo scenico, Ungaretti tende a chiamare coscienza ironica, e sottende per esempio, fin dal titolo, *l'Infinito*. Essa deriva dal parlare per termini finiti come comprensivi d'infinito; ma è da dire che Leopardi, in questo senso, aveva piena coscienza che l'infinito può darsi all'uomo, si accosta all'uomo solo in termini finiti: nella rappresentazione, sollecitante attraverso l'interminato della parola, del finito. Dice Ungaretti: « *L'Infinito* è un idillio di tono ironico sino dal titolo. L'idillio dell'infinito sarà invece una rappresentazione del finito. Anche usare " idillio " per definire un genere così amaro, non è senza ironia. Ecco, sino dal titolo, abbiamo un vocabolo che presenta due sensi: il suo senso comune, e il senso opposto; il senso d'un'illusione, e il senso d'una realtà »<sup>(19)</sup>. L'operazione di sutura tra il finito e l'infinito avviene per una assimilazione tra ciò che ha forma, tra ciò che è una forma, e ciò che una forma presuppone di sostanziale: che è ciò di cui può svuotarsi, una volta raggiunta la propria tensione storica, per investirsi metaforicamente di altre attenzioni e « formare » altre tensioni, se dislocata fuori del tempo che l'ha vista nascere. Una forma, finita, presuppone la propria funzione infinita proprio nel darsi come rapporto funzionale di un'opposizione. L'infinito è una funzione oppositiva nascente da termini in sé finiti: cioè, per adoperare la distinzione leopardiana tra parola e

<sup>(19)</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Secondo discorso su Leopardi*, in *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 472.

termine, è da dire che la parola agisce in quanto si propone un'area d'azione semantica al di là del proprio valore meramente terminologico, ha cioè quella carica immaginaria che la siepe scatena. Allora questa presunta ironia leopardiana, io la chiamerei piuttosto coscienza dell'opposizione profonda che il linguaggio in sé contiene in modo potenziale e che scatena tra presenza e assenza, tra attualità del segno e virtualità del referente, tra attualità del significato e virtualità del significante.

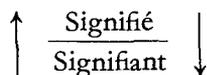
Vorrei rifarmi qui a quanto ricorda Lacan in un suo seminario del 16 giugno 1954: « La parole s'institue comme telle dans la structure du monde sémantique qui est celui du langage. La parole n'a jamais un seul sens, le mot un seul emploi. Toute parole a toujours un au-delà, soutient plusieurs fonctions, enveloppe plusieurs sens. Derrière ce que dit un discours, il y a ce qu'il veut dire, et derrière ce qu'il veut dire, il y a encore un autre vouloir-dire, et rien n'en sera jamais épuisé — si ce n'est qu'on arrive à ceci que la parole a fonction créatrice, et qu'elle fait surgir la chose même, qui n'est rien d'autre que le concept. — Rappelez-vous ce que Hegel dit du concept — *Le concept, c'est le temps de la chose*. Certes, le concept n'est pas la chose en ce qu'elle est, pour la simple raison que le concept est toujours là où la chose n'est pas, il arrive pour remplacer la chose, comme l'éléphant que j'ai fait entrer l'autre jour dans la salle par l'intermédiaire du mot *éléphant*. Si ça a tellement frappé certains d'entre vous, c'est qu'il était évident que l'éléphant était bien là dès lors que nous le nommions. Qu'est-ce qui peut être là, de la chose? Ce n'est ni sa forme, ni sa réalité, car, dans l'actuel, toutes les places sont prises. Hegel le dit avec une grande rigueur — le concept est ce qui fait que la chose est là, tout en n'y étant pas. — Cette identité dans la différence, qui caractérise le rapport du concept à la chose, c'est ce qui fait aussi que la chose est chose et que le *fact* est symbolisé, comme on nous le disait tout à l'heure. Nous parlons de choses, et non pas de je ne sais quoi toujours inidentifiable. — Héraclite nous le rapporte — si nous instaurons l'existence de choses dans une mouvance absolue telle que jamais deux fois le courant du monde ne passe par la même situation, c'est précisément parce que l'identité dans la différence est déjà saturée dans la chose. C'est de là qu'Hegel déduit que *le concept est le temps de la chose*. — Nous nous trouvons ici au cœur du problème de ce qu'avance Freud quand il dit que l'inconscient se place hors du temps. C'est vrai, et ce n'est pas vrai. Il se place hors du temps exactement comme le concept, parce qu'il est de lui-même le temps, le temps pur de la chose, et qu'il peut comme tel reproduire la chose dans une certaine modulation, dont n'importe quoi peut être le support matériel. Il ne s'agit pas d'autre chose dans l'automatisme de répétition. Cette remarque nous mènera très loin, jusqu'aux problèmes de temps que comporte la pratique analytique »<sup>(20)</sup>. La citazione è lunga, ma ne valeva la pena. A cui vorrei aggiungere che se « il concetto è il tempo

---

<sup>(20)</sup> JACQUES LACAN, *Le séminaire*, Livre I, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 267. Il seminario a cui facciamo riferimento è il XIX, ed è intitolato *La fonction créatrice de la parole*.

della cosa », adoperando la definizione saussuriana di segno linguistico come entità psico-fisica a due facce, e se l'una delle due facce è il concetto, cioè il significato, e l'altra è l'immagine acustico-visiva, o significante, si può concludere che il significante è lo spazio della cosa. Se il concetto è sempre là dove la cosa non è, è che il concetto occupa lo spazio, e sorge dallo spazio, s'intende spazio temporalizzato, del significante. Ne consegue che il segno linguistico costituisce un cronotopo perfetto, cioè uno spazio-tempo in cui ognuno dei componenti è funzione dell'altro, con la reversibilità assoluta dei propri elementi costitutivi. Ora in Leopardi l'infinito è, e soprattutto, uno spazio, lo spazio stesso del significante, e dove il concetto di infinito, che è un tempo, il tempo appunto della cosa, si manifesta, esso esige l'elemento spaziale per darsi come tale, cioè per non rimanere nello stato insieme significativo e insignificativo di concetto. Tutto *L'infinito* si enuclea attraverso movimenti spaziali e traslativi, cioè attraverso motivi del significante di quella « cosa » non altrimenti esprimibile che è l'infinito, che solo ai vv. 11-2 e quasi conseguentemente producono l'idea dell'eterno che sovviene, e delle morte stagioni, e della presente e viva, e del suon di lei. Solo cioè ai vv. 11-2 il significato si enuclea in funzione di ricordo (« e mi sovvien l'eterno »), d'altronde già in nuce nel « mi fu » iniziale, il concetto costitutivo della parola infinito si manifesta nella temporalità che si unisce a uno spazio, cioè a un presente attualizzato, a un atto di presenza (la parola, essa stessa, è un atto di presenza, e sia pure presenza dell'assenza, cioè del concetto), subito dopo reimmergendosi nella spazialità del significante (« e il suon di lei »). Ed ecco anche perché il concetto di « infinito » tende a privilegiare il significante del tipo « immensità », « mare », « interminati Spazi », « sovrumani Silenzi », « profondissima quiete »: elementi tutti, del cronotopo linguistico, facenti parte dell'elemento lineare ed acustico costitutivo del significante.

Mi pare qui necessario citare il saggio stimolante di F. Bonnet, *De « L'Infinito » de Leopardi à « Non chiederci la parola » de Montale: esquisse d'une problématique épistémologique du signe*, uno studio suggestivo ma che forza troppo schematicamente il rapporto tra significante e significato in Leopardi: « En somme nous voyons figuré ici, dans ce fond abyssal du poème, le signe dans son fonctionnement: “ cet infini silence ” est en position de signifiant parce qu'il est dans l'au delà de la haie, espace de l'objet, “ cette voix ” est en position de signifié parce qu'elle est dans l'en deçà de la haie, espace du sujet, la haie elle-même figure la barre de ce qui sera près d'un siècle plus tard l'algorithme saussurien:



L'aisance avec laquelle s'effectue le franchissement de la barre, l'immédiateté avec laquelle s'institue la signification (soulignons qui l'importanza des deux points posés tout de suite après le “ vo comparando ”, qui figurent dans toutes les éditions comme aussi dans le manuscrit de *L'Infini*) prouvent bien que le signifiant est essentiellement transparent au

signifié, son espace venant recouvrir dans une parfaite coïncidence celui du signifié pour engendrer l'espace homogène de la signification; ce qu'exprime fort clairement l'image de "l'éternel" qui joue ici sur le plan de la sémantique le même rôle que celle de la "mer" sur le plan de l'ontologie »<sup>(21)</sup>.

In base proprio a quanto abbiamo poco fa accennato, sul suggerimento hegeliano rievocato da Lacan, non è la siepe la sbarra dell'algoritmo saussuriano. Tanto per cominciare l'obiezione, lo spazio al di qua e al di là della siepe, cioè il cosiddetto spazio del soggetto o spazio dell'oggetto, costituiscono preliminarmente un unico spazio interagente, anche se separato in visibile e invisibile. La dicotomia si propone all'interno dell'infinito: inteso come spazio infinito (o immensità) e tempo infinito (o eternità). Bonnet parla di una « ipséité en laquelle l'objet et le sujet s'établissent en une parfaite coïncidence, en laquelle donc il y a identification de l'objet et du sujet. L'image finale de la mer suggère fort clairement cet espace unitaire et homogène en lequel se sont résorbés les deux espaces institués par la haie et dont on voit bien maintenant le rôle qu'elle joue: c'est parce qu'elle est à tout moment franchissable, transparente même, peut-on dire, lieu de passage bien plus qu'obstacle, que les deux espaces qu'elle délimite pourront en fin de compte n'en faire qu'un »<sup>(22)</sup>. Tutto giusto, ma il problema che pone l'algoritmo saussuriano non è questo; ci pare, questo di Bonnet un imperdonabile peccato di inconscio contenutismo, commesso nell'area saussuriana in cui la lingua è forma e non sostanza; a parte il fatto che il formidabile gerundio « mirando » indica proprio quel vedere cupido l'invisibile, quel captare con gli occhi della mente l'al di là della siepe, che è non solo spaziale ma temporale (e ricordo che anche *La ginestra* propone un simile vedere: « Anco ti vidi », v. 7; « Or ti riveggo », v. 14; « Qui mira e qui ti specchia », v. 52), occorre dire che l'unità raggiunta dai due spazi non è dirimente rispetto al compiuto costituirsi del segno; ma è dirimente invece come il segno « mis en abyme » denunci la sua mancanza di significato. Il « naufragio » è il non resistere al significato che si profila: il concetto, cioè il tempo della cosa, il tempo-non tempo dell'infinito tentato, non fa che porre al negativo il segno tentato nella sua abissalità. Sarà, ripeto ancora una volta, la poesia del Novecento, nei suoi più alti culmini, sarà l'Ungaretti dell'*Allegria di naufragi*, a positivizzare il negativo, e dunque a portare il lavoro del significante al di là dell'immediato scompenso proposto dall'apparire troppo precoce e decisivo del significato stesso tra gli ingranaggi in divenire del significante. Il significato avrebbe potuto ben significare qualcosa al di là dell'immagine romanticamente abrupta del naufragio: che adempie un po' alla funzione del *deus ex machina* sempre pronto a risolvere un intrigo altrimenti inestricabile; ma, occorre dire, il Leopardi dei primi idilli non è riuscito

---

<sup>(21)</sup> F. BONNET, *De « L'Infinito » de Leopardi à « Non chiederci la parola » de Montale: esquisse d'une problématique épistémologique du signe*, « Revue des Études Italiennes », Paris, Didier, Tome XVIII, N.os 2-3, avril-sept. 1972, pp. 168-200.

<sup>(22)</sup> *Ibidem*, pp. 171-2.

ad andare oltre a questa immediatezza di clausole significative, se non tentando un'auto-biografia ancora senza memoria o analizzando sempre autobiograficamente la parte postuma (la sera del dì di festa) del mito *in fieri* della festa (la « festa di tua vita ») come attesa di ciò che non viene. Anche il mito in Leopardi funziona sempre al di là o al di qua del suo discrimine: è il caso della *Quiete* e del *Sabato*: il discrimine, anche dentro il mito, adempie alla funzione della siepe: è quanto separa ed unisce il visibile rispetto all'invisibile, il dicibile rispetto all'indicibile. L'acme è il punto sottile del desiderio dei due versanti. Mentre il significato incentrato come nell'*Infinito* sull'idea del naufragio tende a rimandare immediatamente e retrospettivamente al volutamente lento, perché intrattenuto e assaporato, ma insieme fulmineamente pericoloso ondeggiare fonosimbolico del significante, ormai il poeta ha chiuso in questo caso la partita col divenire del proprio lavoro: egli è ormai il lettore di se stesso, giacché il significante nel suo statuirsi primario non altro produce che la « dolcezza » immediatamente captata di un significato accettato e fatale che si contrappone a qualsiasi altra alternativa. Il merito più fondo dell'*Infinito*, come s'è avuto più volte occasione di osservare, consiste nell'ottica progressivamente unitaria applicata al visibile e all'invisibile, in un'ottica insomma comportamentale che dilata la visibilità interiore nel campo immaginario dell'invisibile. Una tale ottica mentale è di ammirabile trasparenza, degna nella percezione dell'immaginario dell'occhiale galileiano e, nelle comparazioni fulminee e lente insieme (questo... quello... questa), di un perfetto zoom.

In base proprio a quanto abbiamo poco fa accennato, e sul suggerimento hegeliano rievocato da Lacan, non è la « siepe » la sbarra dell'algoritmo saussuriano, per quanto suggestivo sia l'accostamento. Il rapporto significante-significato è un rapporto di senso, cioè una condizione dinamica, ma non tra due spazi « contenutizzati » (lo spazio dell'oggetto e quello del soggetto, come dice Bonnet), bensì tra uno spazio e un tempo, che si propongono come tali rispetto al referente, intesi l'uno come reciproca funzione dell'altro, e che costituisce, s'è visto, l'entità linguistica della parola. È il tempo del significato che, spaziandosi nel significante, spazia il significante fino ai propri limiti semantici. È lo spazio del significante che, temporalizzandosi nel significato, temporalizza il significato fino ai propri limiti ontologici. Il significato ontologico dell'*Infinito*, con la « mise en abyme » integrale del segno, è la sua stessa riconosciuta impossibilità di significare, voglio dire di significare in termini razionali, di reggere razionalmente al costituirsi del proprio significato, attestata nella dolcezza del naufragio. Questo forse vorrebbe essere l'inizio di un'operazione rovesciata di senso rispetto all'incontro con questo cosmico infinito fluttuante, nella salsedine marina, in tutto il suo pericoloso allontanarsi dal qui e ora (come era stato implicito nel « procomberò sol io », che sta all'inizio « termopilitano » dell'esemplarità stimolante e pragmatica). L'incontro con l'Altro, che è dunque Altro dal linguaggio, non ammette ritorno, nemmeno ritorno del linguaggio. Anche l'Islandese perirà in modo simile: « Narrano che un fierissimo vento, levatosi mentre l'Islandese parlava, lo stese a terra, e sopra gli edificò un

superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa ». Le « membra mie » della *Vita solitaria*, se da una parte rinnovano la quiete nirvanica del *satori*, dall'altra lasciano spuntare il sospetto di una sorte che le accomuna a quelle dell'Islandese. E d'altronde, le « sepolcrali », donde ricavano quella loro occulta bellezza se non da un altrettale senso del mausoleo, della tomba in cui sopravvive la traccia ormai naturalizzata di una presenza, che fu presenza testimoniale se non agonistica, o quanto meno drammatico « luogo » del pragma? Il naufragio dunque vorrebbe almeno intenzionalmente capovolgere l'algoritmo *significante*→*significato* nell'algoritmo *significato* (attinto come negazione, impossibilità di navigare quel mare)→*significante*; ma appunto il naufragio come poi lo sciogliersi delle membra ne *La vita solitaria* ad altra funzione non adempiono che a dichiarare fallita la tentazione del *significante* puro esperita da un poeta che dovrà portare fino in fondo l'operazione inversa, *significativa*, a cui è nel suo destino più profondo indirizzata la propria poesia: una poesia, se non *protagonistica*, certo *agonistica*; e l'agonia più profonda è certo quella della *positività* del *significante* sulla *negatività* sempre più agghiacciante del *significato*.

Questo valore *presentificante* e rinnovante del limite *positivo*, è elemento funzionale non certo da tenere come ultimo nella considerazione di quel perfetto sistema funzionale che è l'*Infinito* non solo dal punto di vista linguistico, come s'è fin qui fatto, ma altresì dal punto di vista più latamente operativo. Cioè il divieto, l'esclusione, non solo funziona sul piano della finzione linguistica, ma proprio all'interno della finzione, del pensiero, del concetto: adempie cioè al compito che ha una funzione *matematica*. L'esclusione, il divieto hanno valore *algoritmico*, rispondono a un calcolo *algebrico*. Il valore *posizionale* — Saussure direbbe *lineare* — delle cifre nel calcolo risulta decisivo. Cotesto universo risulta *interminato* nel vero senso della parola, nel senso cioè che esso *non è* compiuto, nel senso che esso è oggettivamente *interminato*; ed ecco allora che i costituenti finiti, i costituenti cioè che il poeta percepisce nel raggio tra i due divieti, quello vicino della siepe e quello lontano dell'ultimo orizzonte, possono funzionare appieno come costituenti dell'*interminatezza* dell'*infinito*: che non per nulla s'è trasformato strada facendo in *immensità*. Solo l'*immensità* è concreta a questo punto della riflessione leopardiana, l'*infinito* (per esempio l'*infinito* silenzio) è un'*astrazione*, una cifra in *posizione*, che funziona per rapporto a questo e a quello, al qui e ora, allo stormir del vento tra queste piante, a questa voce: è l'*infinito* pertanto un'*astrazione* dell'*immensità* che si allontana per *contiguità* *sineddochica* di termini finiti; per cui seguita a funzionare il valore *quantitativo* del termine, cioè il valore *permutante* in termini *quantitativi* della parola, e dunque la *dinamicità* « *interminata* » che l'*eleganza* e il *pellegrino* comportano (« Il poetico della lingua non è quasi il medesimo che il *pellegrino*? »<sup>(23)</sup>). Tra finito e infinito non vi è tanto opposizione di qualità quanto per-

<sup>(23)</sup> *Zib.*, I, p. 1507.

petua mutazione di quantità. La totalizzazione della parte è il limite categoriale che la continua e necessaria parzialità del tutto può afferire al ragionamento nel suo perenne avanzare per termini contigui. Persino i termini ipocoristici appartengono a questo moto di parzialità affettiva nella constatata imparzialità che regge «l'infinita vanità del tutto», cioè il tutto additato come astrazione nemica.

In quanto il limite varcato è simbolo che avverte della invalicabilità del limite ultimo, esso è anche costitutivo, nella coscienza, di questo perenne farsi invalicabile del limite ultimo: la siepe→ultimo orizzonte è anche l'indice oltre che di fluenza verso l'infinito, di rifluenza verso il finito, e dunque verso il dicibile e il percepibile, dello stesso perenne farsi invalicabile dell'ultimo orizzonte, e insomma del largo oltre il limite. Il divieto stesso funziona in quanto vieta l'ulteriore, il finale divieto: l'universo si fa in quanto si fa inconoscibile nei canali della conoscibilità e della dicibilità, e dunque è un inconoscibile; i termini limitati, proprio essi, lo illimitano; ma il divieto, il vietato vietante, diventa, oltre che momento conoscitivo attraverso la «dotta ignoranza» umana, o attraverso il suo specifico immaginativo, cioè attraverso la «finzione», oggettivamente come una continua imprecisione-imprecisazione sia pure calcolata (quei plurali, per esempio) dovuta al fatto che l'universo è percepito, più o meno inconsciamente, piuttosto come un farsi che come un fatto, cioè come un farsi inconoscibile, una continua aggiunta che non arriva mai a determinare la propria indeterminazione, un'addizione che non può portare a compimento la propria pluralità nell'ipotizzata operazione totalizzante. L'infinito insomma non è dovuto solo a un calcolabile, anzi auspicabile errore strumentale, in questo caso a un'approssimazione linguistica, ma è un'incompiutezza oggettiva dello stesso rapporto tra conoscenza e inconoscibile, nel senso che l'inconoscibile è sempre più precisamente determinabile, per approssimazione, di quel che non si possa definire il conoscibile, che è sempre più imprevedibile, sempre più slittante nella memoria, sempre più un simulacro, il simulacro stesso della totalità. Per cui partecipare significa parzializzare attraverso quella continua e suppletiva totalità che è la parola creatrice, sempre slittante di senso nella propria metonimicità riflessiva. Proprio il divieto aiuta a definire in termini operativi l'indefinibile. Il limite proposto dalla siepe, al di là di essa, è il limite tra un fatto e un farsi. E questo tanto più risulterà evidente nel prosieguo della riflessione leopardiana, in quanto proprio in questa ipotizzata terra di nessuno (dopo che, nel deserto, il pastore è ancora dubitoso) scende in lotta la ragione contro la natura: il Leopardi ulteriore, fino alla *Ginestra*, è una continua provocazione dell'incontro col personaggio dominante, la natura, che diviene sempre più l'avversario quanto più essa arretra nella propria naturalità, nella propria operabilità continua, che è operazione contrastante, operazione di contrasto. L'indifferenza della natura, accusata dall'ultimo Leopardi, non è che l'indifferenza stessa del limite sempre protratto da questo avversario inseguito eroicamente, provocato eroicamente, ma che non accetta di incrociare lealmente le armi col protagonista, con l'io lirico del poeta, a cui sfugge continuamente

col suo spostare sempre più in là il suo essere non tanto un fatto compiuto *ab aeterno* quanto un fatto compiuto *ab interminato*, un fatto cioè che non finisce di compiersi col compiersi mortale del destino del protagonista. Ormai l'antagonismo è proposto come una lotta col limite che si sposta sempre più in là: anche se la precisione razionale è ormai inesorabile, « lo voto serèn » della *Ginestra* non è che l'immagine speculare in cui i dati si danno, voglio dire, passano dal quadro passivo della speculazione al grado attivo del farsi, anche se opposto, anche se è farsi malefico, dell'universo. Preso contatto, combattivo contatto, col limite secondo, il poeta lascia come eredità del suo canto questo invito a non mollare il farsi che sembra un fatto ma che è in realtà l'interminato stesso. Ma tale indifferenza, stavolta indifferenza soggettiva al male universale, il poeta l'avverte sempre di più, è coscienza di una operazione oggettivamente incompiuta; è dunque coscienza che il mondo non è compiuto nella semplice attestazione significativa del suo esser male: in cui consiste se mai la sua opposizione speculare allo sforzo gnoseologico dell'uomo, quando l'uomo ha adoperato anche la felicità come un momento decisivo della gnosi.



5 - Caspar David Friedrich: *Alberi contro la luna* (Winterthur, D. Reinhart Stiftung)



6 - Caspar David Friedrich: *Gola rocciosa* (Vienna, Kunsthistorisches Museum)

## PENSIERO E LINGUAGGIO DI KARL KRAUS

Dalla Rubrica « Pagina aperta » in onda sul III Programma il 19 dicembre 1974

a cura di Enzo Restagno

PRIMA VOCE — Karl Kraus veniva dalla Boemia dove era nato cento anni fa da una famiglia della borghesia ebraica, come Gustav Mahler, come Kafka, come Rilke, Werfel e tanti altri intellettuali e artisti della monarchia austro-ungarica, ma Karl Kraus fu un prodotto intellettuale completamente diverso, atipico, pur nella costituzionale eterogeneità della vita intellettuale viennese sul declinare del secolo.

Gli esordi di questo singolarissimo personaggio furono però del tutto comuni: la sorte si compiacque anzi di collocarlo nel medesimo solco di Hofmannsthal, in quella direzione dalla quale sarebbe sortito uno degli scrittori ufficialmente più rappresentativi.

Negli anni fra il 1884 e il 1892 Hofmannsthal e Kraus, che erano coetanei, frequentano entrambi il ginnasio Franz Joseph e naturalmente entrano presto nella cerchia del Caffè Griensteidl nella Michelerplatz. C'è però un celebre edificio a poca distanza dal Caffè della vita letteraria viennese davanti al quale i destini dei due giovani scrittori si dividono irrimediabilmente; il Burgtheater. I due giovani sono affascinati dal sontuoso edificio barocco, entrambi vorrebbero varcare la soglia di quel tempio della tradizione teatrale, Hofmannsthal come autore e Kraus come attore. Hofmannsthal realizzerà in pieno il suo obiettivo, diventerà anzi una delle voci più classiche e congeniali alle scene mitteleuropee; Kraus invece mancherà clamorosamente il bersaglio; era, stando alle testimonianze, fisicamente negato alla scena. Nel 1892 i due letterati diciottenni conseguono la maturità e debuttano ufficialmente in letteratura con due saggi teatrali; Hofmannsthal pubblica un prologo in versi all'*Anatol* di Schnitzler e Kraus sulla « Wiener Literatur Zeitung » una recensione ai *Tessitori* di Gerhart Haupt-

mann. Anche interiormente i due destini a questo punto si dividono. Hofmannsthal diviene in pochi anni un autore celebre, interprete squisito e sensibilissimo della decadenza viennese, restauratore impareggiabile della civiltà del periodo teresiano, esteta ansiosamente partecipe di un'arte sostanziata di decorativismo. Kraus sta meditando un'opera ciclopica che lo porterà rapidamente fuori dalla letteratura e fuori dalla storia, fuori dalle dimensioni ufficiali in cui si svolgono la vita culturale e la storia viennese, paragonabile nella sua globalità soltanto all'*Uomo senza qualità* di Robert Musil.

SECONDA VOCE — Nel 1896 il Palazzo Herbertstein, in cui aveva sede il Caffè Griensteidl, fu trasformato in una casa di abitazione con appartamenti; nel vedere i picconi demolire il celebre luogo letterario consacrato da una tradizione secolare, il fervore iconoclasta di Kraus ebbe il primo sussulto trascritto in un pamphlet apparso sulla « Wiener Rundschau » col titolo *La letteratura demolita*. Non è però un qualsiasi fervore giovanile a dettare a Kraus la prima requisitoria contro l'ufficialità, il suo intelletto sta anzi organizzando lucidamente il proprio fervore che esploderà tra breve in un'impresa senza eguale: *La Fiaccola*. Tale è il nome della rivista che Kraus cominciò a pubblicare nel 1899, all'inizio con qualche collaboratore, ma dal 1911 da solo, proseguendo fino al 1936. I novecentoventidue numeri della rivista, raccolti ora in un'edizione anastatica; riempiono quaranta volumi superando complessivamente le trentamila pagine. Respinto dalla scene del Burgtheater, Kraus volle ugualmente far udire la sua voce a tutta la città, spargendo ovunque il suo messaggio che era una sequela incessante di annunci catastrofici, di accuse implacabili, di smascheramenti fulminei e di condanne senza appello. Insolito fu però il mezzo che Kraus scelse per svolgere la sua inquietante requisitoria.

TERZA VOCE — « Che uno sia un assassino non prova niente contro il suo stile; ma lo stile può provare che è un assassino », così afferma in uno dei suoi fulminei aforismi Kraus. Lo stile, la sintassi, la punteggiatura, la scelta di un determinato lessico sono gli agenti della rivelazione, i sintomi inequivocabili di una realtà che solo la lingua ha il potere di svelare.

La società non fu quindi colpita nei suoi usi, nei suoi gesti, nelle sue azioni; in tal modo Kraus sarebbe stato un moralista alla maniera di un Giovenale o di un La Bruyère, ma nel modo di esprimersi, nel modo di comunicare le proprie convinzioni, nel modo di trasmettere opinioni ed informazioni. La grande stampa ufficiale, il celebre quotidiano viennese « Neue freie Presse » del quale Kraus aveva rifiutato sdegnosamente la collaborazione, diventò il bersaglio costante di ogni attacco dello scrittore insonne.

PRIMA VOCE — L'attenzione rivolta più al modo di presentare le cose che alle cose stesse

non indica in Kraus l'intenzione di svolgere una nuova indagine sul concetto di forma, significa piuttosto l'affermazione di una nuova e originalissima coincidenza di forma e contenuto.

Il linguaggio stava d'altronde in quegli anni diventando l'oggetto privilegiato di una particolarissima attenzione, si tratta però di un'attenzione tinta di sospettosità che spesso induce gli indagatori ad ignorare i contenuti comunicativi del linguaggio e a prendere in considerazione aspetti particolari dello stesso fenomeno. Così troviamo il professor Henry Higgins, il Pigmaliione studioso di fonetica di George Bernard Shaw, intento ad individuare attraverso l'accento provenienza, situazione sociale, educazione e inclinazioni morali delle persone che parlano; o il compositore cecoslovacco Leons Janáček prontissimo a cogliere, indipendentemente e spesso ad onta dei significati letterali dei discorsi, le verità che si agitano in fondo all'animo delle persone, rivelate soltanto dalle inflessioni sonore, assolutamente e infallibilmente sincere delle loro voci.

Da questa singolare inquietudine doveva sortire quel principio della identificazione del pensiero col linguaggio che, formulato nel 1922 da Ludwig Wittgenstein nel Trattato logico-filosofico, fu intuito e messo in pratica da Kraus alcuni anni prima. Proprio nella applicazione di questo principio che scardina repentinamente ogni criterio formalistico, Kraus seppe agire con forza e profondità impostando la sua requisitoria sociale e la sua filosofia. Nella sua nuova concretezza che coinvolge in se stessa il pensiero, la lingua perde ogni connotato di esteriorità, non è più un involucro di cui rivestire il pensiero e Kraus ha vissuto questa rivelazione con la trepida intensità affiorante da parole come:

TERZA VOCE — « Io non domino la lingua; ma la lingua mi domina completamente. Per me lei non è la servitrice dei miei pensieri. Io vivo con lei in una relazione che mi fa concepire dei pensieri, e lei può fare di me ciò che vuole. Le obbedisco sulla parola. Perché della parola mi balza incontro il pensiero giovane e forma retroattivamente la lingua che lo ha creato ».

SECONDA VOCE — Logico quindi che ne seguisse un particolare rapporto con la parola scritta, sentita e vissuta in tutta la sua forza nascente, un rapporto di verità e autenticità che richiedeva alla parola di essere inventata ogni volta, di essere rivitalizzata ogni volta mediante la collocazione all'interno di contesti inediti. L'uso della parola rivela quindi la cura più o meno grande che un individuo pone nella verità, il grado di sensibilità morale e intellettuale di chi scrive.

In questo contesto la stampa quotidiana consuma il suo crimine di lesa parola che è una lesione permanente della verità. Lo scadimento del linguaggio a formula d'uso, a frusto cliché verbale, a consuetudine perpetuata passivamente, ubbidisce nel gior-

nale a una logica di potere, a un disegno oppressivo che si manifesta nell'ottundere i cervelli dei lettori ai quali la ripetizione pressoché meccanica di formule rituali sottrae ogni autonomia critica, ogni reattività spontanea. Alcuni fulminanti aforismi denunciano lapidariamente l'azione corruttrice del giornalismo.

TERZA VOCE — « Ciò che la lue ha risparmiato viene devastato dalla stampa. In futuro non sarà più possibile stabilire con certezza la causa dei rammollimenti cerebrali ». « La missione della stampa è di diffondere lo spirito e al tempo stesso distruggere la recettività ».

PRIMA VOCE — Si crea quindi una situazione circolare che non consente evasioni; si instaura l'abitudine con la ripetizione martellante di alcuni cliché per cui l'aspettativa dei lettori diviene perfettamente prevedibile, alle loro coscienze ammaestrate si propone proprio ciò che gli si è insegnato a desiderare, ciò che si è reso loro indispensabile. All'interno di questo circolo alienante Karl Kraus sferrò i suoi attacchi furibondi smontando e demistificando sulle pagine della *Fiaccola* gli spezzoni dolciastrici che ogni giorno corrompevano la coscienza dei lettori addormentandola con le apparenze di una rispettabilità adorna di cadenze mistificatrici. Per giungere a segno il fatuo messaggio della stampa doveva infatti occultare la sua inconsistenza dietro apparenze lusinghevoli. Nasce così l'industria dell'ornamento, la tecnica delittuosa delle parate e degli orpelli privi di ogni rapporto organico con la realtà a cui sono sovrapposti. Il cinico esibizionismo degli scrittori imbrattacarte, come li definisce spregiativamente Kraus, ha la sua origine in un celebre personaggio, in quel Heinrich Heine che fu il primo estensore di brillanti elzeviri.

« Ma la forma, questa forma che è un involucro del contenuto, e non esso stesso, che è il vestito per il corpo, come la carne per lo spirito, questa forma doveva pur essere scoperta una volta, prima di stabilirsi per sempre; se n'è incaricato Heine. Scrive Kraus in un articolo intitolato significativamente « Heine e le conseguenze ».

PRIMA VOCE — Heine rappresenta nella requisitoria krausiana il corruttore geniale, colui che per primo ha consapevolmente confuso i ruoli dell'ornamento e dello strumento, colui, che partendo da idiosincrasie e esibizionismi personali, ha voluto innestare il tono mondano e brillantemente estroverso dell'ésprit francese sulla meticolosa tetraggine di quello germanico. Affascinati dall'istrionnesca bravura dello scrittore cosmopolita, i posteri si sono rapidamente impadroniti della tecnica di abbellire la notizia e il giornalismo, sviluppandosi dall'eredità di Heine, ha preso ad esercitare sistematicamente l'arte della mistificazione ponendosi come « pericoloso mediatore fra l'arte e la vita, parassita di entrambe, cantore là dove dovrebbe essere soltanto messaggero e messaggero dove dovrebbe essere cantore ».

SECONDA VOCE — Nell'illustrare con ironia spietata la gratuità corruttrice dell'ornamento, le conseguenze irreparabili della meditata confusione in cui vengono coinvolte la vita e l'arte dando luogo ad una pseudovita e a una pseudoarte, Kraus doveva trovarsi solidale con un'esile comunità di individui esiliati dalla cultura ufficiale; con Adolf Loos, con Arnold Schönberg e col poeta Peter Altenberg. Adolf Loos, il teorizzatore inascoltato di un'arte semplice e disadorna, definita unicamente dalla funzionalità, aveva pubblicato nel 1908 un famoso saggio dal titolo « Ornamento e delitto » in cui veniva sferrato un attacco generale contro ogni tipo di ornamentazione che si sovrapponesse gratuitamente al disegno strutturale degli oggetti; quale ascolto si porgesse alle sue affermazioni lo si intende benissimo se si pensa che esse furono formulate negli anni di maggior fervore dell'arte floreale.

PRIMA VOCE — Quale fu la reazione dei profeti inascoltati di fronte all'ottuso conformismo e al fanatico conservatorismo di una metropoli che viveva sprofondata in una specie di ipnosi estetizzante la sua agonia? L'impossibilità di dar vita ad un dialogo, di formulare concretamente e ufficialmente un'alternativa spiegano il tono allucinato e la tragica ironia che anima le loro voci, l'apocalisse sembrava inevitabile e nel volgere di pochi anni la guerra avrebbe dato corpo a tutti i fantasmi più tragici.

Tra il 1914 e il 1918, negli anni dell'apocalisse e della carneficina, Kraus volle imprimere ai suoi pensieri la forma più grottesca ed assurda, radunare i mostri dell'orrore e del vuoto nel recinto surreale di un teatro scientemente irrealizzabile. Nacquero così le ottocento pagine degli *Ultimi giorni dell'Umanità* con le loro duecentonove scene e un prologo.

Una sterminata, allucinante pantomima intellettuale la cui impossibile rappresentazione avrebbe richiesto una decina di serate. In una introduzione al dramma Kraus precisa infatti « La rappresentazione del dramma, la cui durata abbraccerebbe secondo la misura temporale terrena circa dieci sere, è stata pensata per un teatro di Marte. Gli spazi teatrali del nostro mondo non riuscirebbero a sopportarlo. Poiché è sangue del loro sangue, e il contenuto è tratto dal contenuto degli anni irreali, impensabili, che non possono essere compresi da svegli, non adibili a nessun ricordo e conservati solo in un sogno sanguinoso, anni in cui figure da operetta rappresentavano la tragedia della umanità ». Lo smisurato dramma con le sue ossessioni incessanti avrebbe potuto essere rappresentato soltanto in una suite di serate teatrali dello stesso Kraus, perché anche lui, come Schönberg, aveva dato vita ad una formula inedita di teatro.

SECONDA VOCE — L'inventore della dodecafonia che, casualmente o no, essendo nato nel 1874 era coetaneo di Kraus, aveva istituito a Vienna una associazione privata per le esecuzioni di musica contemporanea. Il medesimo carattere polemicamente antiufficiale animava le serate teatrali di Karl Kraus « Le lezioni » come le aveva definite lui

stesso. Nella sua qualità di attore mancato Kraus volle prendersi una clamorosa rivincita diventando il primo attore di un singolarissimo teatro della fantasia. Il teatro in questione era infatti lui stesso; regista, impresario, prim'attore, comprimario, comparsa e critico. Un intero teatro vissuto da un solo uomo seduto davanti a un tavolino in qualche modesta sala di periferia. Elias Canetti, capitato a Vienna nel 1924, ci ha lasciato una descrizione preziosa di una serata di lettura di Karl Kraus.

TERZA VOCE — « La grande sala dei concerti era gremita. Mi sedetti molto indietro e da quella distanza potevo vedere poco; un uomo piccolo, piuttosto gracile, un po' curvo in avanti, con il volto che terminava a punta verso il basso, dall'inquietante mobilità, che non riuscivo a cogliere, quasi avesse in sé qualcosa di una creatura sconosciuta. La voce era acuta ed eccitata e dominava con facilità la sala con repentine e frequenti salite di tono. Ciò che però potevo osservare molto bene erano le persone intorno a me. C'era nella sala un clima che avevo conosciuto nei grandi raduni politici; come se tutto ciò che l'oratore aveva da dire fosse già noto ed atteso. La guerra e le sue conseguenze, vizi, assassinio, avidità di guadagno, ipocrisia, ma anche errori di stampa, venivano fatti spiccare con la medesima irruente energia da qualsiasi contesto, chiamati col loro nome, stigmatizzati, in una sorta di furore scagliato su mille persone che coglievano ogni parola, disapprovavano, acclamavano, deridevano e salutavano con giubilo. Inafferrabile e indimenticabile — indimenticabile per chi l'avesse sperimentato, fosse egli vissuto altri trecento anni — era il fatto che quella legge ardeva: irraggiava, fiammeggiava e annientava. Da quelle massime perfettamente connesse l'una con l'altra come pietre nelle mura di una rocca d'apparato ciclopico, scoccavano lampi improvvisi, non innocui, non illuminanti, e neppure lampi da teatro, ma lampi mortali ».

PRIMA VOCE — Il teatro della fantasia di Karl Kraus pretendeva però di essere alquanto più reale di quello confortato dal decoro delle istituzioni e ricavava questa consapevolezza dalla convinzione di essere, nella dichiarata assurdità di alcuni suoi temi, molto più coerente. Kraus afferma infatti che « Tra le forme dell'arte, l'operetta è l'unica adeguata all'essenza di tutti gli sviluppi politici, perché essa dà alla stupidità la redenzione della inverosimiglianza ». Non casualmente l'introduzione agli *Ultimi giorni dell'umanità* si concludeva con un accenno alle figure da operetta che sono le più idonee a reggere le trame dell'assurdo e le farse di Nestroy e di Offenbach trovarono nella recitazione di Kraus una cocente attualità, un'insospettata densità allegorica. Tutto diveniva allegoria e forza suscitatrice nel teatro di Kraus che proprio nel fare appello alla fantasia degli ascoltatori rompeva la consuetudine della passività teatrale, della passività dell'ascoltatore interamente assorbito dalla meticolosa mimésis della realtà creata sulla scena. La non rappresentabilità del teatro di Kraus si rivela

quindi una contestazione radicale dell'ambigua arte del rappresentare, una recisa negazione della legittimità della rappresentazione espletata secondo i moduli istituzionali. Basta pensare alla pluralità odierna di poetiche per una teatralità povera di mezzi, spontanea, mirante a coinvolgere pariteticamente attori e pubblico per misurare la portata anticipatrice del teatro della fantasia di Kraus.

SECONDA VOCE — Con le loro lande sterminate di citazioni giornalistiche, spezzoni tratti da molteplici strati linguistici, ipotesi sarcastiche, sequenze grottesche di versi, esclamazioni e tumulti verbali disarticolati gli *Ultimi giorni dell'umanità* più che un teatro dell'assurdo, sembrano delineare l'impossibilità di qualsiasi rappresentazione. La successione vertiginosa di multiformi scampoli stilistici che depongono la loro veste formale in una girandola incessante di demistificazioni, assomiglia ad una parata di personaggi grotteschi che, giunti in mezzo alla scena, lanciano qualche battuta e si dileguano nella loro squallida inconsistenza dopo essersi spogliati delle loro maschere e dei loro travestimenti. In un celebre scritto del 1914 intitolato « In questa grande epoca », quasi commentando se stesso e la propria esperienza teatrale Kraus dichiara:

TERZA VOCE — « In quest'epoca seria che ha riso da morire alla idea di poter diventare seria, che colta di sorpresa dalla propria tragicità aspira a distrarsi, e che cogliendo se stessa sul fatto va in cerca di parole; in quest'epoca rumorosa che rimbomba dell'orribile sinfonia dei fatti che producono notizie e delle notizie che sono colpevoli dei fatti: in quest'epoca non si attendano da me nessuna parola particolare, nessuna fuorché questa, che serve appena a preservare il silenzio dal fraintendimento. Troppo profondo è in me il rispetto per l'immutabilità, la subordinazione della lingua alla sventura. Nei regni della povertà della fantasia, dove l'uomo muore di carestia spirituale senza accorgersi della sua fame spirituale, dove le penne sono intinte nel sangue e le spade nell'inchiostro, ciò che non è pensato deve essere fatto, ma ciò che è solo pensato è inesprimibile ».

PRIMA VOCE — La propensione a chiudersi in un silenzio allusivo, greve di simboli tragici e impronunciati, legittima l'affermazione di Walter Benjamin per il quale « Tutto ciò che Kraus scrisse ha questo di particolare: è un silenzio rovesciato, un silenzio che la tempesta degli eventi investe nel suo nero mantello, rovesciandolo e voltando all'esterno la vivace fodera ». L'orrore per il fraintendimento e la mistificazione, vanamente combattuti dalla demoniaca arte della citazione esercitata dal teatro della fantasia, dai caustici ed affilatissimi aforismi, dalle fiammeggianti invettive della *Fiaccola*, sembrano ridurre Kraus all'impotenza, isolarlo in un mutismo in cui con gesti forsennati egli non si stanca di mimare l'apocalisse. Qualche anno prima della guerra

Kraus aveva formulato i suoi presagi catastrofici nella « Distruzione del mondo ad opera della magia nera » che è uno dei suoi scritti più esuberanti, costruito con un collage vertiginoso di citazioni che si susseguono con brillante ritmo teatrale. Il mondo avrebbe finito per soccombere travolto dall'irresistibile maleficio della stampa, ma su queste affermazioni aleggiava uno spirito ironico, quasi un gusto del comico, una traccia di quell'humor popolare viennese attinto da Nestroy al quale proprio allora Kraus aveva cominciato a rivolgere grande interesse. Il tono era però rapidamente mutato, Kraus tendeva negli anni della guerra a squarciare di tanto in tanto il velo dell'ironia e a parlare in prima persona rivelando una partecipazione emotiva che scioglieva la glaciale indifferenza del personaggio teatrale impassibile per definizione davanti a qualsiasi evento scenico.

SECONDA VOCE — In quegli stessi anni era entrato nella vita di Kraus un elemento nuovo: la vicenda sentimentale con la boema Sidonie von Borutin, tortuosissima e contraddittoria, piena di affascinanti segreti freudiani sui quali cominciano a gettare luce i carteggi fra i due protagonisti pubblicati soltanto ora. Tralasciando i singolari ed interessantissimi sviluppi della vicenda che meriterebbero un'indagine a sé, si può constatare agevolmente come la produzione lirica di Kraus abbia inizio proprio in questo periodo, il primo dei nove volumi delle « Parole in versi » sarà infatti pubblicato nel 1916. Gli aspetti più intimistici delle liriche di Kraus si connettono direttamente a questa esperienza, ne sono anzi in taluni casi quasi una trascrizione autobiografica che per il tono estatico e la concisa tensione espressiva furono musicate da autori come Anton Webern e Ernst Krenek.

Interessa però qui rilevare che la produzione lirica, indotta da sollecitazioni sentimentali, evidenzia nel personaggio di Kraus quella componente soggettiva che, vivissima anche prima, si manifestava però solo a tratti nel linguaggio del polemista indotto, com'è naturale, a dissimulare la propria identità nell'esercizio di una facoltà eminentemente teatrale. Gli eventi della storia e della biografia sommandosi producono nel personaggio di Kraus un ridimensionamento di quell'individualismo in cui è, secondo la precisa annotazione di Benjamin, da vedere un naturale proseguimento del dandysmo ottocentesco. Al tono tragico e catastrofico di *Questa grande epoca* e degli *Ultimi giorni dell'umanità*, in cui l'ironia teatrale sembra sul punto di dissolversi annientata dall'irrompere della tonante requisitoria fa riscontro il vorticare lirico di versi come:

TERZA VOCE — « Arresta il tempo! Sole termina tu! — Fai grande la fine! Annuncia l'eternità! — Levati minaccioso, tonante rimbombi la tua luce, — che la nostra sonante

morte ammutolisca. — Aurea campana, fonditi nella tua vampa, — diventa cannone contro il nemico cosmico! — Sparagli in faccia il fuoco! — Se io avessi il potere di Giosuè, sappi, sarebbe nuovamente Gabaon!».

PRIMA VOCE — Il fervore creativo di Kraus proprio negli anni della guerra e in quelli immediatamente successivi indurrebbe a credere che, superate le vertigini apocalittiche, il personaggio conservi tutta la sua coerenza. L'incremento del teatro della fantasia pare a Kraus più che mai necessario, le « Lezioni » si moltiplicano vertiginosamente rivolgendosi a pubblici più estesi, dal 1920 esse si rivolgono anche agli operai, divengono rapidamente celebri e Kraus terrà interi cicli a Berlino, a Praga, a Parigi, alla radio. Alla fine risulterà che Kraus ha tenuto settecento lezioni. Questa attività frenetica è però animata da un fervore solo apparente le cui radici affondano nel terreno di una alienante utopia; già nel 1908 Kraus aveva detto di sé « Sono un grande insensato, so che il mio tempo non verrà » e alla scelta di rappresentare attivamente l'irrealizzabile si era sempre attenuto con coerenza.

L'orgogliosa asserzione di pessimismo, la scelta dell'utopia come spina nel fianco del presente, l'intenzione ribadita ostinatamente di incarnare il negativo del proprio tempo, definiscono la grandezza e i limiti di Kraus. Nessuno vide l'autentica grandezza dei limiti di questo personaggio lucidamente come Bertolt Brecht che, nella nota frase riferita da Walter Benjamin, affermò « Quando l'epoca levò la mano contro di sé, quella mano era la sua ».

Le ipotesi più avanzate, coinvolgenti una sensibilità storica e politica tali da implicare il superamento dell'ideologia individualistica, dovevano restare inevitabilmente estranee a Karl Kraus: anche il frammento più progressista della *Fiaccola* che Benjamin cita come limite della prosa borghese e che riproduciamo interamente come estremo omaggio alla grandezza di Kraus, suona velato interamente di angoscia.

TERZA VOCE — « Che cosa penso — e qui voglio parlare chiaro, per una volta, con questa disumana genia di proprietari di terra e di sangue e con i loro seguaci, voglio parlare una volta chiaramente con loro, dal momento che fanno i sordi e non sanno risalire dalle mie contraddizioni alle mie vere convinzioni... che cosa penso è questo: che il comunismo come realtà è solo l'antitesi della loro ideologia profanatrice della vita, e comunque, grazie ad una più pura origine ideale, un maledetto antidoto in vista del conseguimento di uno scopo ideale più puro —, che il diavolo si porti la sua prassi, ma che Dio ce lo conservi come costante minaccia sulla testa di quelli che possiedono beni e vorrebbero costringere tutti gli altri a difenderli, e, con la consola-

zione che la vita non è il bene supremo, vorrebbero spingerli sui fronti della fame e dell'onor patrio. Che Dio ce lo conservi, affinché questa gentaglia che già ha superato tutti i limiti della sfrontatezza non diventi ancora più sfrontata, affinché la società di quelli che hanno il monopolio del piacere, che crede che l'umanità ad essa soggetta abbia amore a sufficienza quando si prende da loro la sifilide, vada almeno a letto con un incubo!

Affinché se non altro passi la loro voglia di predicare la morale alle loro vittime, e di fare dello spirito su di esse ».

SECONDA VOCE — Così nel 1920, ma il futuro preparava eventi che avrebbero fatto ammutolire l'unica voce che non aveva mai tremato, del 1933, l'anno dell'ascesa al potere di Hitler e tre anni prima della morte di Kraus, è infatti una delle più intense liriche di Kraus: il silenzio vi è plasmato in una dimensione indimenticabile.

« Non mi si domandi che cosa ho fatto tutto il tempo; — resto muto e non dico perché — e c'è quiete visto che la terra è scoppiata. — Non una parola tocca tutto questo, — si parla solo nel sonno — e si sogna un sole che rideva — Se ne va via — e dopo era tutto indifferente; — la parola si è addormentata, quando si è svegliato quel mondo ».

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### L'ascesa inarrestabile di Bartolo Cattafi

Con *La discesa al trono* (Lo Specchio, 1975) Bartolo Cattafi stringe i tempi della sua inarrestabile ascesa di poeta: riprendendo le composizioni raccolte nel '73, da Scheiwiller, in *Il buio*, le amalgama e le scandisce con un folto manipolo di inediti, che contribuiscono a dare un significato complessivo diverso alla precedente *plaque*, dove la parte emersa forse non riusciva del tutto a far indovinare quella rimasta nascosta; per di più Cattafi presenta nei quaderni del «Bicordo» dodici composizioni, *Ostuni*, intercalate da sette disegni di Ruggero Savinio, a completare l'immagine di un fare in movimento che sta raggiungendo esiti di grande rilievo.

La ripresa del '72 con *L'aria secca del fuoco*, dopo un silenzio di otto anni, sembrava avere spostato la cristallina fermezza dei nodi emblematici e concettuali di *L'osso*, *l'anima*, stemperata in un andante narrativo con soluzioni anche facili e gradevoli, almeno nelle parti che denunciavano la scommessa di un valido esercizio letterario. Ma ora Cattafi riafferma quel suo produrre secco, materico e figurale al tempo stesso, economico e funzionale nel contante linguistico e nella libera scansione di un incisivo versicolo che di solito si mantiene al di

sotto dell'endecasillabo, per dire e ridire quel messaggio bifronte, solo apparentemente contraddittorio che si legge (non sarà un caso) nella poesia che dà il titolo all'intera raccolta:

*Non è una pausa di riflessione  
è un raccogliere forze  
ed elemosine  
seduti a sommo delle scale  
prima d'intraprendere  
la discesa al trono  
e tutto profondere  
al fondo roccioso  
aspro inebriante della disperazione.*

L'accostamento *trono-disperazione* fa scintille e fa espressionismo: di fatto la fusione dei sostantivi (luce-calore, topo-uccello, primavera-estate, autunno-inverno, albume-alone), degli epiteti e dei sostantivi (malebestie, fortebraccio, fortecuore, acquemorte), degli epiteti fra loro (vitreo viscido, vegetominerali), è tipico predicato di un certo espressionismo che si potrebbe far risalire ai troppo dimenticati *Frantumi* di Boine. D'altronde in Cattafi funziona benissimo il correlato oggettivo di Montale, quello più proverbiale, degli *Ossi di seppia*, quello cioè che ha incontrato il male di vivere nel rivo strozzato che gorgoglia, nell'accartocciarsi della foglia riarsa, nel cavallo stramazzone: si consideri appunto

*L'erbe e l'ulivo* (« Ora l'erbe e l'ulivo incanutiscono / fantasmi accecati / in perse prospettive / mondo di carta aperta / perché il fuoco vi scriva accartocciandola / le parole d'un erebo soffiante / dal basso verso l'alto... ») e poi *Vulnerabilità* (« ...sii foglia tremante / asciutta accartocciata autunnale »). Ma non sarebbe pertinente invocare troppi parametri culturalistici.

La poesia di Cattafi in molti tratti simula il discorso parlato, dialogico, rivolto a un *tu* vicino, monologico, rivolto ad un *io* distante, il tutto con passaggi improvvisi, non segnalati (così in *Dalle nostre parti*: « Come cose intristite / buttate in disparte / alla rinfusa / gerani papaveri foruncoli / di appassionato colore / occhi che in uno sguardo / bruciano una vita / vengono a prenderti / per il bavero / con mani umiliate / quindi ancora più forti / a darti strattoni / a guardarti negli occhi / a dirti Se per un poco passi / dalla nostra parte / nell'ombra fatti crescere / cuore mani morte »). Anche i nomi propri, mitologici (orfeo, euridice, acheronte, tulle) storici (napoleone, bormann) geografici (sedan) risultano senza segnali, minuscolizzati (quindi con segnale inverso, ottenuto mediante la mancanza di segnale): parrebbero alludere a un universo crepuscolare dove si sia instaurato un vuoto assoluto e i simboli del sacro appartenenti alla storia dell'uomo siano stati laicizzati senza residui; ma a p. 116 ecco l'unica eccezione, *Un prato* con il Gologota debitamente maiuscolo. Appunto, la discesa al trono, nel fondo roccioso e inebriante della crocefissione, dell'uomo, sullo sfondo popolato da presenze inquietanti, cose, eventi assoluti, materie inamovibili.

Si tratta di un materiale fisicamente riscontrabile (tuffi, aria ed altro), soprattutto di un luogo della fantasia, come dice il poeta, compiaciuto nella pagata contraddizione, che riunisce due poli reciprocamente incompatibili, nelle poesie di *Ostuni*; dove è notevole l'insistenza e la variazione, di carattere musicale (ritmico e timbrico), giocate sull'opposizione del paesaggio alla figura (donna) illuminata in particolari privilegiati, specie le *mani*: *Un senso giusto*. « Tutto quello che passa / per le tue mani / ha una dolce impronta / un senso giusto / un sapore di semi / si riscatta dall'onta / del suo

essere plumbeo / ogni ruga si spiana / sull'arco della fronte / chi da te si diparte / a te ritorna / come un pane sparito / rifiorito nel forno ».

## Ritorno a *I Semidei* di Giulio Arcangioli

La secchezza, l'essenzialità innervata di cadenze riflessive con il continuo scoccare di felici visitazioni figurative sembra individuare anche la postuma poesia di Giulio Arcangioli, quella di *I semidei* che riappaiono nel 1974 presso l'editore Girdini di Pisa, « riscritti con intelligenza d'amore dal figlio Giuliano », cioè in una parafrasi in prosa di accezione filosofica. La poesia di Arcangioli, a volte concentrata anche in un solo distico, se non in un solo verso (comunque la clausola è spesso scoccata da un verso condensativo), sembra richiamarsi all'esercizio letterario accaldato ai limiti dell'espressionismo di poeti e scrittori che gli furono particolarmente vicini, come Pea, Viani, forse Ungaretti. Due poli costituiscono l'attrazione di questa poesia, il sublime in basso e il sublime in alto, talvolta raccontati e composti: « Sono in fondo al dolore. / Sono in fondo all'orrore. / Sono in fondo alle tenebre. // Ascolto la cicala cannaiola », fino al corteggiamento della logica onirica ai confini della follia (che fu una delle passioni anche di Pea): « Follia, sorella del sogno, tendi le corde della resurrezione. // Folgorano faville. // Cadono parole a festa. // Diventa il mondo una sirena aerea ». Non entrando troppo nel merito della sempre difficoltosa parafrasi del discorso poetico (sull'argomento esiste ormai un'ampia bibliografia), si dovrà dire che quella del figlio tende a sottolineare il carattere « universale » (Croce avrebbe detto « cosmico » di questa poesia): a volte sembra che l'intensificazione dell'accento sull'aspetto misterioso faccia scivolare verso un'immagine della poesia alla Arturo Onofri. Comunque è da salutare il filiale risarcimento operato nei confronti di un poeta che appartiene ad un passato da cui niente ha ricevuto: questa e l'altra raccolta, *Trasumanze*, ci dicono che Arcangioli deve avere un suo posto nel quadro della poesia del tempo che fu suo: *I semidei* si leggono come poesia d'oggi: migliore

elogio non si potrebbe fare ad uno scrittore morto trent'anni fa del tutto ignorato.

### **Arte oratoria di Giuseppe Rosato**

Le colpe di noi tutti in questo campo talvolta sono imperdonabili: speriamo che i più giovani non abbiano a subire la stessa ingrata sorte. Ma ora le collane di poesia sono agguerrite, come l'Olimpo dello « Specchio », come l'occhiuta « I testi » di Lacaíta trascelto da Mancino, dove è la volta di una calibrata *Ars oratoria e altro* del pescarese Giuseppe Rosato, che appare ben dentro, reattivo alle istanze di un tempo ricco e non perfettamente decifrabile se non ponendosi all'opposizione permanente. Quello di Rosato è un occhio dilatato sulla realtà, di cui accipisce gli aspetti ambigui con ricco umore « ...Al nostro teso sguardo una ferita / dolce, lontana, appesa sul respiro. ».

ALDO ROSSI

### **Narrativa**

#### **Felice Chilanti, *Dolci amici addio***

Già ne *Gli ultimi giorni del pane*, del 1974, Felice Chilanti inclinava ad orientare non in senso esclusivamente sociale una preferenza per esperienze semplici e comuni, ma a trasferire queste in esiti d'una schietta istintiva interiorità, sfiorando stati mistici sia pur mantenuti in un cerchio d'impressioni affettive. Colpiva direttamente per tale via un male generale, l'involuzione seguita dalla Liberazione ad oggi, puntando la critica dove più gravi la responsabilità, la rinuncia: bersagli suoi, la guida politica, e la coscienza intellettuale e morale. Qui più grave l'abdicazione. Ma si trattava pur d'una abdicazione generale. Più limpidamente rappresentata e approfondisce quella responsabilità nel nuovo romanzo *Dolci amici addio*, edito da Rusconi. Semplicissimo il racconto: tre amici, che hanno conseguito distinte affermazioni nella società, un deputato comunista, un industriale, uno scrittore che lavora nel cinema, compagni dagli anni di scuola, decidono una vacanza in mare su una barca del-

l'industriale. Vanno alla deriva: il pericolo mette a nudo la reciproca sostanziale estraneità. Poi tutto, come negli apologhi, si risolve. Ma il deputato e l'industriale, che sembrano almeno in parte salvarsi per coerenza e dignità, più che vivere di vita propria servono a provocare in Giulio, l'intellettuale, che è il vero protagonista, la coscienza dell'interna assuefazione a una prassi deteriorante. La duttilità degli altri è una paralisi, sofferta da Giulio come confessione d'una propria inadattabilità e anzi una colpa, che lo stimola a un processo umiliante e drammatico e a precise autoaccuse. Ma non arriva a scuotere i due che, irrimediabilmente condizionati oppongono con disinvolta praticità uno scudo di silenzio alle gravi confessioni di Giulio. I legami della Resistenza, l'amicizia, non hanno scalfito l'estraneità che denuncia, nei tre, un vuoto d'interessi sociali che li avvicino in quanto appartenenti a una comunità. Sono, socialmente, lacerti, e la vita comune sulla barca, e poi il perdersi alla deriva rispecchiano quell'inaderenza sociale, da cui la mediocrità delle motivazioni del violento sfogo dell'unico in cui sussista un barlume di coscienza.

Chilanti è riuscito a dar vita a quella estraneità, grazie alla linea semplice del racconto. Berto, il deputato, e Franco, l'industriale, quanto più a proprio agio in un automatismo di convenzioni sociali, rischierebbero di apparire figure schematiche, se non s'accampassero ciascuno, un momento, al centro del racconto: Berto, quando non raccoglie una grave confessione politica di Giulio, perché l'abitudine alla prassi politica gli consente di deviare le rivelazioni, e vi si aggiunge quel momento di una sua « vacanza » da ogni impegno; Franco, quando arriva alla soglia della morte per una polmonite, senza possibilità di soccorsi. Ma quell'episodio si ridimensionerà poi come un incidente tra i tanti. Molto più lievi moventi, quasi solo d'una sensibilità irritata, esaltano fino alla drammatica confessione Giulio. La sua denuncia s'exaspera appunto perché incontra il vuoto, e allora diventa disperazione. Né i due amici sanno avvertire in quella autoaccusa la parte che vi giocano, proprio con la loro praticità, il loro indurimento. Il significato della crisi di Giulio trova, rispetto ai due amici,

pieno significato nella festa finale nella villa dell'industriale, quando gli altri sembrano così presi dagli impegni di sempre da non apparir più presenti se non solo fisicamente. Nulla, dunque, l'avventura comune, nulla l'amicizia. Solo sopravvive la coscienza di quella prova, solo per questo non inutile, in Giulio, che ora non sa come rientrare nella propria vita, dove andare: è l'addio (« Ahi, dolci amici addio ») che chiude, come un suo sospiro, il romanzo. Nel rapporto, che è un progressivo rivelarsi di inconsistenza, tra i tre, si inserisce l'altra realtà, non quella dei partecipanti alla festa nella villa di Franco, ma di operai, popolani, pescatori. Un vecchio pescatore era stato beffato da Berto per una non praticità o passività professionale dei pescatori. Sarà quel vecchio col suo peschereccio « Antico padre », a salvarli, e restituirà la lezione con una semplice battuta proverbiale, che convince — tanto poca consistenza ha il mondo in cui è un capo — Franco, l'industriale: « chi va alla pesca deve pescare, questa è la regola ». Quei pescatori avevano creduto Giulio uno dell'equipaggio: era, in fondo, un riconoscimento, l'avvertire d'istinto in lui una minore estraneità, perché più indifeso. È il significato stesso del deserto del mare, che alimenta l'interno deserto dei tre: e lo alimenta il ruolo sia pur marginale dei pescatori che circonda la perdita di consistenza sociale, di realtà umana, dei tre protagonisti. Rappresentazione più ardua, in quanto si alimenta di elementi negativi, di debolezze, assenze. Ed è una prova, questo romanzo di Chilanti, più riuscita quanto più circoscritta con coraggio entro precisi limiti.

### Luigi Malerba, *Le rose imperiali*

I diciotto racconti del volume *Le rose imperiali* di Luigi Malerba (editore Bompiani) sono immaginarie cronache del primo impero cinese. L'antichità serve a liberare fantasia e invenzione che proprio nella loro autonomia si prestano a figurazioni allegoriche o a simboli d'una realtà di sempre, quindi della realtà d'oggi. E il bersaglio è la burocrazia: una insensatezza ordinata in ferreo rigore burocratico. L'allegoria è stata scelta da Malerba co-

me forma congeniale ai suoi interessi, fin dagli inizi della sua narrativa: con un prevalere, dapprima, d'esiti satirici, e un gusto del grottesco, che hanno finito col provocare un certo impaccio e una pesantezza di cui ha risentito in particolare l'ultimo romanzo, *Il protagonista*, del 1973, nel quale era venuta a mancare quella coerenza tra automatismo inventivo e libertà espressiva che aveva caratterizzato i primi due romanzi, *Il serpente*, del '66, e *Salto mortale*, del '68 (preceduti dai racconti, del '63, *La scoperta dell'alfabeto*). I casi de *Le rose imperiali* lievitano un senso di disordine, di uscita dalla norma per una testarda fedeltà a impulsi intimi, spinti magari all'assurdo, e che, proprio in tale loro carattere, s'oppongono a un cieco ordine burocratico. Il titolo del volume esprime il significato tematico del libro: le rosse « rose imperiali » dei giardini dell'imperatore crescono nutrite del sangue dei decapitati. Le diciotto storie raccontano casi diversi di decapitati: ministri, comandanti, scienziati, artisti, semplici popolani. Le cronache cui immagina di risalire parlano di una antica Arte delle Bolle di sapone, divisa in due scuole in gara tra loro e che per superarsi s'abbandoneranno a esibizioni così stravaganti che l'imperatore, temendo che quell'arte possa divenir strumento di rivolta farà in una notte decapitare centinaia di « soffiatori ». Nei particolari delle colorate, cerimoniose gare acquista senso la allusività allegorica di quell'arte dell'improvvisazione, destinata a insospettire il vertice della burocrazia, l'imperatore. Motivo ricorrente, clausola fissa, che nell'astratta iterazione formale esprime un significato ironico, l'apparire dei gendarmi che fanno cadere le teste: un vecchio « ministro delle stagioni » riesce sfruttando la confusione del calendario a ritirarsi, raggiunti i settanta anni, a vita privata e gode della libertà e della venerazione che lo circonda per aver assunto il ruolo di « Antenato ». Sopravviene la siccità, e conseguentemente la promessa di pioggia, dell'imperatore. Responsabile di quella promessa è il « ministro delle stagioni », ma nessuno ha voluto assumersi le rischiose responsabilità della carica. Con cavilli i burocrati inducono l'Ante-

nato a tornare a corte. Perderà la testa, soprattutto però per un improvviso ritorno di gusto, del rischio dell'avventura. Un architetto ha costruito una città di case di vento, coordinando tre diverse direzioni dei venti. Ma le case sono trasparenti, e all'inconveniente ovvierà col fumo posto allo sbocco, nella valle, dei venti. Allora esplodono in carneficine gli istinti, repressi finché le case erano state trasparenti. Chiede solo, ora, che i suoi studi vengano conservati: ma la confessione sua arrivò « al Tribunale della Sapienza dove alti Funzionari la archivarono senza nemmeno darsi la pena di leggerla ». Vari i casi: due astronomi devono sorvegliare il passaggio d'una cometa, cui l'imperatore vuole assistere: s'addormentano e perdono la testa. L'imperatore vuol farsi proclamare dio; si oppone la casta degli scienziati; il conflitto si risolve in uno scontro tra un funzionario e uno scienziato: il primo accusa l'altro d'aver in opere sue denigrato l'uomo, e l'insensatezza è negli argomenti addotti a prova dell'accusa, sufficienti però a far cadere la testa dello scienziato. Tutti, poeti, scienziati, geografi, e semplici cittadini e campagnoli, e sudditi di regioni lontane, e magari irrimediabili, restano rigidamente incolonnati in quell'ordine burocratico che spazia tra imperatore funzionari e gendarmi: tutta un'età si rapprende nello stretto spazio di tentativi vani di fuga da una irrealtà ordinata in un sistema capzioso quanto ferreo. Proprio in questo così stretto rapporto s'appuntano l'intrusione, l'estrosità inventiva col senso di rivolta ch'è nella sua stessa autonomia, e l'indiretto riferimento a un carattere senza tempo, fatale, valido sempre e attuale quindi: alla violenza irrazionale d'ogni forma e tipo di sistema burocratico. L'imperatore unifica le carreggiate dei carri, ma un piccolo commerciante ignora l'ordine: i funzionari non vedono le impronte del carro perché camminano con la testa in alto, rivolta al cielo, all'imperatore. Raggiunto per una spiata quel piccolo ribelle e decapitato, perderà la testa anche il cavallo che continuava ad andare, contro gli ordini dei gendarmi. Un lievito satirico dà consistenza all'idolo polemico di queste estrose invenzioni, trattate con felice misura: la violenta insensatezza burocratica.

## Leonardo Sciascia, *Todo modo*

Leonardo Sciascia conferma, col nuovo romanzo *Todo modo* (edito da Einaudi), una inclinazione alla struttura narrativa del « giallo », del quale assume, però, solo un elemento tecnico, la disponibilità dei bersagli, lo scambio delle responsabilità o dei sospetti che, tuttavia, non hanno soluzione in quello schema della scoperta finale in cui il mondo rappresentato si riduce a un dato convenzionale, scacchiera del giuoco razionale dell'indagine che coinvolge di passo in passo il lettore. Al contrario, Sciascia sceglie quel puro dato tecnico ad esprimere un confondersi di responsabilità e di colpe, una atmosfera di complicità o per arrendevolezza disoneste o per iniziative più gravi ancora, e la cui condizione effettiva è nella loro ermetica copertura. Lo interessa un mare di coincidenti smentite di fatto a un presunto, impotente, ordine morale e sociale. Come dire, una situazione politica colta sul punto d'un suo franare. E proprio qui l'elemento, che mette in moto e svela i processi di quelle molteplici omertà: un delitto, o un braccato, o un protagonista che cerchi di far luce in tanto confuso marasma, cessa d'agire; ha esaurito il proprio ruolo, di mettere a fuoco una situazione, in cui ciecamente annaspa, a vuoto sempre. Il « giallo », seguito con finezza nella sua tecnica di pura indagine, deve restare irrisolto, perché effettivamente non sono in causa particolari delitti o casi, ma si vuole esprimere un giudizio generale su una società, in una data temperie storica. Che è, anche nel nuovo romanzo, quella del dopoguerra, anzi degli anni correnti, oggi: come nel *Contesto*, del '71, e così pure in *Todo modo*. Qui, protagonista narrante è un pittore di successo, capitato un po' per caso un po' per curiosità in uno strano eremo-albergo, che ospita periodicamente per esercizi spirituali uomini del potere politico ed economico. Dirige l'eremo-albergo un singolare sacerdote, don Gaetano, dotto, ed esperto in particolare dell'utilità di un'ampia pratica, così dottrina che d'esercizio effettivo, del male in ogni sua specie. Ne è curiosa conferma la sua rassomiglianza con la figura del demonio d'una secentesca *Tentazione di Sant'Agostino*, che don Gaetano custodisce: il richiamo s'af-

fida soprattutto agli occhiali, di quel Satana del dipinto, che aprono la somiglianza fisica a un senso ulteriore, d'interpretazione della realtà. La loro immagine si insinua nell'intrecciarsi di conversazioni dottrinarie tra il pittore e don Gaetano, che arricchiscono la personalità di quest'ultimo nel senso indicato, d'una penetrazione demoniaca superbamente professata come necessaria via a un'esperienza interiore più fonda, nella quale risulta riassunta un'eredità d'alta, complessa cultura laica.

Don Gaetano non cela il suo disprezzo illimitato per quel mondo di potenti che accoglie nell'eremo-albergo. Disprezzo, e superba superiorità intellettuale, sfociano in tre misteriose uccisioni: prima, l'ex senatore Michelozzi; indi l'avvocato Voltrano, forse testimone del primo delitto. L'eremo è invaso dalla polizia; un commissario e un pretore avviano l'inchiesta, assistiti in parte dal pittore. Don Gaetano conserva il suo distacco, finché cade egli stesso, terza vittima. Ignoti gli autori, o l'autore, dei delitti. Anzi, l'interesse chiaramente è spostato verso la ineluttabilità di una catastrofe del genere, in una situazione matura per simile esito, poiché risalta in quei delitti un marchio di corresponsabilità, nell'egoismo, nell'indifferenza, nel baratto da parte dei protagonisti tutti d'ogni interiore coerenza con privati interessi e astratti formalismi. La società così rappresentata nei suoi vertici è l'Italia degli anni Settanta. Ma questo non dice ancora quale ansia, pur frenata razionalmente, guidi l'autore, che parla così nel pittore che in don Gaetano. Eppure un distacco assoluto è tra i due: una scontentezza di sé, un sano dominio della ragione, nel pittore; una irrisione che tutto nega, nell'altro. Più forte ancora di quel distacco un punto di convergenza: il pittore è attratto dalla lucidità razionale di don Gaetano, che fa propri i principi più alti del pensiero laico: razionalismo e pessimismo diventano argomento d'una intransigente accettazione della malignità e vanità d'ogni umana esperienza. Sembra aspirare ad una apocalisse e, intanto, goder del disprezzo che gli consente lo spettacolo, che egli sfrutta senza riserve, della generale miseria spirituale, della corruttela di quei potenti che sotto la copertura d'esercizi spirituali professati automaticamente si incontrano per tesser le tele dei loro

intralazzi pubblici, e privati, e magari per godersi una breve vacanza con le loro amichette. Dei primi delitti don Gaetano sembra provare appena fastidio, ma poiché l'ambiente ha un protagonista centrale in lui stesso, il suo assassinio dà come un senso metafisico a quell'estrema imbecillità umana, come d'una tenebra che produce ansia, mistero, e un cinico disprezzo per quel mistero stesso. Vi corrispondono, come note staccate, ambiguità e cenni della pagina di Gide, che assume a valore esemplare la mancanza d'un esito, nel racconto: è l'uso, del « giallo », di cui s'è detto, che porta tuttavia a una profondità particolare di dimensione questo validissimo racconto.

ALDO BORLENGHI

## *Critica e filologia*

### *Gli Scritti del Landino*

Il giovane filologo o specialista dell'umanesimo Roberto Cardini, molto prossimo alla scuola dei Garin e dei Perosa, aveva stampato nel 1973, presso l'editore Sansoni, un cospicuo e dotto volume intitolato *La critica del Landino* nel quale aveva riunito diversi suoi studi sulla cultura e sulla personalità di quel singolare letterato della Firenze quattrocentesca che fu Cristoforo Landino. In quell'opera, che già attestava le virtù di assiduo ricercatore e di storico di Cardini, la figura del Landino trovava la sua esatta collocazione e il suo giusto rilievo, mentre ne venivano persuasivamente illustrate le riflessioni sulla letteratura e sulla poesia, la rilettura appassionata dei classici (da Orazio a Virgilio, da Dante a Petrarca) e l'azione da lui esplicata a favore dell'umanesimo volgare. Operatore culturale più che filologo o filosofo, sempre inteso a promuovere — nell'ambito della corte medicea — un rilancio della lingua volgare a raggio nazionale, Cristoforo Landino meritava davvero l'attenzione viva che Cardini gli ha dedicato in questi anni e che adesso, a completamento di quel libro del 1973, si concreta in due nuovi tomi in cui vedono la luce gli *Scritti critici e teorici* dell'umanista fiorentino.

Questi due tomi, curati con grade perizia da Cardini e messi lodevolmente a stampa dall'editore Bulzoni di Roma, inaugurano, in modo assai promettente, una collana, diretta dallo stesso Cardini, la quale intende riproporre gli scritti critico-filologici dei maggiori umanisti e poi via via gli scritti fondamentali di quanti hanno portato un contributo essenziale alla fondazione e allo sviluppo della critica letteraria attraverso i secoli. E perciò si intitola « I critici italiani ».

Cardini ha fatto precedere questa raccolta di scritti landiniani da un'ampia introduzione, in cui è tracciata la storia ed è precisato il significato dei vari testi qui riuniti, integrando così il suo studio precedente. Quindi ha riprodotto le prefazioni, le prolusioni e i proemi del Landino, tra cui spiccano la prolusione petrarchesca e quella dantesca, il proemio ai commenti oraziano, virgiliano e dantesco. Di ogni scritto Cardini traccia le vicende editoriali e fornisce le varianti, che discute in un apposito apparato, corredando le pagine dell'umanista con un commento ricchissimo e insieme selettivo. Mediante questo commento, del tutto nuovo, sono identificate le fonti primarie (classiche, medievali e moderne), ed è messo in luce il laborioso intreccio ad intarsi delle fonti stesse e il dipanarsi, tra citazioni, riprese e allusioni, del pensiero landiniano in rapporto soprattutto al dibattito culturale contemporaneo. Ne risulta in questo modo ricostruita, da un lato, l'ideale « biblioteca » del Landino; mentre, dall'altro lato, si chiariscono compiutamente gli atteggiamenti mentali e il costituirsi e svolgersi, approfondendosi, dei concetti e dei giudizi di quell'eccezionale intellettuale militante che fu Cristoforo Landino.

### **Un editore risorgimentale: *Felice Le Monnier***

Questa nostra è un'epoca davvero disgraziata per gli editori italiani: c'è, anzi, da dire che sembra addirittura tramontata per sempre la stagione dei grandi editori, di quei personaggi singolari e coraggiosi imprenditori che hanno illustrato il secolo scorso e parte del secolo presente con il loro spirito

di iniziativa, con le loro virtù di avveduta sagacia economica e insieme di fertile immaginazione e di vivace zelo culturale. La resa degli editori privati è ormai generale, e quasi senza eccezioni: anche là dove sopravvive di essi l'antica insegna, essa non rinvia più, se non in rari casi, al lontano o prossimo progenitore, oppure ai suoi discendenti e continuatori, ma incorona di esteriore nobiltà, come un aristocratico emblema, qualche consiglio di amministrazione o qualche delegato dell'industria pesante. Il recente caso della fiorentina Vallecchi è in proposito davvero esemplare!

Giova dunque riandare, come ad un capitolo importante di storia patria, al momento in cui nel nostro paese s'è venuta costituendo l'editoria moderna e nazionale sotto l'impulso di forti personalità, di uomini capaci di tutelare realisticamente i propri interessi e nello stesso tempo solleciti nell'interpretare i sentimenti e le convinzioni migliori del pubblico. È il caso sicuramente di Felice Le Monnier, il tipografo francese, capitato quasi per caso a Firenze e qui fermatosi con pochi mezzi finanziari e pressoché ignorando la lingua italiana, e che da tipografo si fece editore in proprio e diede vita ad una attività di grande respiro, commercialmente impeccabile, vivacemente impegnata a farsi eco dei problemi e dei fermenti dell'Italia di allora. A Felice Le Monnier ha ora dedicato uno studio doviziosamente documentato, sulla scorta di fonti edite e inedite, e di interessanti carteggi, un giovane storico fiorentino: Cosimo Ceccuti. L'opera, stampata col titolo *Un editore del Risorgimento* dalla fertile casa editrice che si rifà tuttora al nome di Le Monnier e ne continua la tradizione, è presentata da un ampio discorso introduttivo di Giovanni Spadolini che è anche il direttore della collana in cui il volume vede la luce.

Ceccuti ha ricostruito nel suo libro i momenti principali della vita di Felice Le Monnier: dal suo primo farsi toscano agli ultimi anni, e soprattutto ne ha lumeggiato la lunga e generosa opera di diffusione culturale, politica e letteraria. Rivivono così i rapporti con Guerrazzi e Manzoni, con Giordani e Leopardi; e poi la fondazione della celebre « Biblioteca Nazionale », giunta sino ai nostri giorni e tuttora operante, e la grande impresa dell'edi-

zione di tutte le opere del Foscolo e la collaborazione di Mazzini. E poi ancora: l'abile e tempestiva divulgazione di periodici e quotidiani nei difficili anni 1848 e 1849, e la stampa della monumentale *Storia dei Musulmani in Sicilia* di Michele Amari. Il Ceccuti rievoca anche l'ultimo periodo dell'attività di Felice Le Monnier dopo il 1859 sino alla pubblicazione della «Gazzetta del Popolo» e all'appoggio dato per la nascita della «Nuova Antologia», in cui sembrò al Le Monnier che rivivesse l'eredità del Vieusseux. È stato così consentito al giovane autore di tracciare, intorno alla figura di Felice Le Monnier, un quadro vivacemente mosso della cultura toscana e non toscana dell'Ottocento: dagli inizi di secolo, con ancora la censura e la polizia del Granducato, fino all'Unità d'Italia. La migliore qualità di quest'opera consiste infatti in un continuo scambio tra cronaca cittadina e storia nazionale, tra le vicende biografiche di un modesto tipografo divenuto grande editore e i destini generali della nostra vita risorgimentale.

### La storia di Sibilla

Proprio sul finire del 1974 ha veduto la luce un saggio letterario, criticamente ben vivo e documentato. Ne è autrice una giovane studiosa di scuola fiorentina, Rita Guerricchio. Lo ha messo a stampa l'editore Nistri-Lischi di Pisa col titolo *Storia di Sibilla* perché è dedicato a quel singolare e contraddittorio personaggio del nostro mondo culturale che fu Rina Faccio, in arte appunto Sibilla Aleramo.

Da qualche tempo a questa parte è in corso una sorta di *revival* dell'Aleramo, sia sul versante socio-politico, dove il nuovo e acceso femminismo tende a recuperare anche troppo agiograficamente la scrittrice di *Una donna* che è certo il primo libro femminista italiano, sia sul versante della cronaca letteraria, dove si è preso il gusto di riscoprire e divulgare i carteggi di Sibilla con i suoi più illustri amatori: da Campana a Boine, a Cardarelli. Di fatto si tende a perpetuare anche per questa via un equivoco di fondo sopra una scrittrice che per essere stata lodata da politici come Gobetti e Togliatti e

da critici sottili ed esigenti come Cecchi e Solmi, si è veduta via via assegnare ruoli distinti e arbitrariamente giustapposti: ora quello di appassionata agitatrice sociale, di acre fustigatrice della borghesia e dei suoi pregiudizi, ed ora invece quello di prosatrice e poetessa attivamente coinvolta nel clima letterario e nelle esperienze artistiche più avanzate del nostro primo Novecento. Il che ha poi provocato, per reazione a questi consensi un po' corrivi e irrelati, anche ripulse fortemente negative e a loro volta unilaterali. Così l'Aleramo è sembrata, di volta in volta, ai critici ideologici troppo ingenuamente sentimentale, confusa e velleitaria, e ai critici formalisti invece troppo impuramente contaminata, priva di rigore espressivo, di misura stilistica.

La verità è che questi e anche altri limiti, ideologici e formali, sussistono veramente nell'Aleramo, ed oggi anzi ci appaiono più evidenti che mai; ma è anche vero che poco serve, ad intendere questo scomodo personaggio, l'insistere in analisi differenziate cercando di definirlo soltanto sotto questo o quell'aspetto, politico o letterario, laddove si tratta di personaggio che ha deliberatamente rifiutato di sciogliere il groppo strettissimo che legava, nel suo cuore e nella sua intelligenza, la vita e l'arte, il prorompente vitalismo e l'invenzione poetica. Tenere dunque conto di tutti gli aspetti della personalità di Sibilla, negata ad ogni sorta di disimpegno, non significa conferire ai suoi scritti un'organicità che essi assolutamente non hanno, ma piuttosto tentare di cogliere nel profondo l'arduo nesso delle contraddizioni, le ragioni della sua dibattuta vicenda esistenziale, sullo sfondo dell'Italia prefascista, fascista e postfascista.

È quello che ha fatto, con il necessario distacco e un'esatta prospettiva storica, Rita Guerricchio, la quale ha evitato tanto l'interessata attualizzazione apologetica quanto il troppo facile gioco del massacro, e ha ricostruito con acuta attenzione e sulla scorta di fonti, testi e carteggi inediti, consultati presso l'Istituto Gramsci di Roma, l'intero itinerario biografico e artistico dell'Aleramo. Muovendo dall'ambiente familiare e soprattutto dai rapporti col padre, e quindi dalle frustrazioni e dai miti dell'adolescenza e della giovinezza, la Guerricchio ha se-

guito Sibilla attraverso l'esperienza socialista e femminista di fine secolo fino alla stesura del romanzo *Una donna*. S'è poi inoltrata nell'esame dei legami con Cena e dell'attività nell'Agro Romano per la costituzione delle scuole popolari festive, e ha riesumato e documentato ampiamente le relazioni, anche molto intime, con vociani e futuristi, il soggiorno parigino e le letture e amicizie dei fervidi anni che precedettero la prima guerra mondiale. E ancora ha studiato, con molta equità di giudizio, il periodo tra le due guerre, quando il vitalismo incontenibile dell'Aleramo, non soddisfatto interamente da una pratica letteraria autonoma, finì col generare in Sibilla anche atteggiamenti equivoci nei riguardi del regime. E infine la Guerricchio ha tratteggiato l'ultima stagione dell'Aleramo, in questo dopoguerra, e ha illustrato il significato dell'adesione della scrittrice al Partito Comunista Italiano e dei suoi viaggi nei paesi socialisti, quando Sibilla, quasi restituita ad una seconda giovinezza, fu tratta a dar voce poetica alle ansie e speranze popolari, talvolta con evidente enfasi, sempre però con totale buona fede, coerente sino all'ultimo alla sua mitologia dell'inscindibilità di arte e vita.

LANFRANCO CARETTI

## Filosofia

### Attualità di Schelling

Con questo titolo è uscito da qualche mese in edizione originale italiana (Milano, Mursia, 1974, p. 215, L. 7700) un volume di Xavier Tilliette che è tutta una celebrazione. L'autore è indiscusso maestro e donno dell'ultima generazione di studiosi di Schelling: *Schelling. Une philosophie en devenir* (vol. I: *Le système vivant*, 1794-1821; vol. II: *La dernière philosophie*, 1821-1854, Paris, Vrin, 1970, pp. 658 e 550, Fr. fr. 120) fa già testo, strumento raffinato di una nuova storiografia (non si trascuri il primo capitolo: Schelling postumo, che fa il punto sulla storiografia del passato prossimo e remoto); editori e curatori: la Biblioteca di filosofia presso il Mursia di Milano, cui presiede

Luigi Pareyson, studioso di Schelling da sempre, infaticabile esploratore di celebrate quanto ignorate e oscure opere schellinghiane (per es. *La filosofia della rivelazione*, pubblicata nella traduzione di Bausola presso Zanichelli, 1972; fresco di stampa, *Scritti sulla filosofia, la religione e la libertà*, sempre presso Mursia, p. 228, L. 7700, che comprende oltre alle note *Ricerche sull'essenza della libertà*, 1809, le meno note *Lezioni di Stoccarda*, 1810, e due testi praticati finora solo dagli specialisti, *Filosofia e religione*, 1804, fondamentale per intendere il passaggio dal primo al secondo Schelling, riscoperto di fatto dal Massolo, cfr. qui p. 32, e le conferenze di Erlangen, 1821) e promotore altresì di preziose edizioni di inediti schellinghiani presso la Bottega d'Erasmo di Torino che presenta la collana «*Philosophica varia inedita vel rariora*» in una veste degna di alcuni stampatori d'oltr'alpe (*Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen*, a cura di X. Tilliette, 1974, enorme e paziente raccolta di materiali che completa i precedenti Schulz su Fichte e Plitt su Schelling, da leggere e godere senza precipitazione, il che contraddice al delirio peripatetico dei nostri giorni; *Stuttgarter Privatvorlesungen*, 1973, a cura di M. Vetö; *Grundlegung der positiven Philosophie*, Monaco 1832-33, a cura di H. Fuhrmans, I, 1972), in una bella gara, degna d'altri tempi, con gli studiosi tedeschi che sembrano aver perduto tale monopolio (le nuove edizioni tedesche di Nietzsche e di Feuerbach insegnano); traduttore e autore acuto di un'appendice con bibliografia: *Schelling in Italia* (un contributo tutto nuovo), Nicola De Sanctis, professore a Urbino, allievo del compianto Arturo Massolo, che proprio da Urbino innovò radicalmente gli studi sull'idealismo tedesco e su Schelling (*Il primo Schelling*, Sansoni 1953, per citare il meglio). Un vero concorso di anime amiche, di affinità elettive (considerato poi che Tilliette è di casa a Torino e a Urbino), nel nome di un filosofo che dalla linea dell'ombra assisterà sereno e distaccato a innumerevoli battaglie di dotti (e non dotti) in occasione dell'anniversario del secondo centenario della sua nascita: 27 gennaio 1775.

«Schelling non solleva più passioni», dice Tilliette (I, 16), e ha ragione. Eppure egli è al centro del dibattito come dimostrano traduzioni, saggi,

frenetiche ricerche d'archivio, edizioni parziali e la progettata nuova edizione dell'opera completa (80 volumi a cura dell'Accademia delle scienze di Baviera). Successo e risonanza, infatti, ebbe anche il convegno di Bad Ragaz (1954) in occasione del centenario della morte (20 agosto 1854), dominato dalla olimpica figura di Jaspers. Nella monografia che Jaspers dedicò a Schelling l'anno dopo (*Schelling. Größe und Verhängnis*, Piper, Monaco) — rimasta insuperata come interpretazione generale e risultato letterario — egli colse bene lo spirito del suo filosofo, lo spirito del tempo e il senso della presenza di Schelling nel nostro tempo: « Egli è a casa propria e si sente un estraneo, è colto da profonde intuizioni filosofiche e si smarrisce nell'apparenza ingannevole. Per la sua grandezza egli è un modello nel quale genio e magia fanno tutt'uno. Attrae e può essere stimolante; respinge e può paralizzare. Studiarlo significa comprendere meglio noi stessi: egli ci mostra, infatti, le eterne possibilità della nostra epoca, il passaggio dalla grandezza all'affettazione, dalla verità all'assurdo, dalla comunicazione chiara alla magia » (I, 14).

La formula, se di formula si tratta, non appare immediatamente ridicibile a certe traduzioni « esistenzialistiche » di Schelling (Loewith, per esempio o Merleau-Ponty). Lo stesso Tilliette, che in fondo l'accetta, si muove attraverso decine di migliaia di pagine edite, postume e inedite per restituire in qualche modo coerenza in un filosofare — esposto in decine di « sistemi » — che si distende nell'intera prima metà del secolo. E l'autore è consapevole della difficoltà dell'impresa, anzi più volte dichiara di ritenerla impossibile o comunque disperata (I, 13-14; II, 22, 505). Tutto proiettato sullo Schelling posteriore al 1806 (il momento della « svolta », dell'inizio della sua « seconda » filosofia), lo Schelling che volente-nolente si libera dalla sudditanza rispetto a Fichte e dall'amicizia ingombrante di Hegel (questi lo interpreta come crede meglio per sé e lo lancia contro Fichte, cosa che in fondo Schelling desiderava), Tilliette ci restituisce alla fine l'immagine tutta jaspersiana di un pensatore estremamente inquieto alla ricerca di una propria identità. Ma questa identità gli sfugge: per i contemporanei Schelling resta il genio filoso-

fico dell'ultimo decennio del XVIII secolo (che fu secolo filosofico se mai altri ce ne furono), enfant prodige, ammirato e riconosciuto protagonista e teorico del Romanticismo, l'autore del testo filosofico forse più « bello » apparso in lingua tedesca (*Lettere filosofiche sul dommatismo e criticismo*, 1795-96), profonda e definitiva interpretazione della filosofia kantiana (la filosofia come scelta di libertà, scelta *morale* dell'uomo pur nel suo essere condizionato nel mondo e dal mondo), l'uomo dagli odi lunghi e tenaci, melanconico, un po' femminile, permalosissimo, ossessionato dall'idea che fossero in circolazione copie più o meno ufficiali degli appunti delle sue lezioni (chi sa perché!) (cfr. II, 18), poco amato dalle donne (pettegolissime, quelle di Jena, ma di intelletto non comune, le Caroline e le Dorotee) che lasciarono di lui ritratti non del tutto lusinghieri.

« ...era provocante » dice Tilliette « e si divertiva a suscitare antipatia » (I, 21). Non fu amato dal suo secolo e non ebbe buona fama, per usare una metafora pietosa, presso i contemporanei che scandirono la storia di poi. Marx a Feuerbach (che definisce Schelling « moderno Cagliostro ») il 30 ottobre 1843: « Schelling ha sedotto i Francesi, il debole eclettico Cousin..., il geniale Leroux. Schelling passa ancora per colui che al posto dell'idealismo trascendente ha messo il realismo ragionevole, del pensiero astratto il pensiero di carne e di sangue, della filosofia degli specialisti la filosofia universale. Ai romantici e mistici francesi egli grida: Io, la riconciliazione della filosofia e della teologia! Ai materialisti francesi: Io, la riconciliazione della carne e dell'ideal! Agli scettici francesi: Io, il distruttore della dommatica! Insomma, Io, Schelling! Voi siete invece lo Schelling rovesciato... il vero pensiero della giovinezza di Schelling, per realizzare il quale egli aveva il solo strumento dell'immaginazione... ». E Heine (1834): « Il signor Schelling si contorce come un verme nelle anticamere di un assolutismo tanto teorico quanto pratico e intriga nell'antro dei gesuiti dove si forgiavano le catene dello spirito, e poi vuol farci credere di essere sempre e invariabilmente lo stesso uomo illuminato di un tempo; egli rinnega la sua stessa qualità di rinnegato... ha abbandonato l'altare che

lui stesso aveva consacrato, è ritornato strisciando all'ovile della fede del passato... » — per tacere di Engels che si fece le ossa su Schelling (cfr. *Anti-Schelling*, ed. Laterza 1972) come Marx con Hegel.

Tutto questo Tillietto lo sa, non lo sopravvaluta, ma lo tiene nel debito conto. Ulisside pazientissimo, è il solo studioso di Schelling (dopo Kuno Fischer e J. E. Erdmann, tedeschi e di formazione hegeliana) che si sia mosso con il suo autore e accanto ad esso sine ira et studio. Le due monografie — perché di due monografie si tratta nonostante la diversità della mole e dell'impianto storiografico (l'*Attualità di Schelling* è tutto discorsivo come si addice ad un corso di lezioni, tenute a Torino nel 1969) — ci illustrano con dovizia di particolari l'epoca e un itinerario complesso, non sempre chiaro a se stesso. Un itinerario che si aggira intorno al concetto, intorno a quella figura dell'Assoluto (di volta in volta l'uomo, la natura, Dio, l'arte, la filosofia o un binomio di questi termini) che l'idea-

lismo classico tedesco da Kant a Hegel inventò — e fu sua gloria —, celebrò e consegnò ai posteri — i quali, com'era giusto, lo distrussero. Posto come principio del mondo, dell'uomo e del suo fare, l'Assoluto sembrò sciogliersi ben presto o nella lirica o nell'esperienza mistica (sta qui tutta la storia del Romanticismo): una « notte » lo definì Hegel, e la definizione, dura, fu felice e fece epoca. Hegel uscì dall'Assoluto — e trovò la storia, il mondo delle « differenze », cioè quel mondo degli uomini e dei loro « bisogni » dai quali aveva preso le mosse; Schelling vi rimase rinchiuso e perse così, con la storia, la natura e lo stesso Dio del quale andava disperatamente in cerca. Sotto la guida di Tillietto — severa e amabile — possiamo ora addentrarci sicuri in questa selva oscura, veramente una *ingens sylva*. Schelling aspettava da tempo il suo Xavier Léon, e lo ha trovato. Tanto basti.

LIVIO SICHIROLLO

## LETTERATURA INGLESE

### Il faro e la torre

Quando alla fine del '41, o nel '42 (nel momento più brutto della guerra, quello della vittoria nazista), apprendemmo che Virginia Woolf si era uccisa, quel suicidio ci apparve una lezione morale, « come sa chi per lei vita rifiuta »; ed ora anche sappiamo che la Woolf fu l'autrice di una di quelle frasi che definiscono il nostro e suo tempo: « la torre pendente » — l'intellettuale ancora chiuso, sì, nella sua torre « di stucco e d'oro », ma in una torre pendente, ormai sul punto di cadere. Per lei era caduta.

Di anni ne sono passati (trentacinque); e ora sappiamo che tutta questa coscienza stoica non c'era (la Woolf soffriva di depressioni nervose, rasentava la schizofrenia); ma anche contro la verità storica il simbolo resta: il suicidio della Woolf se-

gna infatti la fine di una generazione, di una mentalità, quella dell'intellettuale d'*élite*, travolta dalla seconda guerra mondiale: il significato tipologico quindi rimane.

Non so quanto questo abbia contribuito a far rimanere anche la Woolf scrittrice: certo è che negli anni la sua figura è risorta dalle rovine della torre, si è rinsaldata e consolidata, è uscita dall'ombra di Proust e di Joyce, suoi maggiori sì ma non suoi maestri del tutto, e non tanto da offuscarne l'immagine. Tre anni fa, a Londra ne usciva la minuziosa biografia del nipote Quentin Bell (soprattutto una bella ricostruzione d'ambiente), ed è stata subito tradotta da Marco Papi per Garzanti (è uscita nel 1974): se la prontezza della traduzione dimostra l'interesse della cultura italiana d'oggi per la nostra scrittrice, è anche da dirsi che tale interesse non era mai caduto del tutto: *Orlando* uscì

per il primo in italiano nel '33, *Gita al faro* l'anno seguente, e poi, da dopo la guerra tutti i suoi romanzi maggiori (*La camera di Giacobbe* per opera d'Anna Banti), e con loro una scelta di saggi critici e quella deliziosa cosa che è *Flush*, la biografia del canino di Elizabeth Barrett Browning.

Anche la critica italiana, militante e scientifica, si è tenuta al passo: tralasciando qui gli articoli, nonostante la loro importanza, bisogna pur dire che sulla Woolf abbiamo già tre volumi originali nostri: quello di Vittoria Sanna (Firenze, Mazzocco, 1951), esplorativo, tutto teso alla difficile ricostruzione dei personaggi: quello di Vito Amoruso (Bari, Adriatica, 1968), volto a chiarire il complesso impianto ideologico della scrittrice; e infine, ora, anche quello di Mirella Mancioi Billi (Firenze, La Nuova Italia, 1975), cui soprattutto interessa il valore simbolico delle immagini.

Concordano tutti e tre i nostri critici nel dichiarare la *Gita al faro* il capolavoro della Woolf (altri potrebbe pensare a *Le Onde*, certamente più impegnativo); e alla fine dell'anno scorso Garzanti ne ha ristampato ne « I Grandi Libri » la traduzione di Giulia Celenza. La trama quasi non c'è: in vacanza nelle Ebridi la famiglia Ramsay dovrebbe effettuare l'indomani una gita al faro davanti alla casa, ma il tempo non lo permette, né una pittrice loro ospite, Lily Briscoe, riesce a finire il suo quadro; solo dieci anni dopo, dopo molte morti, fra cui quella della bellissima signora Ramsay, dalla casa rimasta deserta e quasi in rovina, la gita si effettua, e la pittrice finisce il suo quadro. È ben noto che l'arte della Woolf ha come suo fine proprio il superamento della trama fattuale, ed insieme la descrizione dei personaggi dall'interno, e dell'ambiente per impressioni, sì che trama ed orlito son proprio l'intersecarsi di stati di coscienza e di illuminazioni: una tecnica puntinista sperimentata da molti (pittori e scrittori) negli Anni Venti, con esito non sempre felice, felicissimo in Joyce, nella Mansfield e nella Woolf; nella Woolf soprattutto in questo romanzo, forse perché *Gita al faro* ha anche un proprio sostegno sentimentale: biografico e ideologico. La signora Ramsay è anche un ritratto della madre, davvero bellissima e forse

altrettanto ipersensibile; il professor Ramsay è il padre, Sir Leslie Stephen, il letterato famoso, davvero così rigido e fattuale; la casa nelle Ebridi è la villa degli Stephen in Cornovaglia; la gita al faro fu forse anche una delusione di Virginia bambina; e il quadro cui manca qualcosa trovato solo per illuminazione improvvisa dopo dieci anni, « una linea d'orizzonte », è l'arte stessa della Woolf. La Sanna insisteva sul quadro familiare, e ha risolto il problema dei tratti comuni fra la signora Ramsay e la pittrice Lily Briscoe (come nei ritratti: la simiglianza è nel pittore, non nei modelli); Amoruso ha osservato che *Gita al faro* va ben oltre il romanzo ricordo d'infanzia perché il tema ne è invece il contrasto signora Ramsay-Lily Briscoe (non contrasto di persone, ma la difficile relazione fra realtà ed arte); la Mancioi Billi, più giovane, centrando ora l'attenzione sulle immagini dominanti (il faro solido ma intermittente, la finestra che mostra l'esterno ma ripara chi guarda, le onde la cui essenza è scomparire e apparire) suggerisce il valore per il quale *Gita al faro* resiste. È un romanzo, osserva l'Amoruso, datato; ed infatti né i contenuti sentimentali né il problema esistenziale dell'artista, anche se eterni, appaiono oggi così urgenti, così commoventi, da costituir l'incentivo al nostro interesse, come fu per l'autrice e i suoi primi lettori. Rimangono, per la generazione d'oggi, soltanto i valori formali e, tramite loro, il valore lirico del romanzo, da tutti riconosciuto, e l'unico che può far risentire problemi di ieri e far rivivere mondi scomparsi.

Sono infatti scomparsi sia il mondo così ben ordinato della bella signora Ramsay, travolto dalla prima guerra mondiale, sia quello turbato e dolente di Lily Briscoe e Virginia Woolf, travolto dalla seconda. Ma soprattutto è datata la sofferenza intellettuale, e, diciamo pure, « borghese » (la Woolf negli ultimi anni ne fu cosciente). La lettura di *Gita al faro*, quindi, non può essere oggi che lettura estetica, per valori formali; e la traduzione di Giulia Celenza, che fu donna d'animo sensibile, contemporanea della Woolf, sa renderli degnamente. Per quei valori il faro rimane anche se la torre è crollata.

## Libertino e poeta

Messo sul trono d'Inghilterra a trent'anni, Carlo II pensò soprattutto a rifarsi degli stenti (relativi) sofferti in Francia ed in Fiandra negli anni d'esilio: famose quindi le sue avventure con le facili dame di corte e le attrici, e famosi i bagordi con le donne di strada. Nell'une e negli altri gli furon compagni i suoi cortigiani; e fra questi uno almeno ebbe notevole fama anche di poeta, John Wilmot conte di Rochester. Anche di poeta, dobbiamo dire, perché la sua fama di libertino (nel senso filosofico e in quello popolare della parola), di ateo e di scavezzacollo, fu forse maggiore, e diede origine subito a una lunga serie di aneddoti su burle e su beffe, non si sa quanto veri e quanto inventati. Le meritava tutt'e due.

Fu ragazzo precoce. A quattordici anni era già *magister artium* dell'università di Oxford; a diciassette tentò di rapire una delle più ricche damigelle del regno; a venti, dopo aver combattuto valorosamente in mare ed esser riuscito a sposare la sua ereditiera, viene accolto nella Camera Alta per decreto speciale del re. La moglie gli fu fedelissima, vivendo quasi sempre in campagna, nelle proprie tenute; Rochester, invece, a Londra, le fu infidelissimo, con donne d'ogni genere, pur tornando da lei tutti gli anni per qualche mese, a disintossicarsi fisicamente e spiritualmente, protestando sempre di non amare che lei. Quasi tutte le notti ubriaco, presto sifilitico, morì nel 1680 a trentadue anni, consumato dagli stravizi; ma, pentito e comunicato, fece morte esemplare.

Fu anche poeta. Non così grande come voleva Voltaire, ma ricco di spunti che attraggono più noi che i nostri nonni o bisnonni, cui soprattutto diede ombra la scurrilità di molte sue poesie, poi il verso « colloquiale », cioè di ritmo e fraseggiare che tende al parlato (allo *speech-rhythm*, diremmo noi dopo Eliot), poi ancora l'essere il Rochester soprattutto poeta satirico, il che apparve loro contraddittorio per chi conduceva quella vita e parlava quel linguaggio. Ma il Rochester è contraddittorio in se stesso; e proprio la contraddizione è la fonte della sua poesia. Il procedimento, infatti, è lo stesso che nel Donne (risolvere le contraddizioni in *ag-*

*dezas*, in « concetti »); e del Donne prosegue anche la carnalità, senza riuscire però a identificar carne e spirito, non vedendo che la carne, anzi l'oscenità della carne; di qui la necessarietà poetica del linguaggio scurrile, che oggi, capito, non dà più scandalo. Lo aveva intuito bene un commediografo suo amico, George Etherege, che scrisse di lui, parafrasando Milton: « So bene che è un diavolo, ma ha qualche cosa dell'Angelo non ancora offuscato » (cfr. *Il Paradiso Perduto*, trad. di Lazzaro Papi, I, 769-773: « i maestosi avanzi / D'un abbattuto Arcangelo pur anco / Egli conserva, e della prisca immensa / Gloria offuscata sì, non spenti sono / Gli ardenti lampi »). L'angelico in Rochester era appunto il rendersi conto della vanità della condizione umana: della libidine propria ed altrui, della ricchezza, delle glorie, del bere che finisce in vomito, della carne che va ai vermi: « E quando la gentil notte ritorna, / Preparami il bagno, rifammi il letto; / D'amante muterò finché non muoia / E il Fato non m'avrà ridotto in vermi ». (*A New Song by Rochester*, « Times Literary Supplement », 6-11-1953, p. 716).

Cosicché non è vero, com'è stato ripetuto, che il Rochester volesse la morale per gli altri ma non per sé; è vero invece che per lui un mondo morale, virtuoso, era un mondo sì giusto, però impossibile tanto per gli altri che per sé. Negli altri, semmai, avrebbe voluto l'intelligenza, e forse nemmeno quella: si sarebbe contentato dello spirito, del *wit*: condizione cinica, però l'unica che, col vino, permetta di tollerare la noia e il disgusto del vivere. E l'intelligenza e lo spirito non li riconosceva a nessuno, nemmeno a Carlo II, soltanto a se stesso.

Le poesie del Rochester anche il lettore italiano può averle, nell'edizione con testo a fronte a cura di Masolino D'Amico (Torino, Einaudi, 1968); per una vita di Rochester non accademica bisogna attendere ancora. Aveva dato speranza l'ultimo libro di Graham Greene, *Lord Rochester's Monkey* (Londra, Bodley Head, 1975; in italiano *Lord Rochester, la carriera di un libertino*, Milano, Mondadori, 1975): illudevano il soggetto e l'autore, soprattutto l'autore così noto per le sue sottilissime esplorazioni di casi di coscienza, cioè di spiriti tormentati, di peccatori non convinti, delle straordinarie vie della

Grazia. Questa vita di Rochester è invece un'opera più che giovanile, pubblicata ora ma scritta quaranta anni fa, dove il Greene romanziere sottile non appare ancora, dove invece trionfa la noiosa prosa dei troppi documenti citati: l'autore del *Potere e la gloria* avrebbe fatto bene a lasciar questa specie di tesi di laurea (e chi scrive ne ha lette!) alla Biblioteca dell'Università del Texas, dove non so come sia giunta. Diversamente le illustrazioni,

uguali sia nell'edizione inglese sia in quella italiana, belle e rare, riproduzioni di ritratti e di momenti d'ambiente: di queste il libro è ricchissimo, e son loro a darci visione immediata di quel mondo carolino sontuoso e lascivo, così vicino alla fine. Una visione che data e giustifica la poesia del Rochester; però la sua vera vita è ancora tutta da scrivere.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### Kafkiana

Nessun lettore attento avrà, credo, potuto fare a meno di notare che nello scorso anno, con più esattezza il 3 giugno, scadeva il cinquantenario della morte di Franz Kafka. Riviste e giornali non hanno trascurato l'avvenimento, anche se lo scrittore praghese è ancora così vivo nella memoria di chi ha letto anche solo un suo libro che non c'è stato bisogno di una rievocazione. I volumi, gli studi sopra la sua opera e la sua vita si sono moltiplicati sino a tal punto che due, tre bibliografie, redatte con diversi criteri e in epoche diverse da studiosi come, Rudolf Hemmerle (1958), Ann Thornton Benson (1958) e Harry Järv (1963), non sono riusciti ad esaurire un elenco, anche per quei tempi, completo: oggi anche il lavoro dello Järv, che è di più di 350 pagine andrebbe per lo meno raddoppiato. Non è qui il caso di segnalare le vicende di questo continuo aumento di interesse per Franz Kafka. C'è solo un fatto che merita forse di essere rilevato: mentre l'opera dello scrittore praghese è conosciuta in tutto il mondo, c'è da rilevare che, nei paesi che stanno sotto la tutela russa, Kafka non è ancora permesso; gli è stato negato l'*imprimatur* sin dai lontani tempi di Stalin, che avendo proibito tutti gli scrittori dell'Espressionismo, impedì coerentemente a tutto il mondo comunista di conoscere questo straordinario scrittore boemo. Nella primavera di Praga ci fu un

risveglio d'interesse — e se ne comprende la ragione —, ma poi di nuovo sopra l'opera di Kafka, ripiombò, almeno ufficialmente il silenzio. Dico ufficialmente perché sottomano, spesso in copie manoscritte le opere di Kafka circolano ancora, in segretezza, come se contenessero dei segreti messaggi antisovietici — il che, per uno scrittore morto nel 1924 è, a dir poco, almeno eccessivo.

In Italia si cominciò presto a far attenzione a Kafka. Le prime segnalazioni e traduzioni vanno dal 1928 al 1934. Poi l'avvento al potere di Hitler segnò anche per noi una interruzione, anche se i libri tradotti continuarono a circolare, preparando la successiva fioritura. Ora, dopo il cinquantennio della morte, l'Italia può vantare una edizione lussuosa, che si può mettere accanto alle migliori edizioni straniere, soprattutto per merito di Ervino Pocar, cui si deve più della metà delle traduzioni contenute in quattro grossi volumi rilegati, in carta velina, cui hanno collaborato Anita Rho, Alberto Spaini, Italo Alighiero Chiusano e il sottoscritto. Manca forse un quinto volume colle lettere a Milena e quelle alla sorella Ottilia, appena uscito, come vedremo. E sarebbe forse utile conoscere anche quel poco che ha scritto e detto l'ultima donna che fu vicino a Kafka sino alla sua morte, Dora Diamant, tanto più che si dice, che, contrariamente a quello che ha fatto Max Brod, ella abbia distrutto tutto quello che aveva di Kafka, lettere e scritti.

Sarebbe importante sapere che cosa è andato definitivamente perduto in questo rogo, anche, forse per giudicare lei. Ma non dubitiamo che l'infaticabile Pocàr, che nella sua vita ha tradotto 300 (diconsi trecento) volumi dal tedesco provvederà anche a questo.

A Ervino Pocàr spetta il merito di un altro volume, edito come tutti gli altri dall'editore Mondadori: la *Introduzione a Kafka* (Edizioni del Saggiatore, Milano, 1974). Il libro porta come sottotitolo « Antologia di saggi critici »; ora siccome i nomi che figurano in copertina sono 29 e tra questi ce ne sono di grossissimi da Max Brod e Oskar Walzel sino ai Nobel Thomas Mann e Hermann Hesse, sembra quasi impossibile che tutti possano essere contenuti in un volume di circa 250 pagine. Gli è che Pocàr ha sforbiciato con molta intelligenza, isolando in ogni scritto quel che gli è parso essenziale. Il procedimento può essere discutibile, ma non conta tanto il principio quanto la maniera con cui viene attuato. Ed essendo io uno degli autori « sforbiciati » posso dire che nel nucleo del mio scritto di parecchi anni fa Pocàr ha saputo cogliere una affermazione, che ancora mantengo e cioè che l'opera di Kafka non la si può accettare ad occhi chiusi: anche senza parere o volere si propende verso l'una o l'altra interpretazione — il che non vuol dire che per l'ermetismo kafkiano si possa accettare o imporre come vera una unica soluzione. Per lui come per nessun altro forse dei suoi contemporanei vale una specie di pluralismo di interpretazioni, voluto senza dubbio dallo stesso autore.

I critici italiani che sono stati scelti per questa silloge sono oltre evidentemente a Pocàr e al sottoscritto, come si è detto: Remo Cantoni, Ladislao Mittner, Claudio Magris, Alberto Moravia, G. B. Angioletti, e Franco Fortini. Il nome di Giuliano Baioni manca, poiché egli è occupato nell'ampliamento del suo volume per la seconda edizione. L'importanza di questa *Introduzione a Kafka* è che nell'ambito di un relativamente ristretto numero di pagine, dà un'idea della varietà di punti di vista, con cui in tutto il mondo occidentale si considera l'opera di Kafka. Quanto alla difficoltà di dare una risposta anche approssimativamente giu-

sta a tutte le questioni che lo scrittore praghese ci propone credo che convenga ricordare la risposta che il poeta inglese Robert Browning dette una volta a un suo lettore e ammiratore che gli chiedeva il senso di un suo ermetico sonetto o comunque di una sua opera: « Quando scrivevo eravamo in due a conoscere il senso del mio scritto: Dio e io. Ora non c'è rimasto che Dio. Provi a chiederglielo a Lui ». Credo che sarebbe stato un aneddoto, che, se conosciuto, sarebbe certamente piaciuto anche a Kafka. Come ultima lode a Pocàr va detto che tanto in questa *Introduzione* quanto nei quattro volumi recentemente usciti si trova una ricca bibliografia, delle note compilate ancora in parte da Max Brod, una sintesi biografica; tutto il materiale insomma che può esser utile a uno studioso di letteratura tedesca moderna. Si aggiunga che per la traduzione Pocàr si è valso di fotocopie dei manoscritti e che quindi anche dal punto di vista filologico l'edizione mondadoriana merita ogni stima. Per concludere sugli scritti dipendenti o affiancati in qualche modo questa edizione vogliamo ricordare il noto volume di Klaus Wagenbach *Kafka*, Descrizione di una battaglia per l'esistenza (Il Saggiatore, Milano 1968 e poi 1973, traduzione, sempre dell'infaticabile Pocàr dell'omonimo libro tedesco), ove si trova anche una bibliografia importante. Wagenbach, che ha scritto un libro molto noto sulla *Giovinetta di Kafka*, ha concluso la sua opera con una certa furia, forse perché troppo « impegnato » politicamente. Ma da lui attendiamo una seconda parte che sarà importante come la prima.

Qui sembrerebbe di poter chiudere la rassegna degli scritti di e su Kafka almeno in Italia, per il momento. Ma proprio a 50 anni dalla morte dello scrittore, cioè dopo un periodo che sembrerebbe più che sufficiente per scoprire gli inediti di un moderno ecco uscire un volume inaspettato, di cui si aveva avuto un lontano sentore, a cui qualcuno aveva alluso in passato, ma che solo nel 1974 è venuto alla luce: le lettere alla sorella Ottilia e le poche rimaste di quelle dirette alla famiglia (*Briefe an Ottilia und die Familie*, S. Fischer, Francoforte sul Meno, 1974). Non si può dire con sicurezza se su questo fatto abbia influito la legge, valida in tutto

il mondo occidentale, per cui dopo cinquant'anni dalla morte di un autore, i suoi scritti, sieno studi, romanzi, racconti, diari o lettere divengono di dominio pubblico, possono essere pubblicati cioè senza il pagamento dei diritti consueti — un elemento che deve aver certo facilitato anche la stampa delle opere complete di Kafka in Italia. Ma, diremmo, in linea di principio che crediamo di no. Per una semplice ragione: queste lettere sono state conservate, diremmo meglio, salvate dalle due figlie di Ottla, che dovrebbero essere state sino a ieri le uniche eredi delle infinite edizioni delle opere di Kafka nel mondo. Un volume più o meno non conta in una serie di migliaia.

Ottla era la più giovane delle tre sorelle di Kafka: aveva ben nove anni meno di lui. Pure fu la sorella preferita, quella con cui si intese sempre benissimo. Un elemento esteriore ma forse non trascurabile, pare confermarlo anche ad un profano: ella somigliava al fratello maggiore in maniera veramente incredibile; sembrava, a volte, nelle fotografie, per quanto ridicolo questo possa parere, Kafka vestito da donna. Le lettere scambiate tra i due testimoniano di una amicizia che si può dire veramente fraterna. Non ci si attenda però niente di lontanamente simile a quello che sono il carteggio con Felice Bauer e Grete Bloch e neppure le lettere a Milena: sono appunto per questo pagine di un colloquio familiare, in cui manca quasi sempre, purtroppo la voce di Ottla manca quasi del tutto perché le sue lettere, forse conservate da Franz sino in ultimo sono andate a finire nel rogo a cui, per opera di Dora Diamant o delle truppe naziste, molte opere e lettere dello scrittore praghese sono andate a finire. Ottla era un carattere più concreto di Franz; come donna aveva, come si suol dire, i piedi più piantati sulla terra. Non che fosse però una persona facile a piegarsi: lo si vide quando propose, in famiglia, di fidanzarsi con un giurista ceco e per di più cristiano, il che suscitò la diffidenza e il disappunto del famoso padre. Ma Kafka non le fece mancare il suo appoggio e, in una lunga lettera del 20-11-1919, dopo averle fatto presente la gravità del gesto che avrebbe potuto compiere, conclude: « Che stai affrontando qualcosa di straordinario e che per portarlo a pieno compi-

mento, Ti trovi dinanzi a difficoltà eccezionali, Tu lo sai... Ma se, nonostante tutto quello di cui devi aver piena coscienza, Tu mantieni la forza di portare comunque a buon fine la cosa, allora — per concludere con una spiritosaggine di cattivo gusto — hai fatto di più che se avessi sposato 10 ebrei » (p. 69).

Ottla andò nel suo impegno sino in fondo e fu felice, come suol dirsi, col giurista ceco. Triste fu invece la sua fine a quasi 20 anni da quella del fratello. Perché le figlie non fossero toccate, né il marito imprigionato all'arrivo dei nazisti, Ottla chiese, d'accordo col marito, di dividersi da lui e si offrì spontaneamente di accompagnare un treno di bambini ebrei al campo di sterminio di Auschwitz, senza farsi illusioni sulla sorte che l'attendeva nei terribili forni, dove erano già finite le sue due sorelle maggiori Elli e Valli. Pare quasi incredibile, pare una malvagia « ironia della sorte », come si diceva un tempo che le sorelle e soprattutto l'ultima a lui carissima, di uno dei maggiori scrittori tedeschi del Novecento sieno finite, proprio per opera di tedeschi in questo tragico modo.

La amicizia profonda, la mutua comprensione che legava Ottla e Franz si sente in tutte queste lettere che sono, come si è già accennato, di tono familiare, confidenziale. Ma non è che ogni tanto non vi trasparisse qualche accenno più profondo come quando Franz, in una lettera del 10 luglio 1914, scrive o meglio confessa alla sorella: « Io scrivo diversamente da come parlo e parlo diversamente da come penso e penso diversamente da come dovrei pensare e così via sino alla tenebra più profonda » (pag. 21). Ottla, nonostante il matrimonio, le figlie e il lavoro, si preoccupò sempre di aiutare il fratello per ottenergli via via una licenza dopo l'altra all'Istituto delle Assicurazioni dove Kafka era impiegato e dove, avendo riconosciuto la sua competenza professionale, non lo volevano mandare mai in pensione, nonostante le sue ripetute richieste. Ottenne la pensione solo un anno prima di morire. Sembra una storia di oggi. La gratitudine di Kafka per la sorella si sente in ogni lettera, specie in una delle ultime, da Berlino, dell'8 ottobre 1923 (meno di un anno dunque dalla sua morte): « Che Tu mi possa distur-

bare a venire qui, non è cosa di cui si deve parlar neanche. Se tutto quel che c'è al mondo mi può disturbare — e siamo arrivati quasi a questo punto — Tu no. Oltre alla gioia di averti qui con me, forse mi potrei risparmiare così un viaggio (a Praga)» (p. 137). Forse qualcuno si sarà stupito che la sorella non fosse ad assistere il fratello negli ultimi momenti. Ma c'era già un'altra donna, Dora Diamant e un amico dottore e poi Kafka pur seguendo con affetto la crescita delle due bambine di Ottla e dimostrando loro, nonché al cognato cèco, una grande simpatia si preoccupava che le piccine non venissero a contatto di lui, tubercoloso, ormai all'ultimo stadio. A quei tempi si diceva che questa terribile malattia (ora, per fortuna,

meno pericolosa) non si trasmetteva facilmente. Ma Kafka non volle mai e nonostante l'invito della sorella, avvicinare le piccine per il timore, oggi pienamente giustificato dall'esperienza, di colpirle in qualche modo col suo fatale morbo. Fu un gesto che certamente gli procurò molto dolore, ma rese più tranquilla la sua inflessibile coscienza. Ed è bello e giusto che a distanza di tanti anni sia venuto da queste nipoti del grande scrittore praghese una testimonianza così preziosa per dimostrare, se ce ne fosse stato bisogno, quanta profonda umanità si celava nell'animo di chi aveva scritto racconti e romanzi che parevano e forse sono terribili ed ermetici.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA AMERICANA

### I sogni e gli incubi dello scrittore americano

Siamo alla vigilia delle celebrazioni del bicentenario dell'indipendenza degli Stati Uniti: il '76 sarà un anno costellato di rievocazioni, di rituali, e speriamo anche di qualche contributo utile. Alla letteratura spetta uno spazio non secondario, ovviamente, o se si preferisce al ruolo dell'intellettuale, forse non tanto per la parte avuta accanto ai « Padri Fondatori », ma quale espressione di valori suggellati dalla nascita della nuova nazione. Sotto questo profilo, occupa fin d'ora un posto rilevante il lungo saggio di Robert Penn Warren pubblicato nel numero del 20 marzo di quest'anno dalla *New York Review of Books*, e che potrebbe costituire l'inizio di un dibattito cruciale.

Lo scritto di Warren, *Bearers of Bad Tidings: Writers and the American Dream* (vale a dire, tradotto alla lettera, portatori di cattive notizie: gli scrittori e il sogno americano) acquista una particolare risonanza a suo modo autobiografica se si pensa che l'autore è al tempo stesso narratore, poeta, critico, e viene da una tormentata matrice

sudista che lo ha visto alcuni decenni or sono difensore militante della cultura agraria meridionale per giungere poi a posizioni lucidamente e non meno travagliatamente avanzate. La sua analisi del perenne confronto tra lo scrittore e il mito tanto persistente ma spesso così mistificato del sogno americano contiene in effetti un drammatico e talora amaramente ironico catalogo più di incubi che di sogni.

Ci si domanda fino a che punto il titolo editoriale di copertina attribuito al saggio di Warren corrisponda alla sostanza delle sue argomentazioni: *Subversive American Writing*. In che senso l'atteggiamento della grande *intelligentia* americana si può considerare « sovversivo » nei riguardi delle istituzioni? La domanda ripropone un tema di fondo al quale ci eravamo riferiti trattando del *Diavolo nel manoscritto* di Agostino Lombardo, e trova da parte di Warren una serie di risposte che equivalgono ad altrettante ipotesi. Brutalmente e un poco schematicamente potremmo riformulare la domanda: in che misura la cultura americana, dalle origini degli Stati Uniti ad oggi, ha mai tentato di assumere il ruolo di una controcultura?

Molto a proposito Warren esordisce mostrando come Emerson e a suo modo Whitman appropriino il timore, se non l'avversione, di Jefferson e di Washington per le masse. Il primo equivoco, o la prima ambiguità, germinano dunque nella stessa ideologia della nuova nazione, e riguardano da un lato l'ampliamento del suffragio e della rappresentatività, dall'altro la diffidenza verso coloro i quali dovrebbero esercitarla. Tutto sommato, la strategia dei « Padri Fondatori » prevedeva l'incapsulamento delle masse nelle istituzioni, la loro integrazione, in vista della loro manipolazione, almeno secondo le tesi della nuova sinistra. Il sogno americano racchiude in se stesso gli incubi che, per Emerson, per Whitman, segnatamente per James Fenimore Cooper, saranno l'avvento livellante delle masse (ma questo è un motivo di tutta la satira conservatrice del Settecento inglese, da Swift a Smollett), il trionfo dell'industrialismo plutocratico, la degenerazione democratica. Mettiamo pure Melville nel conto, al quale mi sembra che Warren dedichi forse meno spazio del necessario. Certo, fu Melville uno dei primi, se non il primo, a « sentir l'odore del topo morto » dietro lo zoccolo del muro, secondo l'espressione di Warren. Che il « sogno dei Fondatori » potesse « fuggir via » e svanire (è citazione da *The Conflict of Convictions* nelle poesie melvilliane dei *Battle-Pieces*), Melville lo aveva compreso benissimo, senonché la sua polemica conservatrice si appuntava precisamente alla democrazia di massa, alla salita inarrestabile della rivoluzione industriale, al soffocamento dell'individualità e della libertà dello scrittore coinvolto nel condizionamento dell'opera d'arte intesa come produzione.

Gli scrittori dei decenni successivi, osserva a proposito Warren, avrebbero respirato l'aria non più della dubbia « mistica democratica » instillata dallo spirito del '76, ma quella ben più pesante dell'apoteosi della prosperità, della morale del profitto e del danaro. Warren rileva molto acutamente che la prima fase dell'espansione americana investe soprattutto la produzione in un impressionante crescendo; la seconda, a partire dagli Anni Venti del nostro secolo, riguarderà il consumismo, altra mistica necessaria per consentire alla produzione di

allargarsi e di consolidarsi, diffondendo il vangelo della persuasione attraverso la pubblicità. È il presente in cui muove Henry James o, con ben più marcata insofferenza, Mark Twain. Ma ecco che il rinnegamento del presente non può consolarsi grazie al ricordo del passato, una volta caduti i miti che lo sostanziano posticciamente. La nostalgia non ha nessun senso, e proprio Mark Twain scrive a un amico che la professa: « In quanto al passato, ha una sola cosa buona... che è passato ». La rievocazione, il sogno, la malinconia, l'eroismo e la rievocazione romantica sono « semplicemente » scrive nella stessa lettera Mark Twain, « masturbazione mentale e morale ». Il guaio è, sottolinea Warren, che per due terzi della sua opera Mark Twain reinventa il passato; il suo fallimento, come in *Huckleberry Finn*, sta nella prefigurazione di un futuro che non avrà né innocenza, né disponibilità, né speranza. Tornati a terra dal grande fiume, tutte le scoperte andranno a pezzi.

È nel *Connecticut Yankee* che Mark Twain tocca con mano un pessimismo ribadito e accentuato negli ultimi racconti e nei frammenti postumi. D'accordo: con acutissima intuizione Warren individua nel « Boss » del *Connecticut Yankee* un'anticipazione di Kurz in *Cuore di tenebra* di Conrad. Ma il pessimismo di entrambi gli scrittori condanna — ancora una volta — la massa, il peso insopportabile della realtà. Affiora il problema ricorrente dello scrittore americano, la salvezza di un io individuale, di un *self* che è orgogliosamente il proprio. La colpa prima della democrazia di massa, rammentiamolo, consiste nell'oltraggio recato a quel *self* tanto poco democratico. Da Dreiser a Hemingway a Fitzgerald, e direi anche oltre, fino a Mailer o alla narrativa degli ultimi vent'anni, alla poesia di Lowell, lo scrittore americano denuncia l'oppressiva dittatura non delle istituzioni adulterate, ma delle tante varietà di *self* finti che gli vengono imposti o che è costretto a creare. Il Gatsby fitzgeraldiano, le diverse repliche di eroe hemingwayano, gli abitanti della Yoknapatawpha County di Faulkner, questa specie di microcosmo arcadico e infernale allo stesso tempo, rispecchiano il tentativo di inventare nuovi *io* correlati da con-

trapporre a una realtà inaccettabile. L'eroe solitario « ipnotizza una generazione », scrive Warren, e anche più di una; di fatto, reifica mentre si illude di esorcizzare, di dire di no. Colui che pronuncia il no più forte, Ezra Pound, compie anche l'ultimo passo e teorizza l'avvento di una *élite* gerarchica, autoritaria, con l'intellettuale e poeta-profeta, che metta nella condizione di non nuocere, grottescamente, sia la massa sia il Moloch plutocratico.

Bisognava probabilmente arrivare ai dibattiti più recenti sul radicalismo americano per dissipare per lo meno alcuni degli equivoci che gravavano sui termini di un simile dibattito. In altre parole, la crisi dualistica che serpeggia fin dalle origini degli Stati Uniti, la contrapposizione tra il pensiero di Thomas Paine, o a diverso livello l'utopia jeffersoniana, e il progetto pre industriale e capitalistico di Hamilton si trascina sino ai nostri giorni, e compromette nel corso di due secoli il sogno e il mito di una nazione libera, democratica, pluralistica. C'è da credere che gli scrittori, avallando le premesse, si siano dissociati più o meno aggressivamente dalle degenerazioni e dagli inganni perpetrati nel nome delle premesse in questione. Ma resta da domandarsi se le premesse non presentassero a loro volta un doppio taglio. Soccorre qui la lettura di due volumi recentissimi ed entrambi ricchi di suggerimenti preziosi, i cui titoli acquistano un singolare timbro simbolico. Uno, di Mas-

simo Teodori (*La fine del mito americano*, ed. Feltrinelli), trae un bilancio della nuova sinistra americana per concludere persuasivamente che « le credenze antiche sono cadute e quelle nuove sono incerte, contraddittorie, molteplici ». L'altro, di Piero Bairati (*Gli orfani della ragione. Illuminismo e nuova sinistra in America*, ed. Sansoni) dimostra quanto i dilemmi del presente riproducano antinomie mai risolte nel passato.

Così il cerchio si chiude con il discorso di Warren, la cui conclusione curiosamente riconduce appunto a un'antinomia centrale della cultura americana. Gli scrittori e i poeti americani hanno affrontato, consciamente o meno, la « tragica ambiguità » per cui il « successo oggettivo » dell'esperimento (come lo chiamavano i « Fondatori ») americano ha posto in gioco l'essenza autentica della nazione che gli americani avevano promesso di creare: l'uomo libero, il *self* responsabile. Warren sembra credere che il compito dello scrittore americano non sia mutato, e se mai che si tratti di rivendicargli quell'autonomia che l'arroganza o la stolidità ignoranza e incultura del potere gli negano. Ma allora l'intellettuale americano si voterà di nuovo alla sua condizione di orfano, e resta da dimostrare che, come per il passato, il suo ruolo creativo e critico non rientri paradossalmente, con tutta l'inquietudine e l'ansia di cui si vuol fargli credito, nella logica cinica delle istituzioni.

CLAUDIO GORLIER

## LETTERATURA RUSSA

### Il "Grande inquisitore" Pobedonoscev

Nel 1881, alla vigilia del processo contro i terroristi che in un ennesimo attentato erano alla fine riusciti ad uccidere Alessandro II, Tolstoj indirizzò una lettera al nuovo zar chiedendo fosse risparmiata la vita agli imputati. La richiesta non venne accolta: nella risposta allo scrittore di Jasnaja

Poljana, ispirata ad Alessandro III dal suo antico educatore Pobedonoscev, una frase riassumeva con lucida durezza l'incolmabile distanza tra due concezioni religiose: « Il nostro Cristo non è il vostro » (citato in E. SIMMONS, *Leo Tolstoj*, Boston, 1946, p. 337). Sarebbe di fatto difficile immaginare posizioni più antitetiche del cristianesimo tolstojano e dell'ideologia professata dall'uomo che, co-

me procuratore generale del Santo Sinodo, dal 1880 ai primi anni del nostro secolo fu il massimo ispiratore della politica religiosa e culturale dello stato russo. Amante dell'ordine e della tradizione, profondamente pessimista per temperamento, il Pobedonoscev individuava i maggiori pericoli per la solidità dell'Impero russo e della Chiesa ortodossa nella irrequietezza delle minoranze religiose (e fu particolarmente ostile verso i cattolici polacchi e verso gli ebrei), nell'insubordinazione degli studenti, nelle richieste di rinnovamento politico e sociale che il generale e inarrestabile processo di europeizzazione e industrializzazione della Russia portava fatalmente con sé. Alla disgregazione generale della vecchia società russa e al tramonto dei suoi valori il Pobedonoscev seppe reagire solo sulla difensiva, facendo propri i famosi tre principi che il ministro Uvarov aveva posto ad ispirazione del governo di Nicola I: autocrazia, ortodossia, nazionalità. Ma di questi, come è stato osservato dal Lo Gatto, egli « fece suo in pieno solo il primo, alterò il secondo considerando la religione soltanto come un mezzo per imbrigliare i cattivi istinti dell'uomo, quasi del tutto fuori della predicazione evangelica, ignorò il terzo che, secondo gli slavofili, era invece il più importante, quello che solo avrebbe potuto dare al popolo russo una giustificazione di se stesso sulla base della sua storia passata » (E. LO GATTO, *Storia della Russia*, Firenze 1946, pp. 691-692). L'importanza di questo reazionario « burocrate della religione » nella letteratura russa supera quella che gli deriva dalla sua diretta attività di traduttore (tradusse fra l'altro in russo *l'Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis) e di ideologo (la summa del suo pensiero politico, sociale e religioso, la *Raccolta moscovita*, fu a suo tempo tradotta in diverse lingue europee), giacché il Pobedonoscev grazie all'alta carica ricoperta ebbe modo di influire su tutta la vita culturale russa degli ultimi due decenni del secolo diciannovesimo e il suo nome viene in particolare associato al Dostoevskij dell'ultimo periodo.

Il motivo della « negativa » influenza del procuratore generale sul grande romanziere è stato anzi ampiamente utilizzato dalla critica sovietica, so-

prattutto in passato, per liquidare con un certo semplicismo la parte più « oscurantista » dell'opera dostoevskiana. Così, per esempio, si esprimeva ancora venti anni fa l'autorevole Ermilov: « Negli ultimi anni della sua vita Dostoevskij ebbe libero accesso alla corte zarista, fu benvenuto dai granduchi, tra gli altri dall'erede al trono, il futuro zar-poliziotto Alessandro III. Egli divenne amico del leader della reazione nobiliare, K. Pobedonoscev, procuratore generale del "santo sinodo", di umile provenienza sociale ma trasformatosi in malefico e perfido soffocatore di tutto ciò che in Russia c'era di vivo e di onesto. Dostoevskij scrisse il suo ultimo romanzo *I fratelli Karamazov* prestando ascolto ai consigli subdoli e melliflui di questo arcilacché degli zar » (V. V. ERMILOV, *Introduzione* a F. M. Dostoevskij, *Opere*, voll. 10, Mosca 1956, vol. I, p. 15). Ma, come non tutte le opere letterarie influenzate in misura maggiore o minore da un orientamento reazionario sono ipso facto da deprezzare e mettere all'indice, così non tutti i reazionari sono uguali tra loro. Valeva quindi la pena di conoscere un poco più da vicino la figura e le idee di Konstantin Petrovič Pobedonoscev, cui un nostro valente russista, Wolf Giusti, ha ora dedicato un volume che la casa editrice Abete di Roma ha dato alle stampe nel 1974 con il titolo, un po' sbandierato, *L'ultimo controrivoluzionario russo* (162 pagine, lire 3000).

Il Giusti, che è in particolare studioso delle implicazioni storico-politiche della letteratura russa dell'Ottocento, segue nel suo libro tre linee d'interesse: ricostruisce anzitutto, con suggestivi accostamenti e succose evocazioni letterarie, l'ambiente e il tempo in cui il Pobedonoscev agì; indica i rapporti che intercorsero tra il procuratore del Santo Sinodo e gli scrittori contemporanei, in primo luogo Dostoevskij, ma anche Grigor'ev e Leont'ev; analizza e approfondisce l'ideologia del personaggio preso in esame; tenta di definire l'influsso che questi esercitò nella vita politica e nella cultura russa della sua epoca. Così, per esempio, partendo dalla considerazione che « è difficile tracciare la storia della Russia moderna senza accennare alla presenza e all'opera dei suoi scrittori » (ed è la stessa che, arrovesciata, mantiene il suo valore e

giustifica che di un personaggio come il Pobedonoscev ci si occupi in una rubrica dedicata alle lettere russe), Wolf Giusti ricorre con bella efficacia alla testimonianza poetica di Mandel'stam per introdurre il lettore nella Pietroburgo di Alessandro III: « Mandel'stam fanciullo visse gli anni novanta dello scorso secolo nella nordica e "metafisica" Pietroburgo. Rimirandoli a distanza di tempo, essi gli apparivano come una "quieta insenatura", come l'ultimo rifugio di un'epoca moriente, prima delle esplosioni finali. Sull'alto podio della stazione di Pavlovsk, la villeggiatura vicino a Pietroburgo, si avvicendavano i direttori d'orchestra ed al fanciullo sembrava che si trattasse di un cambio di dinastia. La facciata dell'autocrazia era infatti ancora in piedi. I venditori di giornali stavano immobili agli angoli delle strade, senza un grido, senza un gesto: erano giornali di diverse tendenze, ma i giornalai non potevano strillare notizie sensazionali che turbassero gli animi. Le barbe e i pizzetti ben curati, i fischi delle locomotive, l'aria umidiccia dei vecchi e solenni parchi imperiali contrastavano con l'ambiente mosso della vicina Pietroburgo » (p. 51). L'atteggiamento di Pobedonoscev nei confronti degli scrittori fu alquanto lineare: censurò e tentò di ridurre al silenzio gli intellettuali radicali, aiutò e incoraggiò i conservatori o quelli che a lui parvero tali. Il procuratore del Santo Sinodo, come massima autorità civile preposta agli affari del culto e all'organizzazione scolastica della Chiesa, aveva ampi poteri in un'entità statale come quella zarista; ma ben più ampia fu la sfera di influenza del Pobedonoscev, grazie al suo ascendente sull'imperatore. L'amicizia che legò Dostoevskij all'onnipotente procuratore dal 1871 fino alla morte dello scrittore (1881) spiega l'introduzione dell'ex ergastolano nei circoli di corte, ma è eccessiva e anacronistica la pretesa d'intravedere nei rapporti tra i due il tramite di una strumentalizzazione dello scrittore da parte degli ambienti reazionari. Tutto quel che risulta è che fu il Pobedonoscev a far conoscere a Dostoevskij il padre Amvrosij, un monaco di Optina Pustyn', e che fu questo il modello per lo *starec* Zosima dei *Fratelli Karamazov*. Del resto, fu semplicemente una naturale (anche se parziale)

convergenza d'idee che avvicinò i due uomini. Dostoevskij combatté le idee dei nihilisti e fu nazionalista perché, diversamente da Ivan Karamazov, vide nel cristianesimo una religione di libertà da contrapporsi allo scientismo e al determinismo dell'intelligencija progressista e credette che al popolo russo spettasse una missione rigeneratrice; il Pobedonoscev combatteva la stessa battaglia da posizioni puramente legittimistiche. Ebbe una visione pessimistica della natura umana, e seppe solo fare argine contro la marea montante delle nuove idee che insidiavano l'assetto tradizionale. Non abbiamo motivo di mettere in dubbio la personale religiosità del Pobedonoscev, e pure il suo atteggiamento burocratico e repressivo in campo religioso giustifica in qualche misura il raffronto, che anche il Giusti suggerisce, con il « Grande inquisitore » dostoevskiano, il quale ritiene troppo pericoloso per la debole natura umana il messaggio evangelico, e del cristianesimo si avvale come di uno strumento per mantenere docili gli uomini, immaturi, vogliosi di tutela, inetti al « fardello della libertà ».

A più riprese il Giusti fa notare come, nonostante l'enorme potere che per più di venti anni il Pobedonoscev si trovò ad esercitare, in realtà egli non fu in grado di influenzare in maniera determinante il dibattito delle idee e l'evoluzione della società. I mezzi a disposizione di un apparato statale ottocentesco, per quanto accentrato e autoritario, non erano tali da consentire un compatto imbrigliamento ideologico. Secondo l'invocazione del Leont'ev, anche il Pobedonoscev avrebbe voluto « congelare la Russia per ritardarne il disfacimento ». Ma ben poco poterono i suoi divieti e le sue censure. L'iniziativa, per i successivi destini della società russa, era ormai passata in altre mani. Per questo appare esagerato affermare, come fa un altro russista, il Billington, che da un lato il Pobedonoscev, dall'altro Tolstoj, proponendo alla Russia di fine secolo due modelli di cristianesimo tanto diversi ed estremi sottrassero autorità ad ogni via intermedia e finirono così per facilitare l'avvento rivoluzionario (J. H. BILLINGTON, *The Icon and the Axe, An Interpretive History of Russian Culture*, Nuova York 1967, p. 440). È una visio-

ne che sopravvaluta, più ancora che l'importanza del tolstoismo, la vitalità del vetusto patrimonio di valori e di ideali di cui Konstantin Petrovič Pobedonoscev fu l'ultimo autorevole propugnatore nella storia russa.

La monografia del Giusti arricchisce la nostra conoscenza del travaglio d'idee nella Russia della seconda metà dell'Ottocento, e in particolare fa

meglio discernere la trama ideologica entro cui si muovono il Dostoevskij della maturità e altri autori russi. È un merito dell'autore l'aver illustrato il personaggio, il suo tempo, le sue concezioni con finezza ed equilibrio. È invece veramente deplorabile l'elevatissimo numero di refusi che sfigurano l'edizione.

A. M. RAFFO

## LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

### *Silvana Ocampo e Juan Carlos Onetti*

Il Premio IILA dell'Istituto Italo Latino americano di Roma, istituito nel 1971, e concesso, per la prima volta, nel 1972, a *Paradiso* del grande scrittore cubano José Lezama Lima, ha avuto, l'11 ottobre di quest'anno, la sua seconda edizione. La giuria, presieduta da Giovanni Macchia, e composta da Angela Bianchini, dal compianto Guido Piovene, Dario Puccini, Angelo Maria Ripellino, Carmelo Samonà, Luciana Stegagno Picchio, ha scelto, tra le opere di autori latinoamericani tradotte in Italia nel biennio 1971-73, *Il cantiere* dell'uruguaiano Juan Carlo Onetti. Al contempo, il Premio IILA per la miglior traduzione è andato alla versione italiana di *Porfiria* dell'argentina Silvana Ocampo: traduttore Livio Bacchi Wilcock.

Come si vede, per la varietà e l'ampiezza delle scelte, per il legame che, attraverso l'Istituto Italo Latinoamericano, unisce l'Italia all'intero continente dell'America Latina, si tratta di un premio singolare, unico certamente in Europa e forse nel mondo. Quest'anno, poi, la premiazione ha coinciso con l'arrivo in Italia di Onetti e con la pubblicazione di uno dei suoi primi libri, *Per questa notte*, scritto nel 1942, e precedente ai romanzi che lo hanno reso famoso, *Raccattacadaveri*, *La vita breve*, e *Il cantiere* stesso; due avvenimenti che hanno contribuito a imprimere fortemente la figura di Onetti nella mente del pubblico italiano.

Onetti, che ha ormai sessantacinque anni, è, del

resto, un personaggio difficilmente dimenticabile: nato a Montevideo, dove ha sempre abitato, salvo per vent'anni trascorsi a Buenos Aires come giornalista, ha sempre avuto vita appartata, schiva, quasi diffidente verso i suoi consimili. Bibliotecario, come Borges, porta, come Borges, grosse lenti da miope: ma qui finisce la rassomiglianza, perché lungi dal sentire, come accade allo scrittore argentino, indissolubili legami con il passato, con i libri, con gli infiniti scaffali della Biblioteca di Babele, Onetti sembra addirittura staccato dal presente, dalla vita che lo circonda, perfino dalla realtà del suo paese. Nel tratto dolce, ma assente, nel suo prolisso parlare, anch'esso assente e amaro, pare di cogliere una deliberata volontà di non essere, di straniero in patria, così come sono stranieri ed estraniati i personaggi dei suoi romanzi. Onetti, in verità, è molto presente e il suo prorompere in riso subitaneo, la sua stessa staccata dolcezza sono il segno della dimessa, ma esplosiva ironia con la quale contempla, dolorosamente, le condizioni dell'America Latina. Egli è, sì, il creatore di quella soffocante cittadina rioplatense di Santamaria, dove tutto è rottame, fatiscente putredine, iridescente rifiuto, può persino apparire simile al protagonista del *Cantiere*, che pone tutte le sue speranze in un cantiere abbandonato dove non esistono né navi né scaricatori, soltanto una direzione fantasma che lavora su libri mastri che non saranno mai utilizzati per clienti che non arrive-

ranno mai. Ma vi è in lui la lucidità di chi si vede vivere in una forma che è già rivolta.

La conferma della singolare vitalità di Onetti è venuta da *Per questa notte*, scritto, secondo l'affermazione stessa dell'autore, dopo l'incontro, in America Latina, con due anarchici, un italiano e uno spagnolo, ovviamente sfuggiti alla morte durante la Guerra Civile spagnola. « Mi dissero », racconta Onetti nella prefazione, « che quando il comitato di non intervento contro Hitler (così lo chiamavano) aveva noleggiato una nave per fare evacuare gli sconfitti nel Mediterraneo, i padroni del governo in agonia avevano distribuito generosamente i biglietti d'imbarco. Ma il fatto è che solo su alcuni biglietti c'era un timbro e sugli altri no. Sui biglietti dei miei accidentali e loquaci amici non c'era, e perciò non potevano imbarcarsi ».

La vicenda di *Per questa notte* avviene in una città mai nominata ma ovviamente spagnola. Anche il protagonista cerca d'imbarcarsi su una nave che, partendo all'alba, rappresenta la sua ultima salvezza. Ma alla nave non arriverà mai e nell'ultima

notte farà di tutto, vivrà o rivivrà, in termini ristrettissimi, tutta la sua esistenza: tradirà, amerà, ucciderà, sempre solo con se stesso, straniero in una terra che non è più sua patria. Già allontanato da una vita di cui coglie gli ultimi, eroici ammicchi e che dalla nascita lo ha sempre tradito, sprofonda poi in una condizione che, pur essendo morte, ha ancora l'illusorietà della vita: « (Sapeva) di trovarsi nel magnifico finale di un tempo, che tutto era finito e che quando tutto fosse stato soppresso, la vita, la paura, la morte, un altro innocente inizio sarebbe sorto, come un sorriso della bambina senza volto che portava stretta al petto ».

In questo libro di tanti anni fa nasce, in maniera perfettamente matura, la coerente figura del protagonista estraniato di Onetti, la sua visione della solitudine morale, sentimentale e politica dell'uomo. E la logica notte europea si riflette, pur nella sua oscurità, nella non meno tragica notte dell'America Latina.

ANGELA BIANCHINI

## STORIA E CULTURA

### *Il bosco negli scrittori italiani del Settecento e dell'età napoleonica*

Lo studio della storia forestale e delle modalità secondo le quali la questione dei boschi è stata affrontata nel passato stazionano nel nostro paese ad un livello bassissimo: l'unico lavoro di un certo respiro che sia possibile richiamare è infatti, ed ancora, quello del Bérenger, *Dell'antica historia e giurisprudenza forestale in Italia*, vecchio di oltre un secolo (non tenendo conto della più settoriale *Storia del diritto forestale in Italia* del Trifone). Si trattasse soltanto di una delle molte carenze nelle cosiddette « storie speciali » — tanto diffuse ed in fase di grande rilancio altrove — e perciò di una lacuna storiografica riferibile alle vicende ed alla

organizzazione della ricerca in Italia, una constatazione del genere assumerebbe contorni precisati, estesi quanto si vuole ma comunque circoscritti. Il fatto è invece che essa appare sempre più limpidamente connessa non soltanto ad unilateralità, distorsioni o trascuratezze di natura culturale, il che è pacifico e persino ovvio, ma anche e soprattutto al complesso svolgimento della nostra storia nazionale ed alla politica seguita dalle classi dirigenti nell'amministrazione — o per meglio dire nella disamministrazione — delle risorse naturali e dell'ambiente.

Insomma, ed a nostro avviso, il referente essenziale per chi desideri intendere al meglio ed in termini non esteriori il significato più profondo della arretratezza di quegli studi cui si è fatto

riferimento in principio altro non può essere che la lunga catena di disastri e di tragedie culminata nella « alluvione generale » del novembre 1966, a tutto dovuta fuorché alla fatalità o all'inclemenza della natura.

Ben a ragione perciò il Vecchio può affermare nella prefazione al suo libro « che *solo ora* si avverte per la prima volta nella pubblicistica italiana, con maturità e coscienza scientifica, il legame fra le condizioni e le situazioni forestali, e una serie di processi di ordine ecologico i quali, iniziando dall'erosione del suolo e dalle conseguenti frane, giungono fino all'alterazione dei regimi idraulici e quindi alle inondazioni ». Si potrebbe e si deve magari rilevare come proprio il saggio del Vecchio dimostri che la migliore cultura settecentesca — citiamo dalla puntuale introduzione di Lucio Gambi — « anche grazie alla sua impostazione non claustralemente disciplinare ed alla sua forte partecipazione politica, avesse già diagnosticato processi che abitualmente si ritengono individuati ed espliciti nel secolo seguente: le relazioni fra l'ampliarsi delle colture agricole con dissodamenti e bonificazioni e l'alterarsi delle condizioni ecologiche ». Ma ciò non sminuisce affatto l'interesse e la importanza di un libro che rappresenta qualcosa di più dell'apertura di un nuovo campo di indagine o di un pur brillante pezzo di erudizione: se è vero, come a noi pare, che esso consente di riconoscere e di definire le radici culturali di una realtà che ha ormai assunto i caratteri veri e propri del dramma e che è al centro di uno scontro politico duro quanto irrisolto.

Il lavoro del Vecchio è rigidamente ma anche proficuamente organizzato attorno all'andamento ed ai contenuti di un dibattito. Fitto quanto puntuale esso percorre tutto il secolo XVIII ed i primi anni del XIX e coinvolge personaggi illustri, Cuoco, Targioni-Tozzetti, Re, Galanti, Gioia, Balsamo, Fabbroni e tecnici oscuri ma non meno avvertiti quali Teodoro Monticelli, Giammaria Piccone, Giuseppe Gautieri, Orazio Valeriani, Giovanni Mazzuccato. L'Autore lo ricostruisce con attenzione estrema e finisce per ricavarne la conclusione che a fine '700 « coloro i quali negano i danni del disboscamento mostrano di andare all'assalto di

un luogo comune ». In quel tempo insomma una quota non secondaria di intellettuali e di pubblicisti aveva già maturato quella che potremmo chiamare una vera e propria « coscienza forestale ». A conseguire la quale aveva contribuito non poco la capacità di individuare le cause della dissennata quanto accelerata depauperazione del patrimonio boschivo: spinta alla estensione della superficie coltivata al fine di ricavarne prodotti agricoli, grano in specie, da immettere su un mercato in grado di offrire remunerazioni crescenti in seguito al costante aumento della popolazione; robusta domanda di legname da costruzione e di carbone; pascolo indiscriminato del bestiame, segnatamente di quello caprino dannosissimo quant'altri mai ad una benintesa conservazione del bosco.

Il giudizio finale del Vecchio, secondo il quale all'aprirsi del secolo XIX, aumentata o meno che ne fosse la consapevolezza — e non v'è dubbio che fosse aumentata — il problema stesse diventando di più difficile soluzione non pare davvero discutibile. Nessuna delle spinte sopra indicate veniva attenuandosi. Al contrario, semmai. Ed è altrettanto indiscutibile — sono queste le parole con le quali si chiude il volume — che « alcuni principi di una corretta politica forestale erano già chiari » ma che essi « senz'essere confutati, vennero però in seguito minimizzati o ignorati » cosicché « il progresso della politica forestale italiana non fu quello che ci si poteva attendere da un così promettente avvio ».

Ci pare in ogni caso di dover rilevare che pur nei limiti prefissati, e sulla cui legittimità nessuna obiezione sembra proponibile, non sarebbe stato né pleonastico né proibitivo risalire in qualche misura ad una ragionata valutazione della evidente discrasia riscontrata fra intelligenza della questione e lucidità della diagnosi e delle proposte per un verso e la persistente opera di inconsulto disboscamento dall'altro. Uno sguardo alla evoluzione delle strutture economiche, alle forze sociali ed alle loro opzioni politiche avrebbe forse consentito di intendere al meglio la natura della discussione presa in esame e di dare maggior solidità, ed un realistico ancoraggio, alle pur accettabili « considerazioni conclusive ».

GIORGIO MORI

## ARTI FIGURATIVE

### *Caspar David Friedrich*

Una mostra di Caspar David Friedrich ha occupato per tutto l'autunno le sale d'esposizione della Kunsthalle di Amburgo; ora le numerose opere che la componevano sono passate a Dresda, realizzando così l'unione delle due Germanie sotto il segno del romanticismo.

Comincia con centocinquant'anni di ritardo, la fortuna di uno dei più grandi pittori di paesaggio che la storia dell'arte ricordi; sconosciuto ancora all'Italia, poiché mai una sua opera ha attraversato le Alpi. Abbandonate nei depositi dei Musei, trascurate da tutti, queste opere sono rimaste chiuse nella oscura difficoltà della loro forma perfetta, hanno tenuto segretamente raccolta in sé una sostanza che andava al di là della pittura. Furono disperse, distrutte, bruciate, come se una sorte terribile le perseguitasse o la mano vendicatrice di qualche divinità sotterranea le andasse a scovare nei loro negletti rifugi. Restarono per anni fasciate di solitudine e di ombra come era stata la vita del loro autore. Quelle che si sono salvate godono ora lo splendore di questa tardiva illuminazione e rivelano agli occhi meravigliati dei tedeschi la loro stregata esistenza; sono abitate dal divino e pure intrattengono rapporti con la sfera del demonico. Su questa ambiguità di fondo si agita l'anima del romanticismo di cui esse sembrano la più affascinante espressione.

Guardiamo due grandi quadri, tra i primi dipinti da Friedrich, « Monaco in riva al mare » e « Abbazia nel bosco di querce »; alla mostra di Amburgo stavano vicini, su una stessa parete; sono infatti opere che non possono andare disgiunte, capolavori tragici, di oscura e inquieta bellezza, immagini dove vengono a contatto l'infinità dello spazio cosmico esterno all'uomo e l'infinità dello spazio psichico incoscio interno all'uomo, opere in rapporto; furono infatti dipinti negli stessi mesi dell'anno 1810, ad un punto culminante del primo, originario romanticismo.

Niente di simile era mai stato immaginato prima,

né qualcosa che potesse presupporlo e in qualche modo annunciarlo: Friedrich dipinge l'infinito, l'indeterminato, il divino della natura e l'angoscia contemplante dell'uomo che vi è immerso; nell'uno è l'indistinto, lo spazio illimitato del mare, nell'altro l'indistinto spazio illimitato della terra e in ambedue il mistero che li unisce. Il monaco è una piccola figura dispersa sulla spiaggia, dolorosamente solitario, rivolto all'immensa desolazione del cosmo; la costa, il mare, le nuvole e il cielo sono uniti da un unico supremo squallore, da un unico dramma. L'ora è della sera. Nell'« Abbazia » l'ora è dell'alba, un'oscura caligine stagna ancora sulla terra invernale, mentre già nel cielo la nebbia si illumina e su quei gialli vapori le cime delle querce incidono le loro ramificazioni spoglie, nette ed irregolari; in basso, dentro l'ombra della terra gelata, alcuni monaci trasportano una bara oltre la porta dell'abbazia in rovina. Di rado il senso della morte, della solitudine umana, dell'immensità naturale e del divino che vi è inscritto, si era espresso con più dramma e con più poesia.

Simili opere sono contemporaneamente grande pittura di paesaggio, radice di ogni più profonda idea romantica, testi di una religione drammatica e agonica, documenti poetici della magia e del mistero, fondazioni di un'arte dei sentimenti e del cuore. L'uomo che le dipingeva era agitato, nevrotico, solitario e folle come Hölderlin e Kleist; « il suo elemento era il crepuscolo » ha lasciato scritto Gustav Carus; era isolato, povero; faceva escursioni nei boschi, sui monti o in riva al mare nelle ore incerte dell'alba o del tramonto; contemplava il calare e il sorgere della luna; assisteva all'avanzare della luce che scioglie le ultime nebbie della notte; all'avanzare delle ombre che rendono fantomatica e inconsistente ogni cosa; non amava il sole che quando lo vedeva scendere dietro le montagne o annunciarsi con sottili lame di luce sulle pianure del mare. Lavorava durante il giorno, in uno studio vuoto, occupato solo da un tavolino, un cavalletto e una sedia; le pareti erano

nude, non fosse per una riga, una tavolozza e un paio di forbici attaccate a un chiodo. Dipingeva poche opere, con lunga fatica e una pazienza sottile, una infinita capacità di precisione, a pennellate minute, meditate, definitive; costruiva un tessuto cromatico fittissimo e razionalmente giustificato, perseguendo ogni minimo particolare, lontano da improvvisazioni o immediatezze istintive; era sì ispirato, perso nell'opera, ma dentro questo studio, davanti a questo cavalletto sembrava che la ragione dominasse.

È qui che si manifesta nell'opera di Friedrich il principio di contraddizione, essenza del romanticismo. Mentre la concezione più chiara dello spirito romantico attuato nelle immagini, è quella delle forme imprecise, priva di netti confini, disgregate come la coscienza del nostalgico, indistinte come le sue aspirazioni, tendenti a tutto coinvolgere come i suoi sentimenti, quelle cioè che vanno dalla profondità di Turner alla superficialità di Delacroix; ecco che Friedrich crea una forma chiusa, perfetta, cristallina; fedele alla tradizione tedesca usa una linea nitida, irta, che segue gli oggetti e li stringe entro lo spessore della loro sostanza; non lascia niente di impreciso, di sfumato; insegue con minuzia, e quasi ossessione, i particolari: ogni foglia, ogni ramo, ogni uccello sul ramo, e le flettature della neve sulle piante, le sartie innumerevoli dei velieri, la variegata acqua di uno stagno, le lastre accavallate dei ghiacci; non altera lo spazio prospettico, come apparentemente fanno gli altri, anzi sembra definirlo con puntigliosa precisione e lo supera poi prolungandolo verso il fondo del quadro in un orizzonte infinito, che fa entrare nell'opera, e nella certezza dell'opera, la dimensione dell'incerto e dell'infinito, la dimensione in cui cosmo e psiche si congiungono. Friedrich si serve di una immagine razionale per esprimere dei sentimenti e una visione del mondo i più irrazionali possibili. Stà in questo la grandezza della sua invenzione e il fascino della sua pittura.

### Nel centenario di *William Turner*

Già da tempo, e da parti diverse, si sentiva nominare William Turner come il più grande pittore d'Inghilterra; ora, in questo anno 1975 che si celebra il suo centenario, si comincia a considerarlo il più grande, in assoluto, di tutto l'Otto-

cento. Ma anche in qualche momento della sua vita Turner aveva avuto molti onori e trovato in Ruskin il suo profeta. Infatti un'opera così vasta, estrema in alcune direzioni, e sempre di una qualità tecnica e poetica straordinarie, è fatta per destare grandi esaltazioni o grandi dinieghi. Così la lunga contesa o alternativa Constable-Turner sembrerebbe finalmente risolta in favore del secondo. Ma gli entusiasmi sono cattivi consiglieri critici e le contrapposizioni radicali possono alimentare le dispute divertite non gli studi storici. Sarà bene intanto vedere la grande mostra che nella Royal Academy riunisce quasi ottocente opere di Turner, e suscita il rinfocolarsi di quegli entusiasmi.

Kenneth Clark ha riferito una esclamazione della regina Vittoria: « Turner was mad », Turner era pazzo; ma su questo « mad » bisognerebbe fermarsi un po', perché, in fondo, a intendere le cose in un certo modo, ci sarebbe perfino da dar ragione alla regina. Di qui, cioè dalla sua parte più insospettata e nascosta, potrebbe prendere inizio il tentativo di una diversa indagine su Turner. La « follia » è una costante, che ogni tanto affiora e ogni tanto si nasconde, della tradizione artistica inglese. Blake e Füssli son lì a dimostrarlo, per la parte dell'emergenza. E Turner, che sembra sempre così naturale ed empirico, non ne è immune: c'è anche nella sua opera, e serve a spiegarne gli esiti estremi e irrazionali, questa parte oscura, questa sottile ossessione: un turbine spropositato, un cavallo che trasporta la morte, un'apparizione angelica nel sole, un mostro marino, una nebbia gialla come sabbia del deserto portata dal vento, o pioggia di fango e d'oro. Insomma Turner è un visionario, e proprio partendo da questa base della visione, portato da questa ala, riesce a superare il dato empirico, a stravolgere la natura, a riempire lo spazio, per arrivare in quella sua estrema regione della luce e della vertigine.

Ma poi c'è un'altra frase di ironia che può essere voltata in positivo, Hazlitt che dice della sua opera: « è una rappresentazione del nulla, e molto somigliante ». La luce di Turner non è gioiosa, né mistica e quando egli dipinge « il mattino dopo il diluvio » non si sa bene di che diluvio si tratti; la sua opera, in certi momenti, trabocca d'ango-

scia e dentro le sue tempeste d'aria e di acqua c'è come un grande vuoto che non appartiene solo al cosmo ma anche alla coscienza dell'uomo, non è solo esterno e meteorologico, ma interno e psichico. Il lungo poema da lui scritto e dal quale spesso attingeva, come a un inventario, i temi dei suoi quadri, aveva per titolo « Le illusioni della speranza ». Turner a volte dipingeva « il nulla », cioè il baratro che l'uomo ha al suo fianco. Sembrava che credesse intensamente nella natura, nell'esperienza, e in niente altro, ma i fantasmi e le visioni lo assalivano, allora le acque si alzavano in onde immani, in turbini ciechi o percipitavano in orride cascate, le nevi intatte si disfacevano in valanghe, il fuoco divorava i velieri e il Palazzo del Parlamento. Era un uomo difficile, scontroso, timido; non si sposò mai; ebbe rari amici; viaggiava di continuo, prima per le strade dell'Inghilterra, poi per tutta l'Europa riempiendo i suoi quaderni e i suoi fogli di acquerelli bellissimi; visse in una solitudine sempre più rigida, al punto, negli ultimi anni, di nascondersi sotto falsi nomi.

Tutta la vita di Turner, dai quattordici anni quando entrò nell'Accademia ai settantasei della morte, è immersa nella grande avventura, nel gran gesto del dipingere: migliaia di acquerelli, di disegni, di primi abbozzi presi sul vero, centinaia di quadri uscirono dalle sue mani, e tutti i suoi viaggi, le sue meditazioni e gli episodi che si conoscono della sua esistenza erano solo i modi di procurarsi i materiali della visione, le immagini della pittura. Amava vedere la natura nei momenti di sconvolgimento, nei momenti irripetibili in cui la luce nasce o si ottenebra, in cui tutto si agita e si modifica; già vecchio diceva di non aver mai perso lo spettacolo dell'alba; si faceva legare all'albero di un vascello in preda alle onde per poter osservare, ore e ore, lo svolgersi della tempesta; si affacciava al finestrino del treno in corsa per vedere « pioggia, vapore e velocità » in un'unica visione luminosa e confusa; dipingeva nove acquerelli nella notte del 16 ottobre 1834, di fronte

al Palazzo del Parlamento che veniva distrutto dalle fiamme. Tutto per « illuminare » di colore i suoi fogli, i suoi quaderni e, più tardi, nel silenzio dello studio, le grandi tele.

Ma tanto scrupolo nell'osservare, precisione nell'apprendere, verità nel riprodurre non fecero mai di lui un naturalista. I suoi maestri erano Poussin, Claude, Richard Wilson, i paesaggisti olandesi, i pittori di battaglie e di tempeste del Settecento, e uno scenografo di catastrofi naturali come Louthembourg. La poetica che aveva alle spalle e che seguiva punto per punto era quella del sublime. Era dentro l'empirismo, come lo è qualsiasi inglese, con in più la straordinaria intelligenza poetica; accanito sperimentatore, teneva conto soprattutto di ciò che gli offriva l'esperienza, vedeva, e intendeva riprodurre, solo l'aspetto fisico delle cose e degli avvenimenti.

Ma tutte queste premesse e influenze e intenzioni gli si disfacevano tra le mani. Ed ecco le sue opere andare oltre l'esperienza, oltre la visione diretta; i dati raccolti, di natura e di studio, passare attraverso l'oscura regione della visionarietà, attraverso l'immersione nell'« inner world », nel mondo interiore. Così le tempeste di mare, i rovesci di pioggia, le nebbie, gli incendi diventano un turbine folle e simbolico, una insicurezza dell'esistenza, un caos naturale, una discesa nei fondi paurosi dell'animo umano. Il suo romanticismo non può essere quello della storia, degli eroi o del rapporto commosso con la natura, non quello dell'Oriente e del mito; ma è quello della disgregazione della coscienza.

Si è voluto paragonare Turner a Coleridge o a Shelley. Ma il rapporto resta vago; egli è qualcosa di più e qualcosa di meno di quegli spiriti travagliati. Certo le sue immagini sono potenti ed effimere come il « selvaggio vento d'Occidente », ma Turner appare un artista solitario, isolato, uno sperimentatore originale, ricco di visioni, di colori e di luce.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### **Gesù di Dreyer e Trionfo al Comunale dell'Aquila**

Una catasta di sedie e tavolini addossata intorno ad un armadio: questa, in sostanza, la scena allestita da Luzzati per il *Gesù* di Dreyer rappresentato al Comunale dell'Aquila nella regia di Aldo Trionfo. Niente di più appropriato per dare evidenza ad uno spettacolo che, avendo per oggetto il Vangelo, cioè la vita di Gesù, comporta una rivoluzione radicale: il passaggio del problema della giustizia dal piano dell'ordine a quello della libertà. L'ordine, costituito o da costituire, eccolo simboleggiato dai due mobili che più recano l'idea della stasi, della quiete, di ciò che non corre rischi perché sta seduto, con i gomiti ben appoggiati al tavolino. L'armadio è la teca delle leggi, dei sacri principi costitutivi e tutelari: tanto più chiusi e segreti, quanto più abbisognino di non esser messi in discussione per non turbare la quiete dell'ordine.

Dunque, l'atmosfera è già composta per metterci dinanzi alla immobilità di un qualsiasi *statu quo*, dove non spira neppure un soffio di vento. (Se osserviamo a fondo il messaggio di Gesù, che poi non è che Lui stesso, ci avvediamo che il *sacro*, ovvero l'inviolabilità delle leggi, consiste proprio nel non muoversi. Se uno si muove, basta che alzi un dito, scompagina l'ordine, mette a soqquadro l'universo: perciò l'esistenza delle leggi, che impongono di star fermi, senza battere ciglio. È un circolo vizioso, che porterà i moderni a disquisire dello STATO, il quale è in ultima analisi *ciò che sta*: come quei mobili che lo scenografo di Aldo Trionfo ha accatastato intorno all'armadio delle leggi).

Ecco che mentre alcuni attori stanno seduti nei loro seggi, arriva uno scalmanato che grida: « Il giorno del giudizio è prossimo ». È Giovanni il Battista. Tra poco uscirà sulla scena Gesù.

Il « giorno del Giudizio » è, appunto, il problema della giustizia che sta per esplodere con la comparsa di Lui, il rivoluzionario che viene a spostare il fuoco di tale problema, a rimuoverlo cioè dal-

l'ordine costituito dalle leggi e a collocarlo nel cuore di ogni Suo interlocutore, in quella libera iniziativa di ciascun uomo che, nell'esempio offertoci da Lui, si chiama CARITÀ o AMORE, ossia una apertissima tensione dell'uno verso l'altro da cui possa conseguire l'interazione continua del tutto. Non peraltro Gesù si dirige sempre verso chi rimane solo, fosse anche il meno stimato, il più vituperato dei mortali, affinché questi non resti assorbito passivamente dal tutto: che equivarrebbe a restarne spietatamente estromesso.

Nell'adattamento teatrale che Trionfo ha curato, di questo testo di Dreyer (destinato al cinema ma mai andato in porto), l'azione è confidata innanzitutto ad una mobilità meccanica, occasionata dalla presenza rivoluzionaria di Gesù. Lo spostamento dall'ordine alla libertà è di per se stesso tanto radicale nella mente degli uomini, da provocare un disordine, una rottura continua dell'ordine: una rivoluzione *ab himis* e nello stesso tempo così naturale come lo è il passaggio dalla stasi al movimento. Perciò tale passaggio sarà, nello spettacolo di Trionfo, affidato principalmente allo spostamento di quelle sedie di cui abbiamo parlato. Sono le sedie, i seggi, i « posti » della società, per primi a sommuoversi con la « sortita » di Gesù. Una rivoluzione, quindi, nel significato fisico, quale la parola ebbe all'inizio del suo conio, cui farà riscontro una recitazione ironica dell'attore Franco Branciaroli nella parte del Cristo: una recitazione distaccata, ellittica, *parabolica*, quale si addice al discorrere del Figlio dell'uomo che, esigendo un nuovo contesto, richiede un atto di fede per essere capito (« Chi mi vuole intendere, intenda »).

L'azione scenica trascorre su un seguito di miracoli. Gli uomini della legge vogliono prodigi affatto visibili per credere, mentre l'avvento di Cristo esige che il credere anticipi l'evento: il miracolo non dev'essere nel fatto, ma nel volere che esso sia, costi pure il sacrificio della vita. È anzi proprio questo sacrificio la prova dimostrativa che la giustizia è trasmigrata nella libertà. Di qui la

*resurrezione*, che è un morire alla morte e, quindi, un secondo nascere: cosa che non riesce a capire Nicodemo, la cui parte viene interpretata dallo stesso attore che prima interpretava la parte del cieco che riacquista la vista, come a significare che il miracolo è in noi, nella nostra ostinazione a volere che una cosa sia: infatti, Nicodemo è colui che *vuole* capire.

Procedendo, dunque, di miracolo in miracolo e, via via, dall'iniziale anonimo dei vari interlocutori di Gesù ad una loro riconoscibilità (Nicodemo, Caifa, Giuda, Maddalena...), e dopo scene salienti, come quella « davanti a Gerusalemme » trasmutantesi di colpo nell'episodio dei mercanti, ecco dalla teca delle leggi, come da una *boîte-à-surprise*, saltar fuori Pilato (attore Ivan Cecchini), enorme, quanto è piccola la teca che lo racchiudeva, quasi a dire che l'autorità, ossia chi gestisce l'uso delle leggi, rappresenta col suo peso l'imponderabile realtà di queste; e avvolto in un gran manto, che esorbita dalla teca e viene invadendo l'intera scena (simbolo indubbio della vanità del potere).

Pilato conclude l'evangelica vicenda. Dopo il processo a Gesù, gli attori si muovono in una lenta Via Crucis, finché non scoppia una musica trionfale (l'adattamento musicale è di Liberovici) su cui s'accende d'improvviso una luce accecante. La scena s'è riempita di lampade votive, e la teca delle leggi è rimasta spalancata sull'effigie di una croce d'oro: simbolo lampante della LIBERTÀ GIUSTA di Gesù.

### **L'Edipo di Puecher al Teatro Valle di Roma**

Più che un Edipo dai piedi gonfi per aver camminato tanto sulla terra, l'Edipo di Puecher (rappresentato recentemente al Valle di Roma) è un San Cristoforo che cammina sull'acqua. La scena, che appare vuota all'aprirsi del sipario, viene a poco a poco riempiendosi di veli o, per dir meglio, di lenzuoli, che gli attori raccattano da terra e pigliandoli per i lembi se li traggono addosso e li tendono come estensori, poi li richiudono, vi si avvolgono e se ne spogliano: insomma li manovrano come cose proprie, subordinando la sceno-

grafia alla coreografia e foggiando il disegno dell'ambiente coi piegamenti e i ritmi del loro moto.

Codesti lenzuoli ci richiamano al letto materno al tempo stesso che al mare: ma non è poi la stessa cosa? *Mare, matrice, madre* hanno la medesima radice. È infatti da leggere, in quell'avvolgersi nei lenzuoli, come un rientrare nell'alveo materno, un esser contenuti quand'anche si opini di contenere, un essere determinati invece di determinare, esser agiti invece di agire. E per Edipo, che ha sciolto gli enigmi della Sfinge, che è come dire della Legge-di-natura, è singolarmente calzante questa immagine dell'essere *avvolto* in contrasto con l'aver *svolto* l'enigma dell'universo.

Ma questo mare è anche il caso. Edipo, che fa di tutto per essere libero e vincere il caso (fugge dalla reggia del creduto genitore per affrancarsi dalla profezia che gli predice di uccidere il padre) è invece tallonato dal caso, travolto da questo come dalle onde dell'oceano.

Madre e Caso, dunque, formano la matrice segreta — il mare — di questo *Edipo* di Puecher. E verrebbe voglia di dire: « Naufragar m'è dolce in questo mare », ma non per giocare con le parole. C'è — infatti — proprio una voluttà di naufragare, in questo spettacolo: è nell'humus della interpretazione che Puecher ci ha dato dell'*Edipo*, questo desiderio di dissolvimento. Dico « desiderio » — nel regista e, quindi, nel protagonista —, che viene ovviamente a defraudare la necessità oggettiva del dissolvimento (chiave della tragedia), menandolo ad essere una mèta ambita e perseguita anziché un traguardo temuto e presagito.

Prova ne sia che Giocasta vi perde tutto il suo fascino proibito. In questo ondeggiare di lenzuoli, la Madre-Moglie (che era Paola Mannoni) diventa una sorta di Butterfly sinuosa e languida, mentre Edipo (Giancarlo Sbragia) s'affanna inutilmente a scandire il suo funesto presagio, slittando in una sorta di orgasmo wagneriano o, fuor di metafora, surrogando il crescente presagio d'un riconoscimento che lo porterà a strapparsi gli occhi (i quali avranno avuto la ventura di vedere) con un progrediente indugio tristaniano sul tremore di una « Notte eterna ».

In certi punti della tragedia interviene la musica,

che è di Guido Turchi, e punta su alcune parole, come FATO, SACRA PUREZZA, LEGGI SUPREME, ecc., la cui esaltazione avrebbe lo scopo — almeno io credo — di fissare quella fermezza della NECESSITÀ (che è poi la fermezza dell'irreversibile), che la rappresentazione — come ho detto — avrebbe frustrato barattandola con un « cupio dissolvi » di decadentistico conio.

Ebbene, questo stacco delle parole dal contesto, che la musica osserva incidendo sul vocabolo isolato al fine di emblematizzarlo, anche la recitazione degli attori viene osservandolo, e con una pervicacia che m'induce a parlarne. Da un po' di tempo in qua è di moda, sulle nostre scene, recitare sillabando le parole, e con una forza tale che le sillabe sembrano a volte colpi di bastone. Perché, ci chiediamo, che ragione c'è di recitare così, fino a perdere il filo del discorso e, con esso, il significato di ciò che si ode? Dirò infine che, nel caso dell'*Edipo*, niente è più disdicevole d'un simile uso, poiché raramente in teatro (salvo, forse, solo nel *Re Lear*) si dà tanto credito al potere di persuasione della parola: persuasione che, ovviamente, non risiede in questo o quel termine ma nell'intero contesto del discorso.

Se consideriamo, infatti, quest'opera, notiam come il sorprendente finale, che porta al riconoscimento della colpa di Edipo, è presagito sin dal prologo, da quando Edipo raduna il popolo tebano e dà ordine che ad ogni costo si ritrovi l'uccisore di Laio; e tal presagio — si noti — incomincia a maturare già in lui che, dopo essersi chiesto — del tutto ignaro e smarrito — « dove trovare i segni / perduti d'una colpa già remota », risponde — divenuto improvvisamente fiducioso — a Creonte che gli parla di qualche indizio: « Quale? Una sola cosa può rivelarne molte, / appena si comincia a sperare ». Edipo, dunque, *incomincia a sperare*, tanto egli è convinto di mandare ad effetto il suo programma, ed è perciò tutto teso a carpire il significato che gli sta a cuore, dai discorsi che sente; e di qui, da questa tensione continua e assillante, viene maturando il presagio d'essere stato lui l'uccisore di Laio, cioè del padre.

Ora, se a via di « scalpellare » le parole, non si riesce a raccoglierne il senso, come tener dietro a

questo allarmante presagio che matura e sale per l'intero corso della tragedia? Assorbito dal suono martellante di sillabe ormai orfane di significato, ecco dunque — come dicevo — il tragico presagio d'una necessità fatale (la NECESSITÀ del CASO) mutarsi ipso facto in desiderio estenuato di dissolvimento.

### *Tutto per bene all'Eliseo di Roma*

Volendo avventurarmi nella difficile differenza — specie oggi che i due termini tendono a confondersi — tra commedia e tragedia, potrei dire che la commedia concerne lo spettatore e la tragedia l'attore, l'una colui che vede e giudica, l'altra colui che agisce ed è giudicato. La commedia vede in termini di storia, la tragedia nei termini dell'essere; l'una considera gli uomini nel *tutto* sociale, l'altra li considera nella loro singolarità, ascosa e spesso insondabile. « Parere ed essere » (come ebbe a dire Tilgher dei drammi di Pirandello)? Ossia: la commedia guarda l'uomo con gli occhi degli uomini, la tragedia — mi sia consentito dirlo — con gli occhi di Dio, che vede dappertutto e perciò anche nel segreto degli individui?

Proprio questa differenza di fondo, ci sembra di cogliere in *Tutto per bene*, andato in scena all'Eliseo di Roma nella regia di De Lullo e nella interpretazione di Romolo Valli. Si sa che naturalistico-borghese è l'impianto del dramma, il quale è incentrato sul matrimonio, sul tradimento coniugale, sull'opinione pubblica e via dicendo (un vedovo, che si reca ogni giorno al sepolcro della venerata consorte, apprende venti anni dopo la morte della moglie, e per bocca della presunta figlia, che questa non è sua figlia e che quella lo ha sempre tradito col suo superiore). Ebbene, se si pensi che tale dramma si propone di lasciare le cose al punto di partenza (tutto per bene, come se niente fosse), allora anche l'impianto apparirà meno naturalistico, manifestando a tutto rilievo la sua strumentalità. Le cose, infatti, rimangono al punto di partenza per gli altri, per la società; ma nella solitudine del protagonista, ed anche di coloro che al protagonista sono strettamente vicini, esse cambiano abissalmente. In realtà il dramma esplose in un lampo,

sull'emergere di una nozione: allorché Martino Lori viene a sapere di non essere padre di Palma. Il contrario di ciò che accade a Edipo, il quale non sa di essere figlio: qui Lori non sa di non essere padre. Per l'uno, la tragedia si compie nel sapere; per l'altro nel venire a sapere di non sapere.

Se il dramma, dunque, consiste in una nozione (riconoscimento che genera peripezia, come — nell'insegnamento di Aristotele — accade nella tragedia antica), vuol dire che la trama, l'ambientazione, tutto ciò insomma che costituisce l'ordito del dramma, è in realtà pura meccanica, mera strumentalità, che un attento regista appronterà senza colori e senza connotazioni troppo precise, in modo piuttosto macchinistico, da far sentire proprio il grattamento degli ingranaggi: perché tutto deve servire a dar peso all'apprendimento, da parte di Lori, della notizia di non essere egli il padre di Palma. Ebbene, nello spettacolo dell'Eliseo le connotazioni sono invece tante e così oziosamente prese in burla, che il povero Valli deve fare sforzi inauditi per mostrarsi ferito dalla rivelazione dell'avvilente notizia. Per fortuna gli atti di *Tutto per bene* sono tre ed è, quindi, possibile all'attore di rifarsi in un terzo atto che fila a meraviglia.

Dirò infatti che il primo atto è strumento al second'atto (stridulo e ingrato, come tutti gli strumenti di cui s'avverta scopertamente la natura funzionale); e il second'atto è strumento al terzo. È un susseguirsi di mezzi e fini: il primo mezzo porta al fine del riconoscimento; il secondo (il riconoscimento) alla peripezia, la quale per profonda che sia nell'animo solitario del protagonista, consisterà nel lasciare *volontariamente* le cose allo statu quo.

In ultima analisi, Lori è colpevole di credere ai suoi simili: ha creduto alla moglie, ha creduto di avere avuto una figlia da costei, ha creduto nella protezione di Manfroni... Del resto, quando in uno stato di furioso risentimento, avendo appreso d'essere stato tradito, minaccia a costui di rivelare un antico misfatto, di cui detiene tuttora le prove, si avvede subito che non ce la farà ad annientarlo, perché la gente crederà a quello (che ha un prestigio indubbiamente maggiore del suo) ma a lui, nessuno darà credito. Ecco il punto della socialità e della commedia, che di tale punto ha fatto il

suo canone centrale. Nello statu quo della società in cui Lori vive, Manfroni è il padrone e lui il servo. Anche se indirettamente, sulla scena di *Tutto per bene* ritorna la secolare dialettica del servo e del padrone. Ed è nel quadro di questa dialettica che Pirandello ha situato i suoi personaggi: di qua i forti, i padroni, con le loro buone ma crudelissime maniere: il marchese che sposa Palma, il conte suo amico, e Manfroni « il gran signore — come lo descrive la didascalia — padrone degli altri, ma soprattutto di sé ». Di qua, dunque, i forti, con la loro riservatezza e col loro dominio su se stessi, i forti che non si tradiscono mai, che stanno sempre sul chi vive, attentissimi ad ogni parola che dicono o gesto che fanno. E di là, solo, Martino Lori, il debole, l'inerme, costretto a credere e perciò a tradirsi, perché guai se non credesse, se non prestasse la sua fiducia in coloro che lo circondano: non potrebbe più vivere, non ce la farebbe a resistere. La fede è in lui una necessità, poiché la comunione — la società — è per lui l'unico traguardo. Gli altri, i forti, potranno pure isolarsi: lui non lo può.

Eppure lui soltanto, è il solo. Solo con la sua fede negli altri, esposto alle delusioni e al crollo.

Ed è in questa solitudine (ecco la tragedia) che egli dovrà ora rivivere il dramma puramente astratto della sua esistenza. Riviverlo a rovescio in un solo istante, nel punto in cui viene ad apprendere che non è il padre di Palma e d'un balzo tutto il passato gli si muta nel contrario di quello che gli è apparso finora.

Vorrebbe vendicarsi, è vero. E infatti, in certo modo, si vendica, perché getta in faccia a Manfroni il progetto della sua vendetta. Ma poi s'arresta: « È piccolo, è meschino e brutto quello che ho fatto... Ne provo onta io stesso, ora... » esclama; e lascia andare: « Tutto per bene »: le cose resteranno lì, come stavano. Il tragico personaggio continuerà a recitare la sua ridicola parte.

AGNUS VOLONTARIO, dunque, dinanzi agli altri che continuano ad esaltare la famiglia del sangue e condannano con l'irrisione i mariti traditi e i padri mancati? Agnus volontario — certo — in quanto ha creduto realmente nell'amore degli altri, ha realmente amato e corrisposto con gratitu-

dine le persone che crede lo abbiano amato, ed è ora deriso. Ma ancora tale dopo, nel lasciar cadere una vendetta che in fin dei conti sarebbe risultata vana perché — s'è già detto — nessuno gli avrebbe creduto? O semplicemente TRAGOS, capro espiatorio, in una situazione prestabilita e immutabile? Tuttavia, nell'ambito ristretto dei familiari qualcosa è radicalmente cambiato. Ecco Pal-

ma, la quale lo ha sempre disprezzato considerandolo uno zimbello, dargli per la prima volta ascolto e volgere al tempo stesso il suo disprezzo verso il vero padre, che gli appare d'improvviso piccolo e falso. Trionfo della famiglia umana, immensa, universale, sulla imprigionata famiglia del sangue?

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### Lacomb Lucien

Preceduto da una fama più che onorevole, arriva finalmente in provincia il primo buon film dell'annata '74-'75: titolo, *Lacomb Lucien*, cognome nome, come all'anagrafe. Esso è già un programma, oggi come oggi solo i semplici gli analfabeti e i militari di leva riferiscono così il loro nome. Uno di loro, appunto il protagonista dell'ultimo Louis Malle, non conosce altro modo di qualificarsi. Quante volte non li avrà ripetuti a questo modo i suoi dati anagrafici: un modo che sa già di costrizione, di impersonalità umiliante e che lo seguirà fino alla morte: morte per fucilazione.

Lucien è un ragazzotto di paese senza occupazione fissa, cui è toccato vivere in tempi calamitosi, quelli dell'occupazione nazista in terra di Francia. Poiché è giovane e pieno di salute gli piacerebbe far qualcosa di straordinario, per esempio andare fra i partigiani di cui tanto si parla o, comunque, essere investito di una qualche mansione, magari fra gli stessi nazisti che comandano. Difatti gli capita di farsi incastrare fra i collaborazionisti senza neppure capire di che si tratta, ma eccitato e, in fondo, soddisfatto. Lo portano nei caffè, lo fanno bere e dire spropositi, gli insegnano a far paura alla gente e qualche volta ci scappa il morto, ammazzato. Intanto lo rivestono da capo a piedi, lui sempre coperto di stracci, gli fanno un bel vestitino sportivo coi calzoncini alla zuava e, vedi un po', il sarto che glielo confeziona è un vecchio

simpatico, triste ebreo che nativo di Parigi, si nasconde come può insieme alla figlia e alla vecchissima madre.

L'impaccio con cui Lacomb indossa il vestito nuovo cede all'attrazione che esercita su di lui la figlia del sarto, una modesta bellezza bionda, un po' slavata, che ha paura di tutto ma anche una gran voglia di vivere. Il semplicione Lucien senza rendersi conto di quel che fa se ne innamora brutalmente e s'installa in casa del sarto, preoccupatissimo. Fedele alla sua natura grezza e un po' crudele, il giovane, per di più corrotto dalle frequentazioni naziste, inizia la sua corte mezzo sbronzo, munito di una cassetta di bottiglie di champagne che offre alla fanciulla renitente e sprezzante e a suo padre. Ne segue una scena che potrebbe finire malissimo senonché l'invito a una festa di ballo vince le renitenze della ragazza, senza che il sarto e la nonna — tristemente trafficante nella sua cucina — possano impedirlo. Infine Lucien ottiene, senza troppe difficoltà, quel che voleva, cioè andare a letto con lei, una disgrazia di più per il povero ebreo che nasconde il suo dolore con estrema dignità.

A questo punto, a poco a poco, Lacomb si rende conto di cosa sia la situazione della famiglia che la sua goffaggine ha esposto ai peggiori pericoli. Ormai la piccola ebrea non ha più volontà e forse sogna che il suo amante abbia il potere di salvare lei il padre e la nonna che rumina bibliche maledi-

zioni. Ma il padre — un attore di prim'ordine — non sopportando più la spada di Damocle sospesa sulla sua testa e la propria vergogna, esce di casa e va a denunciarsi. Ora Lacombe capisce di essere responsabile delle due derelitte e lo capisce tanto bene che da un momento all'altro organizza la loro fuga verso la Spagna: che era il primitivo progetto della famiglia del sarto.

Di questa fuga lo spettatore non vede che un episodio isolato, quasi fuori del tempo: i tre profughi vivono in un paesaggio boschivo, accampati in una casa deserta e ci vivono come se nessun pericolo li minacciasse. Il ragazzo, divenuto uomo, guida e provvede, le donne eseguono passivamente, avvolte in un clima di serenità che si dilata come dovesse durare in eterno, ed è invece interrotto dalla cruda notizia informativa: Lacombe Lucien, fucilato il...

Il film ha un ritmo saccadé di una pesante lentezza, tutto impostato sulla irrimediabile ottusità del protagonista. Ma credo che il suo merito maggiore consista nella eccellente scelta degli attori, a cominciare dall'irresponsabile ragazzotto ammazzagatti, alla fanciulla ebrea, inespressiva a forza di spaventi, fino alla figura nobilissima di rassegnazione e di coraggio del vecchio sarto. Il colore della vicenda è soffocante, grigio, opaco. Louis Malle ha mantenuto fino all'ultimo il proposito di aggredire con la massima freddezza un episodio ripugnante senza lasciarsi sedurre dalla atmosfera leggendaria della resistenza. Nessuna leggenda infatti può alleggerire e placare una testimonianza così tranquillamente feroce.

ANNA BANTI

## SCHEDE

### Manzoni in Olanda e la *Piccola Patria*

Per l'impegno congiunto dell'Istituto di lingua e di letteratura italiana dell'Università cattolica di Nimega e dell'Istituto italiano di cultura per i Paesi Bassi, nell'ottobre del '73 si è tenuto in Olanda, a Nimega, un Convegno Manzoni, che probabilmente è anche « il primo convegno in assoluto che si sia tenuto in Olanda sulla letteratura italiana ».

A un anno circa dal Convegno, Carlo Ballerini, che insieme a Felice Merlo, a nome degli Istituti che si è detto, fu *patron* di quelle giornate di studio, ha curato e fatto uscire gli *Atti*, che danno modo ai molti che al Convegno non ebbero modo di partecipare, di ripercorrere le fasi essenziali delle relazioni e delle discussioni. Editore: La Libreria Editrice Fiorentina.

Una delle relazioni, anzi, quella di Mario Pomilio, si era avuto occasione di leggerla già nel n. 63-

64 de « L'Approdo letterario », datato dicembre 1973.

Chi qualche volta ha viaggiato in Olanda e ha incontrato connazionali che là vivono e insegnano, sempre informatissimi e curiosi delle vicende delle « patrie lettere », non si stupirà certo di questo Convegno Manzoni né della sua buona riuscita.

Quello che stupisce è se mai la sensazione di organicità che dà la lettura complessiva di queste relazioni e discussioni, dal già citato Pomilio a Carlo Ballerini, da Sergio Romagnoli ad Antonio Ariaens, da Italo Calvino a Roberto Van Nuffel: senza contare i puntuali rendiconti di alcuni studenti olandesi sullo stato delle traduzioni e della critica manzoniana in Olanda.

L'oscuro timore che tutto ciò che è letteratura possa essere un vacuo non-comunicare, clamore insignificante, distrazione irrilevante, il sospetto che raggela i nostri tempi così formalisti — in letteratura — forse, in qualche modo, stinge anche su

queste letture manzoniane; e ne colora la non del tutto prevedibile modernità.

In parole di tutti i giorni: cosa cercano questi uomini di cultura nel Manzoni? Cosa chiedono ai *Promessi Sposi*? Due aspetti, ci sembra, sono quelli che più li attirano e li inquietano: i significati religiosi e la stratigrafia sociale del romanzo.

I significati religiosi sono affrontati, pur con diversità di intenti, per esempio da Pomilio, da Balzerini, da Ariaens. Quella che abbiamo chiamato la stratigrafia sociale del romanzo è ricercata da Italo Calvino con l'acume ravvicinato di un lettore editoriale d'eccezione (per intenderci *I Promessi Sposi* letto come il libro nuovo di un autore di media notorietà) e da Sergio Romagnoli mediante una centrata e convincente disamina della personalità linguistica di Renzo. Un po' a sé sta il saggio del Van Nuffel su *Il discorso indiretto libero nei Promessi Sposi*.

Purtroppo manca lo spazio per lasciarci piacevolmente coinvolgere nelle discussioni che questo volume di *Atti* riproduce con generosità, in coda a ciascuna comunicazione.

Restando in tema italiano e lombardo ci è grato render conto dell'agile libro che Pio Fontana ha dedicato a *Arte e mito della piccola patria*. Editore: Marzorati; il libro è il primo numero di una Biblioteca di «Italianistica», la giovane rivista diretta da Renzo Negri e Felice del Beccaro.

Pio Fontana, ticinese che insegna lingua e letteratura italiana all'Università svizzera di San Gallo,

riaffronta qui, nei due saggi su Francesco Chiesa e Giorgio Orelli, le inquiete sottigliezze di quell'aspetto della letteratura lombarda e italiana che è la letteratura del Canton Ticino. Vicinissimo a questa problematica è il saggio sul comasco Carlo Linati, mentre le verifiche ulteriori sono affidate a un saggio su Pavese che conclude il libro.

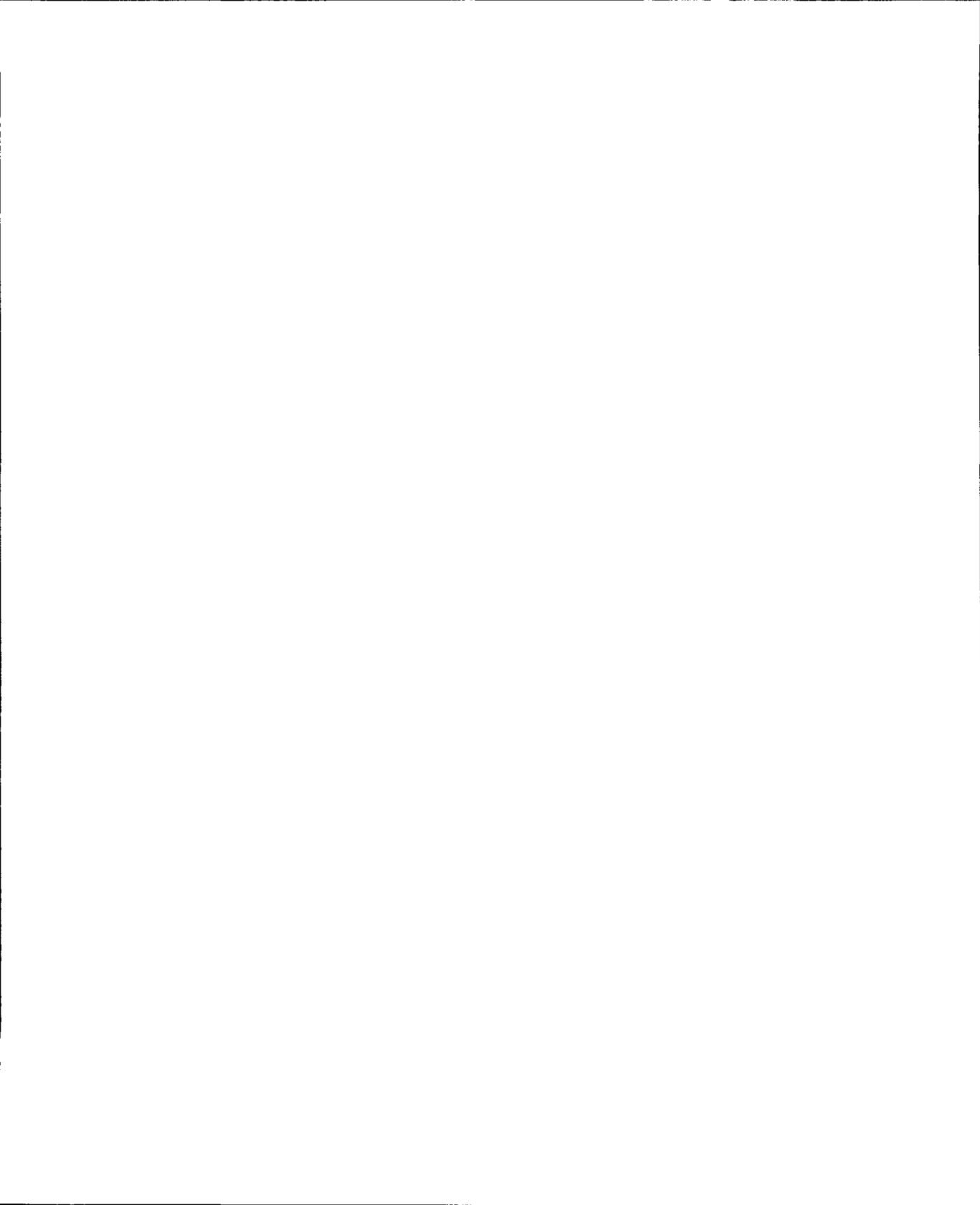
Su questo confine, fra Lugano e Bellinzona, non si dubita della letteratura — la letteratura, con la lingua, è l'identità della patria ticinese, uguale e diversa dalla patria italiana — ma uno straordinario senso di fragilità possiede questi scrittori di lingua italiana e li fa così attenti e lucidi nei giudizi sulla loro e nostra letteratura.

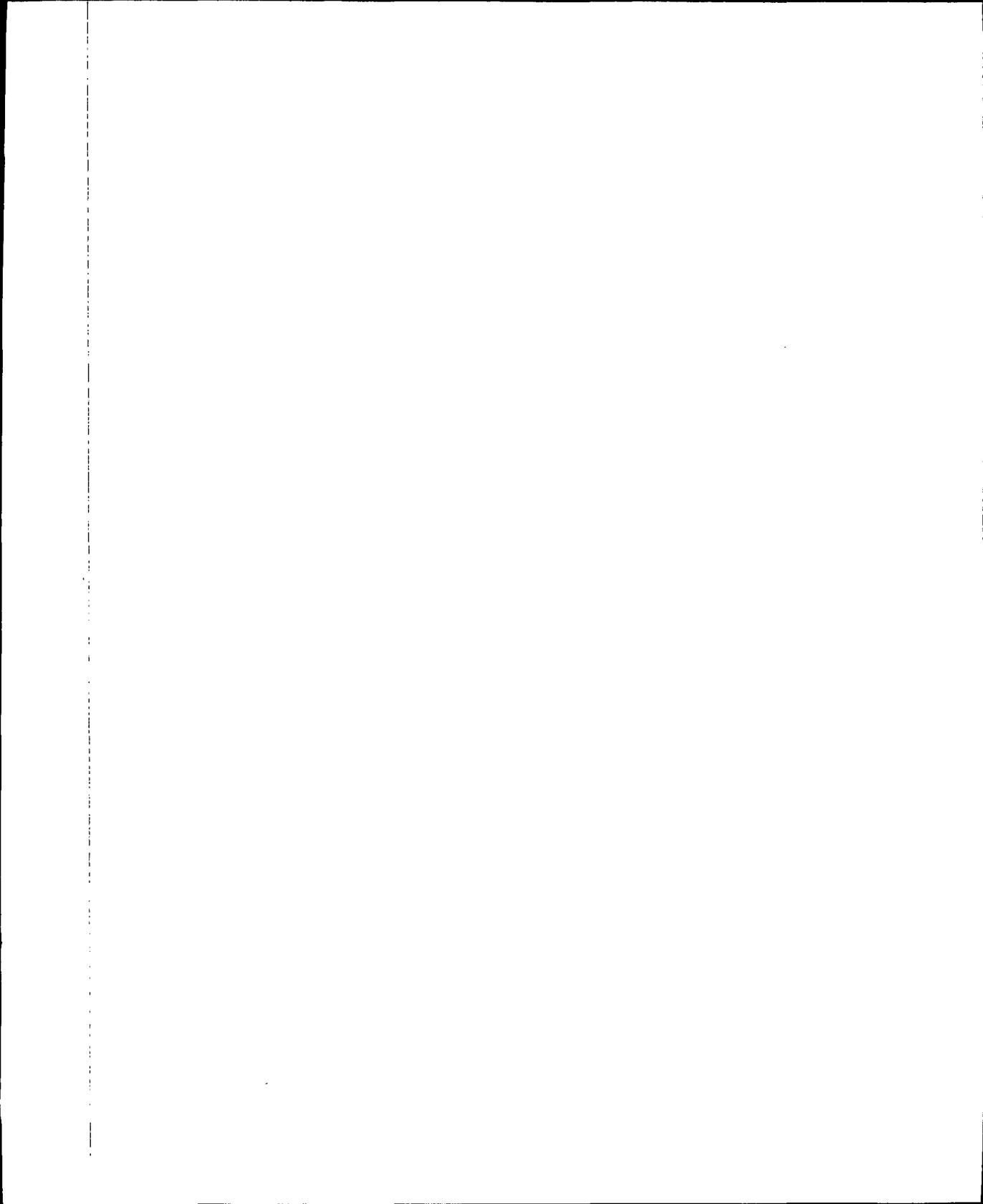
È un modo di essere, e di lavorare, che funziona anche a livello immediato, di attualità, come sa chi segue il supplemento quindicinale del «Corriere del Ticino», «Cultura», redatto da Giovanni Croci.

Merito non piccolo di Pio Fontana è aver ripercorso, con inesorabile amore, le non clamorose ma complesse vicende letterarie ticinesi a partire da Chiesa e Orelli in stretto, vitale rapporto, con la letteratura di qua dal confine; e averne isolati, con orecchio sicuro, gli accenti autentici da quelli meno autentici, anche solo per eccesso di buona volontà.

E con questo, è bene avvisare, abbiamo detto di uno solo degli aspetti di questi saggi, e più che saggi, per il loro taglio imprevedibile, *tranches de critique* di Pio Fontana.

FERNANDO TEMPESTI



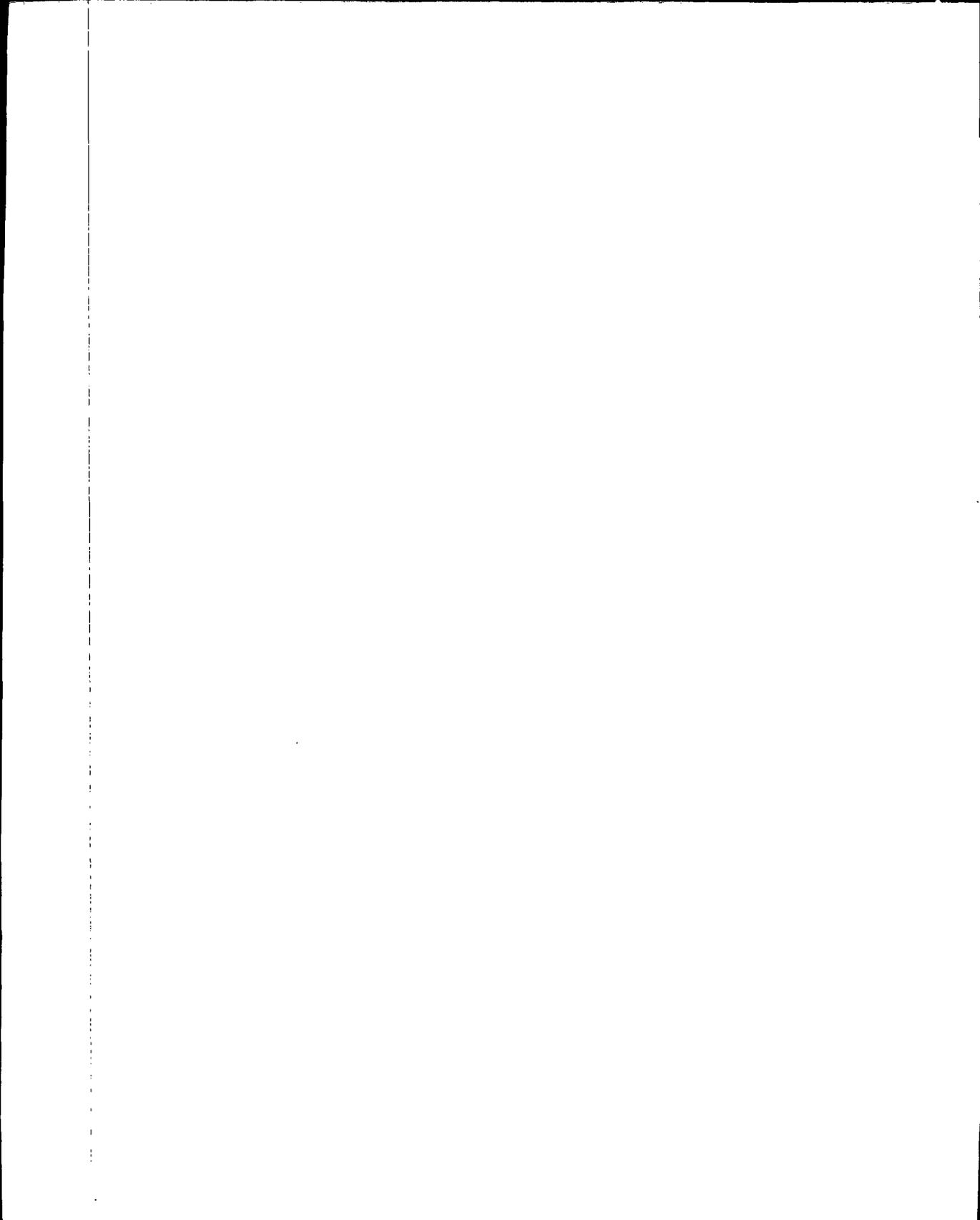


© 1977 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenalè, 41 - Torino

---

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958  
Stampato dalla ILTE - Moncalieri (Torino)



## NOVITÀ DELLA ERI

Ferruccio Ulivi  
LA LETTERATURA VERISTA L. 1.100

Francesco Binni  
NARRATIVA AMERICANA  
DEGLI ANNI SESSANTA L. 2.600

Angela Bianchini  
CENT'ANNI  
DI ROMANZO SPAGNOLO  
1868-1962 L. 4.300

Francesco Tentori Montalto  
POETI  
ISPANO AMERICANI DEL '900 L. 5.300

Mario Vitti  
STORIA DELLA LETTERATURA  
NEGRECA L. 6.400

**ERI**

EDIZIONI RAI RADIODIFFUSIONE ITALIANA  
Via Arsenalè, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV  
n. 1 secondo semestre 1975

**Prezzo lire 1500**