

L'APPRODO LETTERARIO

75 - 76

Rivista trimestrale di lettere e arti

N. 75-76 (nuova serie) - Anno XXII - Dicembre 1976

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 75-76 (nuova serie) - Anno XXII - Dicembre 1976

CARLO DELLA CORTE		
<i>La difficile verità di Diego Valeri</i>	pag.	3
DIEGO VALERI		
<i>La Grecia di Hölderlin e di Foscolo</i>	»	9
MARIO LUZI		
<i>Elegia ed ironia</i>	»	13
DARIA MENICANTI		
<i>Poesie</i>	»	20
MARIO RICHTER		
<i>Il « Saggio su Rimbaud » di Sergio Solmi</i>	»	31
STEPHEN SPENDER		
<i>Due poesie nella versione di Sergio Solmi</i>	»	48
CARLO LAPUCCI		
<i>La disfatta (racconto)</i>	»	54
ENZO FABIANI		
<i>Il dono ambiguo</i>	»	61
ADRIANO SERONI		
<i>Introduzione al Verga</i>	»	71
GIOVANNI RABONI		
<i>Cinque poesie</i>	»	97
FERDINANDO CAMON		
<i>Due racconti</i>	»	101
UGO GIMMELLI		
<i>Quattro liriche in una lingua ipotetica con una nota introduttiva di Luigi Blasucci</i>	»	110
NEURO BONIFAZI		
<i>L'operazione autobiografica e « La vita » di V. Alfieri</i>	»	115
FRANCESCO TENTORI		
<i>Ritratto senza fine (1973-1976)</i>	»	143
PAOLA DESIDERI		
<i>Clizia: salvezza e perdizione nella sintassi narrativa dei Mottetti montaliani</i>	»	150
LIVIO SICHIROLLO		
<i>« Disgelare i classici »</i>	»	161
DOCUMENTI		
<i>Per gli ottanta anni di Mario Praz</i>	»	173
<i>Il Convegno Fiorentino di studi su Aldo Palazzeschi e la sua opera</i>	»	179
<i>Il Convegno su Tarchetti e i problemi della Scapigliatura Osip Mandelstam e la sua poesia, dal « Manifesto del- l'Acmeismo » alla sua morte</i>	»	189
<i>Vent'anni dalla morte di Brecht</i>	»	193
<i>I romanzi di Alessandro Verri</i>	»	199

RASSEGNE

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

Illustrazioni: Tiziano - Gorni - Abbadi - Fattori - Sernesi

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, DIEGO FABBRI,
GOFFREDO PETRASSI, NINO VALERI

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38781 - REDAZ.: FIRENZE, Largo Alcide De Gasperi 1 - Tel. 2778

AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57101

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. 75-76 (nuova serie) Anno XXII - Dicembre 1976

CARLO DELLA CORTE	<i>La difficile verità di Diego Valeri</i>	pag.	3
DIEGO VALERI	<i>La Grecia di Hölderlin e di Foscolo</i>	»	9
MARIO LUZI	<i>Elegia ed ironia</i>	»	13
DARIA MENICANTI	<i>Poesie</i>	»	20
MARIO RICHTER	<i>Il « Saggio su Rimbaud » di Sergio Solmi</i>	»	31
STEPHEN SPENDER	<i>Due poesie nella versione di Sergio Solmi</i>	»	48
CARLO LAPUCCI	<i>La disfatta (racconto)</i>	»	54
ENZO FABLANI	<i>Il dono ambiguo</i>	»	61
ADRIANO SERONI	<i>Introduzione al Verga</i>	»	71
GIOVANNI RABONI	<i>Cinque poesie</i>	»	97
FERDINANDO CAMON	<i>Due racconti</i>	»	101
UGO GIMMELLI	<i>Quattro liriche in una lingua ipotetica con una nota introduttiva di Luigi Blasucci</i>	»	110
NEURO BONIFAZI	<i>L'operazione autobiografica e « La vita » di Vittorio Alfieri</i>	»	115
FRANCESCO TENTORI	<i>Ritratto senza fine (1973-1976)</i>	»	143
PAOLA DESIDERI	<i>Clizia: salvezza e perdizione nella sintassi narrativa dei Mottetti montaliani</i>	»	150
LIVIO SICHIROLLO	<i>« Disgelare i classici »</i>	»	161

DOCUMENTI

GIORGIO MELCHIORI	<i>Per gli ottanta anni di Mario Praz</i>	»	173
PAOLA LUCIANI	<i>Il Convegno Fiorentino di studi su Aldo Palazzeschi e la sua opera</i>	»	179
ROBERTO BIGAZZI	<i>Il Convegno su Tarchetti e i problemi della Scapigliatura</i>	»	184
VITTORIO STRADA	<i>Osip Mandelstàm e la sua poesia, dal « Manifesto dell' Acmeismo » alla sua morte</i>	»	189
GIUSEPPE BEVILACQUA	<i>Vent'anni dalla morte di Brecht</i>	»	193
MARCO CERRUTI	<i>I romanzi di Alessandro Verri</i>	»	199

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	204
LUIGI BALDACCI	» » <i>Narrativa</i>	»	205
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	209
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	211
LIVIO SICHIROLLO	» » <i>Filosofia</i>	»	213
PIERO BIGONZIARI	<i>Letteratura francese</i>	»	215
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	»	220
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	»	222
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	»	223
ANGELA BIANCHINI	<i>Letteratura ispano-americana</i>	»	225
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	226
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	228
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	232
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	236
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	237

Illustrazioni: Tiziano - Gorni - Abbati - Fattori - Sernesi

LA DIFFICILE VERITÀ DI DIEGO VALERI

di

Carlo Della Corte

Diego Valeri si è spento a Roma lo scorso 28 novembre, quand'era ormai sulla soglia dei suoi novant'anni: era nato difatti a Piove di Sacco nel padovano, il 25 gennaio 1887. E aveva lasciato soltanto da pochi mesi la sua Venezia, chiamato dall'affetto delle figliuole: e quella sua casa in Fondamenta dei Cereri dove andavamo a cercarlo, e andava chiunque, amico che fosse della poesia o delle lettere: non senza uscirne ogni volta conquistati dalla sua umanità cordialissima. Si può ben dire infatti che in lui, nella sua persona, nell'amoroso rapporto della sua persona con la vita e con le arti, tanto amoroso da divenire il garbatissimo umore che dopo averlo conquistato conquistava quanti lo avvicinavano, si ripeteva il carattere che più fa pensare alla venezianità come ad una vera e propria categoria: irripetibile altrove, singolarissima in lui. Ed è anche in nome di questa venezianità che a ricordare l'amico che ormai ci ha lasciati, la sua bella mente, il suo cuore, la sua poesia e la sua opera di traduttore e di studioso, abbiamo chiamato uno scrittore veneto intimissimo suo e stato suo allievo: Carlo Della Corte.

Valeri era stato chiamato a far parte del Comitato di Direzione de "L'Approdo Letterario" fin dal 1952, anno della sua fondazione, e ai quell'iniziale periodo che venne a cessare nel 1954 (per riprendere con nuova lena dal 1958 in poi); ma che rimase prezioso per la ricercatezza e l'abbondanza delle dirette collaborazioni appunto di tutti — e quali nomi e valori! — i partecipanti al Comitato, e dei principali scrittori e studiosi da essi invitati. Erano, con Diego Valeri, in quel Comitato iniziale, Riccardo Bacchelli, Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Nicola Lisi, Roberto Longhi, Giuseppe Ungaretti. Ai nomi degli scomparsi dopo il '58 se ne aggiunsero altri tra i quali alcun altro ci ha lasciato, restandone indimenticabile la memoria così come è oggi, nello struggente rimpianto, quella del grande e carissimo Diego Valeri.

C. B.

Doveva essere marzo, la sua casa di Venezia cominciava a illuminarsi della sottile luce del cielo, che il canale, in Fondamenta dei Cereri, riverberava fin lassù, nell'appartamento di Diego Valeri. Era proiettato in avanti, verso quei novant'anni tondi che non sarebbero più arrivati, ma forse di questo non gli importava troppo. Contava, per lui, non guardare indietro, non voltarsi a osservare l'abisso rovinoso dove erano franati volti e paesaggi, come accade inevitabilmente a chi supera l'età media dei mortali e avverte sempre più intensa la sua solitudine di superstite, come chi scappa a un'alluvione o a un terremoto.

Teneva nella bella mano asciutta e ferma il suo ultimo libro, i versi nitidi di «Calle del Vento», miracolosa riaccensione di voce dalle ceneri di una pur generosa vecchiezza.

«Mi ha scritto Marino Moretti, di cui sono quasi coetaneo: mi batte per una incollatura. Mi ha detto che il libro gli pare bello. Mi hanno scritto altri amici, bontà loro. Concordano con il giudizio di Moretti. Mi fa piacere, naturalmente. Vuol dire che più si invecchia e più si diventa bravi».

Era proprio così, naturalmente. Valeri stava spingendosi verso le estreme terebrazioni nei molteplici piani della vita, che il procedere in essa gli stava svelando nella loro complessità.

Ogni tanto si alzava dalla poltrona, circondato dai quadri degli amici pittori, si spostava con la leggerezza consentita dalle fragili ossa dei vecchi, sempre con il libro in mano, quasi gli scottasse, per il carico di verità che vi aveva profuso. Ne era contento, forse felice, ma lo sentiva scomodo, perché mai forse si era affidato a delle carte con tanta scoperta dedizione autobiografica.

Ripercorrere la strada di Diego Valeri lungo la poesia del nostro secolo può sembrare una specie di riepilogo di diverse esperienze, dal crepuscolarismo fino a un neoclassicismo di grande qualità stilistica, che del resto non fu soltanto suo; basta pensare a un Alfonso Gatto, al suo intemerato reagire ai due poli centrifughi della poesia italiana di questi trent'anni: l'uno che cercava scampo all'esperienza ermetica nell'effusione cordiale ma un po' sbracata del neorealismo, l'altro nell'intelligente ma confusionario terremoto della neoavanguardia.

La poesia italiana migliore, dopotutto, non avrebbe attraversato queste esperienze eccentriche ed emarginate, così come le avrebbero scansate, nella

loro sostanziale pericolosità, i migliori della generazione di mezzo, e cioè Zanzotto, Pasolini e Fortini.

Ma Valeri fece qualcosa di più e di diverso dal segno negativo che connota il tenersi in disparte, il costruire la propria vicenda in termini di mera opposizione. Valeri volle impegnarsi invece bene al centro del discorso poetico: era cominciato, quello nuovo, con i francesi, con Mallarmé, con Rimbaud, con Verlaine. In Italia, provincia furbamente calpestata dalla genialità astorica, volta a impossibili recuperi come in Carducci e D'Annunzio, funzionava probabilmente solo Pascoli, anche se strozzato da un eccesso di sentimentalità. Ma le ombre nere di una esistenzialità crucciata e inquieta, misteriosamente viva, si allungavano solo sui suoi versi, non su quelli, talora vistosi ma di una bellezza puramente anacronistica, degli altri due grandi colleghi.

Gozzano, appunto, rilevò certe tenerezze verlainiane, con la sua ipocrita ma sottilissima sensibilità moderna di subalpino che guardava alla lezione nuova francese, purgandola dall'assenzio e aggiungendovi qualche tenera goccia di vinsanto.

Il quasi coetaneo Diego Valeri lo sentiva mediatore di Pascoli: simile e diverso al tempo stesso, comunque lungo la linea della poesia più proficua e comprensibile ai compatrioti, anche se non per ciò solo negata alle nuove esperienze.

La pratica di francesista privilegiò certo Diego Valeri rispetto ad altri coetanei, lo aiutò a selezionare quel che si poteva far vivere e fermentare nel nostro solco poetico.

E furono domande quietamente poste nei risvolti di versi eleganti, non squassati dal delirio verbale. Eppure Valeri riuscì a compiere, senza sommuovere il lessico poetico, provocando faglie e drammi prosodici, spesso finti o almeno speciosi, la sua rivoluzione, parallela a quella di un Ungaretti o di un Montale, anche se epidermicamente meno avvertibile.

Furono infatti, le sue poesie, dalle « Gaie tristezze », del 1913, fin quasi alla « Metamorfosi dell'angelo », del 1957, equivocate e tradite, come dette da un poeta che parlasse di cose remote, composte in un antiquato linguaggio frainteso. Eppure la « Metamorfosi » spezzò il ghiaccio di una generica tolleranza per un poeta che il pubblico amava più di quanto non facessero i cri-

tici, che pure sentivano sfuggir loro le segrete ragioni di una poesia che pareva tanto semplice, lineare.

Forse, come disse nel 1956 Geno Pampaloni, di quella di Giacomo Noventa, la poesia di Valeri non era contemporanea alla poesia contemporanea?

C'è da giurare che no, che sotto i significanti meno battuti (e ciò torna ad onore del poeta) i significati erano congruamente vicini a noi.

La strada fino a « Calle del Vento », che è appena del 1975, cioè la confessione di un poeta ormai vicinissimo ai novant'anni, mancati di poco, qualche mese, per un gioco del destino, vista retrospettivamente è lineare e semplice, quasi non ci si stupisce che Diego Valeri l'abbia camminata fino a questo splendido traguardo, per il quale si è parlato di risultati da antologia palatina, come se far arretrare di millenni un poeta potesse essere un complimento. E invece siamo davanti a confessioni di un uomo che ha l'intera sensibilità di un giovane, che si interroga e ci interroga su tutto quello che ci parrebbe giusto, anche se impossibile, sapere.

Ecco che Valeri, anche se indicato da più parti come poeta di classica misura, è paradossalmente più contemporaneo di tanti pur ottimi contemporanei. E bisognerebbe, oltre a tutto, vedere che cosa significa, per lo più, classicità: che può essere persino intesa come una destituzione di personalità, come un recupero, magari anche splendido, di un ordine che non esiste più, come l'immersione in un ventaglio di temi e di strutture semantiche appartenenti al passato, come, in altri termini, una funambolica ripetitività, sia pure di altissima scuola. Un modo, insomma, per non parlare d'oggi al mondo d'oggi.

Nulla di più inesatto.

Altrimenti, come sarebbe possibile che la ricca, lunga e felice carriera di Valeri abbia stimolato tanti critici esigentissimi e tanti lettori (non meno esigenti, in fondo), scavalcando vittoriosamente più generazioni?

Certa moderna epistemologia ha contrapposto la Storia al vecchio Ordine (si pensi a Michel Foucault), la Storia quale « modo d'essere di tutto ciò che ci è dato nell'esperienza... che è così divenuta l'incontornabile del nostro pensiero: per questo motivo, essa non è poi così diversa dall'Ordine classico ». Ebbene, come potremo allora negare che la poesia di Valeri sia stata per

intero volta, soprattutto negli ultimi anni, a esplorare, per dirla ancora con Foucault, il modo d'essere fondamentale delle empiricità, saggiando, con le sue alte domande, i limiti della nostra « finitudine »?

Se l'Ordine era spiegabile, in quanto i segni corrispondevano o credevano di corrispondere in maniera soddisfatta alle cose, la Storia, qualsiasi teoria se ne proponga, è di per se stessa un fluente e raramente appagabile divenire, autorizzando l'uomo a responsabilità più aperte, a confondersi con essa o con una parte di essa.

La metamorfosi, che abbiamo visto essere uno dei principali centri mobili della poesia di Diego Valeri, presenta allo scrittore il suo volto irridente, riflesso in uno specchio che, quando non si appanni, gli rimanda schegge e lacerti di una verità che non può più essere universale. E nel 1970, non a caso, egli approda a quell'epitome dal significativo titolo « Verità di uno ».

Si vorrebbe dire che anche la sua milizia civile e universitaria, di docente di letteratura francese, che riusciva però ad essere, per la civiltà e l'ampiezza del suo discorso, un maestro di vita fuor d'ogni retorica, rifletté quell'inappagato, perché impossibile, desiderio di ricucire i brandelli del conoscibile attorno a un nucleo sia pure provvisorio.

Perché, oggi possiamo ben dirlo, Diego Valeri fu un personaggio drammatico nascosto sotto una maschera di gentile confidenza. La sua veneticità lo fece contrabbandare come un uomo dolcemente allusivo, al più ironico, un fine figlioccio di Goldoni, che adorava il pubblico e ne era ricambiato, ogni volta che prendeva bonariamente ma in modo anche tagliente la parola in qualche pubblico raduno. Gli si riconosceva un'arresa facilità di eloquio, un saper fare e un saper dire che parevano della migliore tradizione veneziana, quella degli ambasciatori della Serenissima, pieni di garbo diplomatico anche quando raccontavano storie inquietanti.

Fu davvero soltanto così, o non sarebbe stato necessario decrittare, sotto la scorza teneramente cortese, lezioni di vita sofferte in profondo, che solo la timidezza e il pudore ripulivano di certe asperità esistenziali, proprio come un ambasciatore di vita, che della morte coprisse il volto almeno con il velo sottile di una consacrata eleganza?

Ora, se lo rivediamo in prospettiva, nella summa di tutti i suoi momenti, pur quantitativamente lasciando prevalere quelli legati alla cortesia lieve e

impagabile, dobbiamo pure riconoscere che a contare di più furono gli altri, quelli qualitativamente piegati verso l'amarezza, che talora si risolvevano in una parola o in una battuta, così come in tante delle sue poesie anche più giovanili, sovrastate però da quella musica di vago minuetto che sembrava disperdere la nota più grave e vera.

Valeri fu l'uomo che insegnò il peso specifico di un Baudelaire o di un Verlaine a tante generazioni universitarie, ma insegnò loro anche il peso specifico dell'uomo in genere, quando la tirannide premeva alle porte e, come a lui avvenne dopo l'8 settembre, si poteva anche rischiare una condanna capitale per avere detto, sia pure senza enfasi, brucianti verità sulla dittatura. Riparò in Svizzera, scampando alla forca o a quel che era, e ne tornò il solito Valeri magro ed elegante, pieno di tolleranza ma anche impegnato a raccontare il vero. Nella scuola, nella politica, nella vita d'ogni giorno, così meschina eppure riscaldata dalle sue parole, dal suo senso di fraterna solidarietà, come se il destino dell'uomo fosse troppo precario per essere frastornato dalla doppiezza.

I suoi piccoli gesti segreti: eccone uno. C'era un bimbetto di otto-nove anni su una barena lagunare, in una casa senza luce. Era solo, studiava su vecchi libri sbrindellati. Solo, perché sua madre era all'ospedale, suo padre la vegliava. Un amico di Valeri giunse in barca, in un tramonto d'inverno, in quel luogo. Chiese al bimbo che cosa gli piacesse di più tra quanto aveva studiato. E lui gli recitò a memoria una poesia di Valeri, ingenuamente sbagliandone qualche accento.

Il poeta, pur già avanti negli anni, avvertito di quel piccolo scrivano lagunare, avrebbe voluto andare da lui. Sconsigliato, volle almeno scrivergli una lunga lettera. Era, per il piccolo, come un nume remoto, il Poeta, che lo raggiungeva nella sua buia tana a dargli calore, a insegnargli che sempre, dietro le parole vere, c'è un uomo.

Il ragazzo di allora oggi è un giovane e certo deve anche a Valeri se ha superato solitarie tristezze, con l'aiuto di una semplice lettera, non poi tanto semplice, se un poeta vi usava le sue parole per comunicare a un'altra creatura, divisa da lui per età e condizioni di vita, che proprio quest'ultima e i suoi valori meritavano la fatica di essere conosciuti, poi, forse, interrogati.

LA GRECIA DI HÖLDERLIN E DI FOSCOLO

Un inedito
di
Diego Valeri

*Dalla lettera 30 dicembre 1976 della signora Marina Valeri Garretto; figlia del grande poeta:
«...le mando l'articolo che nostro padre desiderava fosse inviato a Lei personalmente per la pubblicazione su "L'Approdo"».*

Quella Grecia ideale (metastorica e pur sempre umanissima) di cui ebbimo una prima folgorante visione ai tempi del nostro studioso liceo, compitando sui testi teubneriani l'*Apologia di Socrate* e gli esametri dell'*Odissea*, quel paese, quel mondo inverosimile, popolato di dèi e di eroi che poi imparammo a conoscere un po' meglio leggendo alla rinfusa tragici e lirici, storici e filosofi e contemplando in fotografia le architetture dell'Acropoli e le statue nude dei Discoboli e delle Veneri, quella terra, infine, che continuò a incantarci parlando alla nostra fantasia e al nostro sentimento anche quando e dopo ch'ebbiamo posato il piede sul suo sacro suolo e toccato con mano le brune mura di Micene, quella Grecia dico, ch'è stata una presenza luminosa in ogni stagione della nostra vita, noi la troviamo ora effigiata e intimamente penetrata in due grandi opere poetiche del primissimo Ottocento: *Der Archipelagus* di Friedrich Hölderlin e *I Sepolcri* del nostro Foscolo.

Non abbiamo nessuna intenzione — sia detto subito — d'istituire qui tra i due quel che si dice, o si diceva, un parallelo letterario. Si vorrebbe soltanto dar rilievo al fatto, per noi di tutta evidenza, che fra i tanti poeti del classicismo europeo, winckelmanniano, trionfante tra Sette e Ottocento, nessuno ha toccato il segno di perfezione ossia di essenzialità espressiva attinto da Hölderlin nell'*Archipelagus* e da Foscolo nell'ultima parte del suo carme.

Der Archipelagus porta la data di composizione del 1800, *I Sepolcri* quella del 1807 (e i due poeti erano entrambi sui trent'anni). Che il Foscolo abbia avuto conoscenza, o anche soltanto sentore, del poema hölderliniano è da escludere con assoluta certezza, dato che tutta l'opera poetica di Hölderlin era ai primi dell'Ottocento, e sarà poi per lunghi anni, inedita. Né, d'altra parte, i due testi poetici presentano somiglianze che permettano riscontri precisi e suggeriscano ipotesi di derivazioni. I due poemi hanno in comune soltanto il motivo primo, sentimentale, di un amore profondo, appassionato, della Grecia antica, la religiosa adorazione di quel fantasma prestigioso. Con questa sostanziale differenza nell'impostazione e nell'esecuzione delle due opere: quella del Foscolo vuol essere ed è soltanto una commossa evocazione dei fasti umani di Maratona e di Salamina (sottintesa qualche segreta allusione allo stato dell'Italia nel passato e nel presente), mentre quella di Hölderlin vuol essere evocazione bensì, ma soprattutto vaticinio d'una rinascita dell'antico spirito eroico per virtù del popolo tedesco chiamato dal destino a tale altissima missione. Il poeta dunque ha in Hölderlin il duplice ruolo di celebratore delle grandi memorie dell'umanità e di profeta dell'imminente palingenesi storica del mondo, e in Foscolo quello — unico — di evocatore degli eroi, assegnatogli dalle Muse « del mortale pensiero animatrici ».

L'evocazione in Hölderlin ha forma di larga apostrofe all'Arcipelago: mare, famiglia di isole e nume ad un tempo. « Kehren die Kraniche wieder zu dir?... ». « Tornano a te di nuovo le gru? di nuovo alle prode / tue dirizzano il corso le navi? sospinge a te i calmi / flutti un soffio di venti desiati? ». Questa la prima lassa, il primo « movimento » del poema hölderliniano (che citiamo nella nostra traduzione compresa nella silloge di *Lirici tedeschi*, Mondadori, 1959 e 1964). L'interrogazione qui è ancora nel vago, ma tosto si precisa portando innanzi il nome fatidico di Atene. « Sage, wo ist Athen? ». « Dov'è Atene? Rispondi! La tua città, la più cara, / dio dolente, al tuo cuore, è forse su l'urne dei grandi / e su le sacre spiagge in cenere tutta conversa? / O ancor ne resta un segno, così che la pensi il nocchiero / e a nome la saluti, allor che le passa da canto? ».

Per Foscolo la città olocausta non è Atene ma Troia: « Ilio raso due volte

e due risorto / splendidamente su le mute vie / per far più bello l'ultimo trofeo / ai fatati Pelidi...»; quattro versi in cui più forte batte il cuore del carne e in cui con un avverbio e un aggettivo (*splendidamente, mute*) il poeta crea icasticamente il dramma della città morta, risorta e rimorta.

Anche sarà da rilevare un incontro, meno essenziale ma più puntuale dei due poeti, dei due poemi. Hölderlin dice: « Oder ist noch ein Zeichen von ihr, dass etwa der Schiffer, / Wenn er vorüberkommt, sie nenn und ihrer gedenke? ». « O ancor ne resta un segno, così che la pensi il nocchiero / e a nome la saluti, allor che le passa da canto? ». E Foscolo in due punti vicini introduce « il navigante » e « il pilota »: « ... Il navigante / che veleggiò quel mar sotto l'Eubea, / vedea per l'ampia oscurità... », e poi « E se il pilota ti drizzò l'antenna / oltre l'isole egèe... ». Fortuiti incontri che ci danno occasione di sottolineare la sintetica densità delle espressioni foscoliane di fronte all'eloquenza poetica holderliniana: parimenti ammirevoli l'una e l'altra.

Questa discordia di stili, nella concordia dei motivi tematici, si avverte anche meglio nelle scene di guerra e di distruzione che seguono: sulle quali, alla fine, si libra e domina solitario quel grande verso dei *Sepolcri* che veramente sembra echeggiare i suoni e le voci della *battaglia* e la *trenodia della Morte*, « e pianto, ed inni, e delle Parche il canto ».

I temi centrali, o culminanti, dei due poemi sono, come si è accennato, Troia e Atene distrutte, la prima dai « fatati Pelidi », la seconda dal « Persiano superbo, nemico del Genio ». Troia è scomparsa per sempre dalla faccia della terra: il luogo dove essa sorgeva, oggi è deserto « inseminato »; Atene vive tuttora ma non è che un'ombra di se stessa: Hölderlin cerca invano una traccia dell'antica virtù e potenza. « Oh, dove sono i figli del tempo felice? Varcata / l'onda di Lete, i pii, son ora presso i lor padri, / obliosi dei giorni fatali, né più li richiama / il desiderio indietro? Non mai li rivedrò co' miei occhi? / Invano, ah! sempre invano io cerco, per mille cammini / di questa verde terra, le loro divine figure! ». Non diversamente li cercava il Foscolo, che idealmente si chinava sulla tomba di Aiace, onorando il valore misconosciuto. Ma, si sa, il canto di Hölderlin finisce con una specie di ultimo tempo dell'Eroica beethoveniana: nel presagio del nuovo tempo,

della nuova Grecia germanica. È un coro della gioia, a cui partecipano uomini e donne, giovani e vecchi: tutta un'umanità restituita alla sua umana dignità. « ...Già sento, lontano, dai monti virenti / del dì festivo il coro levarsi, e lo echeggiano i boschi, / dove i giovani petti si gonfiano e in libero canto / si unisce quietamente del popolo l'anima, a onore / del dio che tiene le vette, ma à cui son pur sacre le valli. / ...Simile a casa d'uomini, il tempio / celeste della gioia. Ché tutta di senso divino / la vita s'è colmata ». È tutto « ein liebendes Volk, in des Vaters Armen gesammelt ». Chissà se il poeta avrà avuto presente il motto di Virgilio mago: « multa renascentur quae iam cecidere »?

Meno grandioso come spettacolo, ma altrettanto appassionato è, certo più commovente, l'ultimo tempo dei *Sepolcri*, nella sua quasi dimessa semplicità che si accentua nel lamento amoroso di Elettra (« se a te fur care le mie chiome... »), in quello funerario di Cassandra che già vede la città fumare sotto le sue reliquie, e soprattutto nel compianto di Ettore che raccoglie sul suo capo, come un Cristo, tutto il dolore dell'umanità. Questa può essere la conclusione del nostro breve discorso sui due poemi che ci sembrano attingere le vette del classicismo europeo (e qui si direbbe più propriamente ellenico). Neppure il Leopardi della canzone *All'Italia*, che allora (1818) non era ancora il Leopardi, riesce a rendere poeticamente consistenti e credibili i personaggi di Simonide dalle guance bagnate di pianto e di Serse che « vile e feroce » fugge per l'Ellesponto: diciamo pure, due figure retoriche. Né ci pare che il Keats dell'*Urna greca* esca dalla genericità per dare concreti lineamenti e volumi alle figure delle sculture da lui contemplate, che restano evanescenti come il suo stesso sentimento. Né il Leconte de Lisle, che è già tutto « parnasse », cioè formalismo parnassiano. Né, infine, il Foscolo stesso dell'*Amica risanata*, che c'incanta sì facendoci trasentire nel suono del mare egèo il canto della « fanciulla di Faone » (« ignudo spirto »), ma non partecipa della splendida e dolorosa tragedia della Grecia del nostro cuore.

ELEGIA ED IRONIA

di

Mario Luzi

Tra il 6 e l'8 novembre di quest'anno si è svolto a Firenze il Convegno di Studi su Aldo Palazzeschi e la sua opera, promosso dal Gabinetto Vieusseux e dalla Università di Firenze. La serie delle relazioni — cui ha fatto seguito una Tavola rotonda e il congedo di Lanfranco Caretti, presidente del Comitato promotore, — è stata conclusa da quella che Mario Luzi ha così elegantemente intitolata "Elegia ed ironia": e che qui pubblichiamo ringraziandone l'autore e il Comitato promotore che ne ha concessa l'anticipata pubblicazione del testo destinato alla prossima uscita degli Atti del Convegno.

È molto probabile che a chiusura di un convegno così agguerrito sull'opera e sul buon genio di Palazzeschi qualcuno sia indotto a constatare che è mancato se non altro un riflesso della ilarità e dell'umorismo del protagonista oggettivo senza potersi illudere che sia io, oratore in extremis, a sapercelo mettere. E io infatti non potrò fare altro che ricordare ancora una volta quali furono gli ingredienti della fortunata miscela del riso e del sorriso palazzeschi: una miscela, aggiungeremo subito, non molto pericolosa; primo perché il suo grado di esplosività era perfettamente o quasi perfettamente regolabile dal centro — e il centro in Palazzeschi fu occupato fin dall'esordio dalla saggezza (valore questo che dovremo illuminare meglio, d'accordo, ma intanto esisteva); secondo, perché l'uso non era aggressivo, neanche quando ne aveva l'apparenza, ma se mai salutare oltreché esilarante e, come si vedrà sempre meglio nel corso degli anni, maieutico.

In nessuna fase del suo lungo e accidentato itinerario si incontra infatti l'avventura o la tentazione, mancandogli per questo o quel canto di sirena, prodigalmente intonato dall'Europa e dall'Italia dei suoi anni giovanili, quel minimo di credulità mitica che occorre anche solo per ascoltarlo: e non diciamo per sentirsi seriamente impegnati dal suo verbo, sia esso il futurismo o qualsiasi altra tesi della rigenerazione. Si incontra invece subito, ed è sorprendente appunto incontrarla così presto, quella scienza del sotto sotto, di

quel che c'è in definitiva alla base di ogni appariscenza, forte della quale il poeta può esercitarsi estrosamente, anzi tanto più estrosamente quanto più sicura è la riserva di quella saggezza e la pienezza del suo autodomínio. Ma cerchiamo di andare per ordine. Lo smascheramento del vero comporta l'insorgenza del riso nei confronti di tutto il fasullo che lo mascherava. Palazzeschi in una sua confidenza fa anzi coincidere la scoperta del riso con l'acquisto della chiarezza interiore. Ma quella confidenza aggiunse un'altra cosa molto importante e precisamente questa: che la rivelazione avuta inaugura per lui veramente la vita e la festa o se non la festa la baldoria. Il che significa a mio modo di vedere due altre cose molto importanti: e cioè che il vero smascherato è più bello di quello in maschera e che l'operazione di smascherarlo per virtù del riso è di per sé un paradiso abbastanza gratulatorio. Cosicché la saggezza di Palazzeschi come tutti sappiamo implica certo una dose non proprio minima di malizia, ma non viene mai a colludere con il cinismo: al contrario, nel suo buonumore ontologico (che è poi un illimitato amore del naturale o se vogliamo banale prodigio della vita) e nella sua irriverenza verso il posticcio e l'impostura non trova ci sia niente di più corroborante che aprire un gioco il quale, diciamo, con un solo biglietto d'ingresso al luna-park permettesse di assistere a due spettacoli complementari: il felpato ma inesorabile tiro al massacro sulla rispettabilità dei bambocci — veri topoi del convenuto — e la celebrazione di un rito personale, il rito auto-liberatorio del poeta stesso. Ed ecco che in questa troppo elementare dialettica si introduce un quid meno facilmente decifrabile: il poeta appunto, non del tutto integrato nella sua operazione, autore, è vero, ma anche parte dello spettacolo, soggetto ma anche oggetto dell'irrisione. Dico meno decifrabile perché, oltre l'ambiguità propria di ogni atteggiamento clownesco, Palazzeschi che dà spettacolo di sé come saltimbanco dell'anima sua può non aver saputo gran che di Laforgue, di Jarry e di patafisica, ma dubito gli sfuggisse il senso micidiale riposto nell'atto che aveva acconsentito a far suo, implicito nella parte che aveva scelto di recitare. Il senso, da lungo tempo, era questo: il poeta dissociandosi dalla menzogna e dall'ipocrisia del mondo non trova nell'epoca moderna alcuna altra possibilità di associazione e rimane solo ed esposto in una terra di nessuno, su un fondale assolutamente neutro a com-

piere i suoi movimenti, i suoi scatti annaspanti di disobbedienza, per cui il suo gioco, il suo ludus si traduce immediatamente nel suo proprio ludibrio, temperato solo dalla autocommiserazione. E se Palazzeschi era consapevole di questo — e un artista a tal punto munito di antenne non poteva non esserlo — come ha potuto godersi il proprio numero fino in fondo e tutto sommato ritenere che il vino della libertà soggettiva regala così felici capogiri da non doversi badare né al prezzo né ad eventuali controindicazioni? Eppure la saggezza di Palazzeschi sa bene che anche questa è una bolla di sapone e la sua parsimonia e la sua accortezza sono tutt'altro che facili alla dilapidazione. E infatti è chiaro che, proprio come il suo incendiario che non brucia, Palazzeschi non è messo allo sbaraglio dal gioco che conduce e non manda nulla in definitiva malora. Accade piuttosto questo, che un'ironia supplementare, un'ironia al quadrato corrode anche il residuo di disperazione del poeta pierrot, del poeta saltimbanco del post-simbolismo ironico e crepuscolare e ristabilisce una sostanziale equiparazione tra lui e il mondo. Siamo dunque al nulla di fatto, siamo allo zero? Siamo semplicemente alla vita com'è — «una gran puttanata, una bella trovata», diciamo deviando appena e del resto al loro giusto fine due suoi verisicoli — com'è al di là di ogni protagonismo che presuma di muoverle intimazioni e di presentarle il conto. La saggezza di Palazzeschi avrebbe allora permesso al fanciullo e al saltimbanco di fare i suoi spericolati esercizi sul trapezio della sua irrisoria e aerea fantasia per nulla, gratis et amore dei? O solo per sgonfiarne, mediante un po' di libertà condizionata, le comiche velleità? Credo che la risposta stia né più né meno nell'annullamento della domanda. La saggezza di Palazzeschi non è altra cosa infatti da quelle girandole: esse danno libero corso alla inseparabile e gemellare pariglia di nostalgia e desiderio e nello stesso tempo liberano il mondo dalla sua maschera liberando allo stesso tempo il poeta dalla sua presunzione di superiorità e per conseguenza di ogni risibile sua speciale responsabilità: il risultato è proprio quello che la politica dello spirito — così definisce Palazzeschi l'ironia — aveva previsto: la felicità che vita e poesia sprigionano nel riconoscersi al loro incontro due buffonate e una sola cosa molto seria e meravigliosa.

Qualcuno consiglia di andarci piano e di procrastinare, se mai, questo

incontro al periodo dei *Buffi* e dei romanzi centrali, vedendo al tempo delle poesie o della *Piramide* piuttosto uno scontro e una conseguente separazione che isola in sé quasi astrattamente il poeta clown: e vengono ricordati a riprova le sue soste alle grate di monasteri improbabili, i suoi paesaggi irreali, un po' araldici e fiabeschi, un po' vignette da sillabario con le loro calcomanie di prato, cipresso, vecchiette, simili magari alle Parche ma in quella riduzione e in quella cifra rassicuranti e perfino protettive come nonne che assistono ai giochi del nipotino: tutto insomma quel repertorio dell'elegia fiamminga e internazionale che sprofondato nel suo silenzio e assorto nel suo stralunato esilio addolcisce e tormenta la fuga e la desistenza. Ma va detto subito che Palazzeschi abborda quel materiale a tutt'altro titolo. La sua saggezza all'erta gli dice: guardati dal simbolizzare, tutte queste non sono che ficelles d'un libretto d'opera, ciò che conta è la musica. Ma poiché bisogna cantare il libretto ci vuole, e il libretto che passa oggi il convento è proprio questo bel polpettone liberty. Palazzeschi ne trae ampia licenza di usarlo, previa immunizzazione dall'ideologia patetica che vi è connessa, intervenendo ipso facto con i suoi reagenti di ironia, non senza il corrispettivo di elegia per la buona fede e, perché no, per l'innocenza che il gioco lo costringe ad accantonare e che un clown non può avere del tutto e non in palma di mano. A questo proposito solo più tardi la pietas di Palazzeschi farà un passo avanti e quello sarà sufficiente a mostrargli buona fede e innocenza equamente presenti e assenti in tutte le parti della commedia. Ma allora non sarà più un saltimbanco saggiamente occupato nei suoi equilibrismi di irrisione e di risarcimento del mondo e di sé stesso. Finché lo sarà, la scena sarà prevalentemente sua, sebbene non così deserta come quella in cui si erano prodotti nella loro tragica fatuità i funamboli del post-simbolismo incarnando, per modo di dire, la solitudine ontologica e storica del poeta cacciato simultaneamente dal sogno di absolutezza e dalla città numeraria dell'apogeo industriale e borghese. A dare a Palazzeschi l'apparenza scenica della solitudine è piuttosto il suo narcisismo, non personale, beninteso, ma del ruolo, della parte che si è riservata: un narcisismo ironizzato a dovere ma risoluto ugualmente. Il Novecento ha variamente fatto tesoro di questo pegno trasmesso dal Romanticismo, lo ha anche variamente iscritto nelle sue ragionate

possibilità operative. Lasciando ad altri di andare a fondo su questo tema mi limiterò a osservare che, come senza il suo geniale impiego Chaplin non avrebbe dato vita a Charlot, così Palazzeschi non avrebbe creato né Perelà né le sue clownesche anticipazioni. Ed ecco un fenomeno che pare inseparabile da questo genere di essor, ed è infatti comune a Chaplin e al nostro mite incendiario. Si tratta di un accentramento di tutto il vitale sulle esibizioni dell'animatissimo acrobata, sulla sua parabola lievemente demonica di infatuata libertà dalla norma (e scherno per chi la rispetta e la incarna) e ricaduta autoderisoria e sacrificale sul piano dell'umanità, fuori dalla regola ma non sopra di essa. Tutto il resto, il coro, i comprimari e gli antagonisti sono fissati nel loro stupore di astanti; e anche i luoghi e gli accidenti sono lì cifrati nel loro indelebile memorizzato alfabeto e proprio dall'essere così depotenziati in stereotipi acquistano potere di riflettere e rimandare emozioni sul protagonista, non sprecando per niente la loro interna carica o meglio il loro polveroso deposito elegiaco. Quanto all'attualità, essa è tutta nella dinamica di lui, del mimo mattatore. In Palazzeschi poi il presente non ha addirittura immagine, ma proiezioni tutte cristallizzate e affettuosamente surannées come c'era da attendersi da questo futurista che non mise mai neanche il telefono. Senonché a equiparare il valore di tutte le parti interviene come dicevamo la gran puttanata e la bella trovata della vita in toto e in persona.

Si pensa in generale che la saggezza di Palazzeschi sia divenuta anche rinsavimento al tempo delle *Stampe*, delle *Materassi* e dei *Cuccoli*. Certo nel momento in cui si intrattiene compostamente con una realtà dall'apparenza storica e sedimentata con tutti i crismi di sua maestà il narratore che dispone, orchestra, incalza, fruga, lascia o accompagna i fili e le sorti di una umanità non finta ma di ciccia — come dicono i bambini di Firenze — sembra che la saggezza abbia revocato la licenza al suo saltimbanco e lo abbia richiamato a un contegno, sorridente quanto gli pare, ma grave e rispettoso che gli accrediti anche ampia facoltà di moraleggiare. Io non rifiuto questa apparenza e non mi oppongo a questa opinione. Solo che leggendo libri del genere e specialmente *I fratelli Cuccoli* e *Roma* mi sono sorpreso a pensare che una delle forme più sottili del gioco che nessuno dei grandi clown ha

ignorato consiste nello spingere la serietà fino all'estremo. Certo manca qualcosa, o meglio c'è qualcosa di troppo perché ci si possa considerare in presenza di una pantomima alla Buster Keaton: c'è se non altro un divertimento troppo ritardato perché i due registri di elegia e di ironia squillino a tempo il motivo svettante della libertà e della vita; e c'è una vischiosità eccessiva nei personaggi e nelle cose patetiche della finzione perché si possa ritenere che il poeta voglia muovere all'attacco, irridere e scandalizzare dalla parte dell'ordine e della regola come prima lo aveva fatto dalla parte dell'anarchia. Tuttavia non mi sentirei di escludere che dietro quelle facciate o dietro le quinte, per restare nella terminologia che mi pare più appropriata, ci sia Perelà che gioca al romanziere che scrive un romanzo sul serio anche se si dovesse ammettere che in quella acrobazia è rimasto con un piede, e sia pure il suo piede di fumo, nella tagliola. Saremmo oltretutto autorizzati a pensarlo dal corso finale della sua opera che non so con quanta legittimità e specialmente con quanta intelligenza dell'insieme possa essere interpretata come il risveglio da un lungo letargo. Se è vero che nel *Doge* e in *Stefanino* tutti i movimenti del funambolesco esercizio si accordano in un fantastico apologo nel quale la fantasia è appunto il lume interno e la promanazione ora diretta della saggezza, è vero anche che il brio dell'esibizione ha lasciato il posto al brio della persuasione: è vero insomma che qui Palazzeschi coinvolge maieuticamente i lettori nel suo stesso processo propinando discretamente anche a loro il suo elisir liberatorio e assolutorio che è qualcosa di più della primitiva pillola antidolore: perché mentre non più spettatori si va con lui divertiti sulle montagne russe della nostra credulità collettiva, generatrice di mostri e oppressioni, un sesto senso meraviglioso che si apre in noi per effetto di quello specifico (non una droga, comunque) ci rassicura dicendo che l'assurdo fa parte della ragione, la ragione, s'intende, della vita. Non vedo come questa nuova parte assegnata a se stesso e ai suoi interlocutori o se volete questo nuovo abito della saggezza sarebbero stati possibili senza le misure prese sul corpiciattolo delle comari di Coverciano e del loro entourage così come dei loro stretti parenti Cuccoli e via dicendo. A meno che io stia sprecando del filo in una ricucitura di toppe che avrebbe lasciato del tutto indifferente il grande Arlecchino — il che è anche possibile.

Infatti dopo tutto quello che ho udito e il poco che ho detto ritorno alla prima immagine fisica che ho avuto di lui ormai cinquantenne. Lo vidi come un grande gatto molto sornione di cui era difficile prevedere le mosse. Chi era dunque quel garbato felino, di dubbia mollezza e di sicura elasticità che nell'oscura foresta di allora sembrava inessenziale come fosse andato gironzolandolo dietro a sue stravaganti e amabili divagazioni? Qualcosa certo lo distingueva dalle fumisterie per cui tutta una parte dimissionaria dell'intelligenza occidentale si era defilata proclamandosi *artiste*. Ma non mi era ancora chiaro di che razza veramente fosse. Né io né, credo, la maggior parte degli altri avevamo ancora capito come nel bel mezzo della ressa di mitologie e di ideologie della volontà e della palingenesi il partito della vita, del senso e del non senso della vita, aveva trovato in lui uno straordinario apologeta pieno di astuzia, di sapienza e di spontaneità.

Ma anche oggi che questo mi sembra certo o poco confutabile continuo a domandarmi che specie di scrittore sia Palazzeschi non riuscendo a farlo collimare con nessuna delle poetiche attraverso le quali è passato e nemmeno con nessuno dei generi da cui fu attirato. Degli uni e degli altri si valse con molta disinvoltura badando solo a un obiettivo che, forse m'illudo, pare a questo punto abbastanza trasparente: se il senso della saggezza è portare la vita contro la forma, evitare poi come artista che questa rivolta si formalizzi e divenga lettera che uccide lo spirito. Potremo aggiungere che questo gli fu facile, naturale. Infatti Palazzeschi è sicuramente uno o più modi di scrivere ma ancora più sicuramente è un modo di essere, proprio come si dice dei geni. La cosa meno incerta mi pare che fosse anche lui di quella famiglia: non un genio monstrum naturalmente, ma di un'affabilità inestimabile. Insomma, come ho detto dall'inizio, un buon genio.

Sul Convegno Palazzeschi si veda altresì, nel settore Documenti, la relazione affidata alla Dott. Paola Luciani.

POESIE

di

Daria Menicanti

MORTE DELL'ALBERO

*poi tutto a un tratto lo vedevi reggere
sui rami un'allegra brigata
di foglie avido larghe.
Ora ha finito.
Ma come è tranquilla per gli alberi
la morte,
che cosa pulita.
Raggiando tutt'attorno il moribondo
con una lunga lunga eco di luce
ripete il sole, ripete
volanti forme d'amore. Così
la cara vita ricorda*

DENTISTA

*Bianco liscio pulito fino all'ultimo
capello, brillando occhi sorriso
Sebastiano Trovato dentista
vincitore velico di gare
contempla possessivo me posata
sul cavalletto. Un'acida paura
sudata e fredda mi gronda sul corpo
mentre dal macchinario luescente
sporge magro e implacato il braccio stretto
del trapano cosiddetto indolore.
L'aria asettica in tutto disumana
mi cinge stellando. Vorrei
inghiottirmi via giù per le scale
con piena rinuncia ai restauri.*

*Ma bianco — come un gatto in piedi bianco —
con voce suo malgrado d'alcova
lui sussurra:*

— Si sciaqui.

SULTANO

*Sapevo ch'era sposato. I migliori
lo sono.
È quell'altra che fa
a lusingarli a renderli gentili
apprensivi lisci puliti:
sentivo me una ladra
me il cùculo la vespa.*

*Ma come stavo bene. Troppo. Troppo
per essere leale. Poi m'accorsi
orribilmente che era tale e quale
il mio parrucchiere: pancetta
retrattile, l'altezza
un metro e sessantotto
la voce da tenore
golare, allusiva
a un sé grande e perfetto.
Era anche questo: un arrampicatore
e piccolo-borghese dalla mano
stretta:
uno di quei sicuri:
complesso del sultano,
marito vocazionale.
Non potevo giacermi più con lui
fargli da harem.
Un giorno — via! — veloce
me lo amputai con un coltello fino.
E fu un bene.*

EPIGRAMMI PER VECCHIONI CENTENARI

*Questo sindaco allinea oggi alle sue
note benemerenzze la nuova:
dà un lungo banchetto per vecchi
centenari. Eccola qua la tremula
tavolata. E che piatti e che feste.
Non sembrano tarmati dai rimorsi
i vecchioni, non hanno ricordi
da spartire, non ridono con gli occhi*

*risa catalizzanti. La vita —
quel poco di vita — se la tengono
stretta come una sciarpa.
E guardali che stomachi di ferro
che mani di artiglio e come succiano
gli odori che dan grazia alle vivande.
Io odio, io odio
quei vecchi calcarei. Odio se mai
diventassi una vecchiarda io stessa.*

MARIÜS

*I suoi occhi infiniti, l'allegria
dei capelli. Dove come
sarà finito Mariüs? Tra i monti
un perso grido, una bianca ghirlanda
di fumo frettoloso. Io non ho
saputo oltre di questo. Ma i suoi luoghi —
se, come oggi, ai suoi luoghi ritorno
l'albero prende vita: dal nulla
si leva una presenza non so più
se una brezza o un sospiro
di foglia sfinita. Proprio questo
è dei morti: non dare mai tregua.
E se pace si legge sulle loro
pietre, la voce augurale
più per noi la si scrive, impudente
preghiera, per noi che vorremmo
stare tranquilli al sole, all'egoismo:
caldi, vivi, decisi
a ben dimenticare, a difenderci.*

AL CASTELLO

*Più alto più grande del vero
trascorre le stanze dell'armi
le sale di rappresentanza
m'insegue gemendo con volto famelico
e oltre il mantello — mi volto a guardare — gli vedo
passare la luna, le stelle passare, il telaio
in croce di lunghe finestre —
Per tutta la notte piangendo mi sento cercare
Poi il sole col cúpido raggio cancella e lo inghiotte.*

L'AMORE (NON) È ETERNO

*Non può durare. Certo non durerà.
Si attacca l'amore smaniando
al tuo corpo bruciante e corre ad altre,
eterno solo in questa sua vicenda.
Il resto che si dice è peste e corna
di poveri poeti.*

L'ULTIMO MESE D'INVERNO

*Con l'ultimo mese d'inverno
si fa delicata una stagione
già tanto mordace. La luna
riporta con gentili esche la sua
così trasparente morte.*

CERVO

*Un alone
di dolce cosa e gioia, il ricordo
d'una presenza tiepida, matura
m'ha innamorato lungo tutto il giorno.
Era una fiera chi ho veduto in sogno,
grande, col ventre bianco foderato
di corto pelo compatto e le più belle
corna reggeva. Era un diadema alto
spiegato che reggeva o due ali aperte
di volante aquila.*

BOSCO

*È tenebra e felicità, uno sfreno
di foglie e lussuria di amori
di vespe gremite, sussurro
di inchini. Dentro il ciuffo
d'un ramo la cicala trasparente
manda un veloce cantare: su e giù
andando con la sega monorima
incide lucenti trafori
nel cielo delle foglie*

BIGLIETTO NATALIZIO A GIULIO

*Non ti scrivo per quello. Capisco
bene come succede. Anch'io ti scrivo
solo oggi gli auguri del caso.*

*Non ti chiedo perché non hai risposto
ancora alle mie lettere. Lo so
come succede: si rimanda, si
rimanda indefinitamente
e, prima ancora che per sé, si muore
negli altri.*

DA UNA LETTERA

*.....quante sere
sono state così. Quante sere —
con amara pietà mi ripeto —
furono vere così ed ora sono
o già sono ricordo che si abbellà
che si fa quiete. Non ritornerò
con te per lo strazio veloce
delle recriminazioni (mio povero
caro, cosa succede ai nostri sogni?)
Perciò ti scrivo di quassù. È la fine
d'aprile. Il sole è bianco. Quasi fa
un caldo estivo e ultimamente il cielo
è così in pace.....*

E NON SO

*Dall'orlo ingioiellato
della città notturna esce la luna
tutta accesa per l'aria nuda e bianca:
arde pian piano dietro i grattacieli*

*sottili e frastagliati
trasparenti sul porto. Il mio bicchiere
è pieno di sete inesausta.
Di là dal tavolino ti contemplo:
tu non mi piaci. Non mi piaci più.
E non so cosa farci.*

SPECCHIO

*Dallo specchio lo vedo appiattirsi
per l'altra stanza insistendo, beato
di lei, del suo vestito turchetto.
Dentro i bruschi capelli appassionati
lei la indovino casta duramente
più dei suoi corti anni opulenti.
Ma lui uomo di lampi, lui di vasti
clamori di pianti esperito
libidinetto, a mano a mano l'ha
malgrado me sospinta —
e se la gode in piedi — in un angolo*

UOMO

*Le corte cosce grasse spalancate
gli occhi sciapi sporgenti
in due reticelli di vene
e — quel che è peggio — il collo
dopo un'impari lotta con le diete
definitivamente scomparso,*

*eppure anche costui piacque e per qualche-
duna fu il primo, ebbe la rosa.*

BLACK AND WHITE

*Da un vicolo buio prorompe
l'assassinio. La macchia intrigata
del suo vestito nero, il berretto
nero di calza. Brilla solamente
l'argento del grilletto
la soda palla dell'occhio unico aperto.
E lo schizzo di fuoco si rifugia
avidamente dentro al petto
prima a lui poi a me, sparati a zero.*

STREGA

*Tessendo lune e soli a verità
un bozzolo a colori di seta
tutto attorno ti giri.
Mai una farfalla come te ne uscì
in silenzioso fiore vivo in fuga
a mettere un fiato di luce dentro l'ombra.
E se in punta delle lunghe ali di polvere
danza sopra una rete di paludi
dentro vi stingi scie primaverili
d'iridi e semprevivi.
E torci fili e trami cose vere
che non sono mai state
che non sono.*

ULTIMO

*Qualcuno va a nozze. Gran gente
al party. Io so che anche tu
ci sei che neppure ti cerco.
Giro di gruppo in gruppo ridendo
evitando tartine aperitivi.
Sono sicura che a un momento dato
mi sarai accanto tu denso tu
uomo solo e roccioso
col bicchiere gelato color erbe,
un veleno di più. Da ieri
so come sei e tu come sono io
e c'è questo fra noi filo non visto
così tiepido e dolce, tranquillo.
Io ti prendo con gli occhi, ti chiudo
dentro le palpebre e, Dio,
grazie per quest'ultimo amore.*

QUESTO L'HO VEDUTO A VENEZIA

*L'ho veduto a Venezia. Passava
diritto col braccio lasciato: alle dita
appesa si portava una lustrante
sardella e dietro dietro
un fracasso di gatti. Nessun
bisogno di un flauto per condurre
il suo golante esercito: bastavano
un pesce e quel suo andare.*

L'ALBERO DELLA TRISTEZZA
(imitazione da H. Hesse)

*Le cose che ieri ancora
ardevano per me di bellezza
oggi sono devote alla morte.
Fiori cadono su fiori
dall'albero della tristezza.
Li vedo cadere e cadere
come neve sul mio cammino.
I passi non fan più rumore
il lungo silenzio è vicino.
Il cielo non ha più una stella
il cuore non ha più amore.
Tace la grigia lontananza
vecchia e vuota s'è fatta la terra.
Chi può assicurare il suo cuore
in questi tempi di durezza?
Cadono fiori su fiori
dall'albero della tristezza .*

SCHERZO

*Avere mani da gigante per
accarezzare le dolci colline,
queste tenere Langhe,
e scambiare cascine con cascine
(le facce del mezzadro impazzito
in cerca dei suoi campi!).
Già a volo in tempi addietro mi pensavo,
Scesa la mano sul piano sognante,
cogliere qui la mia città più cara
e sistemarla al posto di quell'altra.*

IL «SAGGIO SU RIMBAUD»
DI SERGIO SOLMI
(CONSIDERAZIONI INTORNO A UN «MITO»)
di
Mario Richter

*Tout mon besoin de savoir
était concentré, était braqué sur Rimbaud.*
(BRETON: *Entretiens*)

Rimbaud costituisce da tempo una sorta di passaggio obbligato per chi intenda riflettere sulla poesia moderna e soprattutto, penso, per chi si trovi a frequentare, in sentieri sempre più incerti e perduti, l'antico e così periglioso bosco sacro alle Muse.

Una cosa è certa: Rimbaud ha appiccato un orribile incendio nel cuore stesso della nostra identità «logica», alla quale si vuole pur sempre, bene o male, ricondurre anche la nostra identità «poetica».

Il problema Rimbaud sussiste, vivissimo; tanto più tormentoso quanto più si è prossimi alle prime file dell'avventura nella quale ci ha trascinato la poesia dopo il Romanticismo, in modo più perentorio soprattutto dopo Baudelaire.

C'è subito da chiedersi se qualche cosa è riuscito *veramente* a fare uno dei più prestigiosi rimbaldologi, René Etiemble, autore, come è noto, di una paziente ricognizione bio-bibliografica intesa a demolire il «mito» costituitosi intorno all'inquietante «voyou» di Charleville. Sarei piuttosto prudente a rispondere in termini sicuramente affermativi, dopo aver riconosciuto a Etiemble il merito di aver ristabilito alcune verità storiche. Basti però dire che non è certo il Rimbaud ridimensionato da Etiemble che ha nutrito nel profondo la stagione incontestabilmente più creativa e resistente del nostro

tempo ⁽¹⁾: è di sicuro (almeno in parte) il Rimbaud « mitico » che preme nel grande Apollinaire ancora una volta avventuratosi nell'« inconnu » orfico dei *Calligrammes*; è ancora lui, più che mai « mitico » (con un'importante mediazione di Apollinaire) che rese possibile il surrealismo bretoniano e, di qui, si capisce con quali imponderabili ramificazioni in tutta la nostra cultura, addirittura nel nostro vivere quotidiano (anche quando non si conoscesse nemmeno l'esistenza dell'« horrible travailleur » delle *Illuminations*). A ciò si aggiunga, nel mondo cattolico (o comunque cristiano), l'incidenza dell'opera, prestigiosa e suggestiva a sostegno del « mito », di un poeta come Claudel, o anche di un saggista come Rivière, o di uno scrittore ad alto effetto come Daniel-Rops.

Se vogliamo restare nel versante italiano, credo che troppo poco si tenga conto del *Rimbaud* di Soffici (scritto fra il 1909 e il 1910, e poi stampato nel 1911), che è un vero piccolo capolavoro (ben prima del saggio di Rivière) a sostegno del « mito » di Rimbaud: un fatto di *cultura*, che ha agito in grande profondità (ne sono persuaso) e che ha fatto naturalmente la sua strada, arrivando ad esiti imprevedibili, irriconoscibili, persino opposti a quella che si può supporre esser stata la volontà del « vero » Rimbaud, quale, almeno dopo Etiemble, si vorrebbe definire in termini riduttivi di verosimiglianza.

Lasciamo da parte la non esigua mole dei lavori italiani di genere giornalistico o erudito, distribuiti su una larga gamma di competenza o di eticità scientifica (come sempre avviene). Restano soltanto, se non mi sbaglio, quasi alla soglia del secolo, il libro di Soffici, e, adesso che volgiamo alla sua fine, dopo più di sessant'anni, il *Saggio* che Sergio Solmi ha da poco messo a nostra disposizione da Einaudi (Torino, 1974). Due scrittori, due poeti: diversissimi, per generazione, per poetica, per destino, per tonalità, per gusto. Il primo consegnò nel suo volumetto pubblicato dalle edizioni de « La Voce » l'entusiasmo di una scoperta, di un'autentica rivelazione, esplosiva premessa di un'avventura che sarà corsa nei fogli « scandalosi » di una rivista come « Lacerba » e che condurrà alla persuasione « mistica » dell'inter-

⁽¹⁾ Lo stesso Etiemble si è del resto rassegnato a riconoscere che « gli unici articoli o libri che non interessano nessuno sono quelli, troppo rari, che si sforzano di ridimensionare l'eterno caso Rimbaud e di restituire il significato esplicito al supposto oracolo di Dio » (*Dizionario critico della Letteratura francese*, diretto da F. Simone, vol. II, Torino, 1972, p. 998).



Tiziano: *L'Angelo annunciante* (Polittico Averoldi), 1522.
(Brescia, Chiesa dei SS. Celso e Nazaro)



ventismo e quindi alla guerra ⁽²⁾. E il secondo? Solmi fu uno dei tanti che si lesse, negli anni dell'adolescenza, durante la guerra, il libro di Soffici ⁽³⁾; e di lì prese avvio la sua riflessione che lo accompagnò fino al maturato esito del *Saggio*.

Soffici scrisse il suo libro con lo spirito di chi scopre una « novità » e vuole renderne conto al più presto in un'atmosfera piuttosto eccitata di rinnovamenti, di esperimenti estetici, di radicali revisioni. Solmi, il suo, lo ha invece meditato praticamente per tutta una vita, lo ha costruito a poco a poco. Ma lasciamo che ce ne parli lui stesso:

Il presente saggio riflette una storia personale, la storia di una lunga, se così posso chiamarla, avventura intellettuale, che si svolge nel flusso di una durée. Il mio interesse per Rimbaud data da anni molto lontani. Il mio primo articolo sul poeta uscì su una rivistina torinese nel febbraio 1917: un mese dopo mi giunse la cartolina pre-cetto. Allora, avevo l'età del giovinetto di Charleville quando scriveva il Bateau ivre e le Chercheuses de poux; ma, ahimè, mi viene da arrossire se ripenso ai miei tentativi poetici di quel tempo. Comunque, dai libri esistenti nella mia biblioteca, e da vecchi appunti ed elenchi di letture, vedo che quel mio interesse non cessò mai. Si espresse, tuttavia, in sede « pubblica », soltanto attorno al 1950, quando uscì l'edizione della Pléiade, a cura di Mouquet e Renéville (1946). Scrisi allora qualche articolo, uno già apparso in volume, altri in rivista. E iniziai, negli stessi anni, il presente saggio, di cui i primi due capitoli uscirono in pubblicazioni piuttosto umbratili, e ricompaiono qui con qualche correzione e il provvidenziale puntello di qualche nota. Il terzo, pressoché completo, restò inedito. Dei successivi, possedevo soltanto piani e abbozzi, allorché mi accinsi a condurre a termine il mio scritto (pp. IX-X).

Si diceva che il problema Rimbaud sembra sussistere in tutta la sua vitalità: voglio con ciò dire che Rimbaud è una presenza *effettiva* nella cultura

(2) Cfr. M. RICHTER: *Il carteggio inedito Soffici-Prezzolini (1907-1918)*, in « Micromégas », anno II, n. 2, maggio-agosto 1975, pp. 13-42.

(3) Ecco una sua testimonianza recente: « Soffici esercitò, per noi, una funzione insostituibile, anche per quel suo particolare spirito di chiarezza didattica e polemica, che gli fu riconosciuto. Saggi poi raccolti in libri come *Scoperte e massacri*, *Statue e fantocci*, che giungevano a demolire fame consacrate e a rivelarci nomi del tutto nuovi, furono fra le nostre letture più vivaci di quegli anni. Né posso dimenticare che la nostra prima conoscenza di Rimbaud avvenne attraverso il suo libro. Parlo, naturalmente, di una prima spinta, negli anni fra il 1915 e il 1920 » (*Ardengo Soffici: l'artista e lo scrittore nella cultura del '900*, Firenze 1975, p. 42, mio il corsivo).

del nostro secolo, se non altro perché la sua opera e il suo « destino » hanno messo in crisi il concetto stesso che l'Occidente moderno si è fatto dell'arte. Anche chi non conosce Rimbaud, non può più sottrarsi a un interrogativo di fondo: che cosa dev'essere per noi arte e poesia? Se si va all'osso, il vero problema Rimbaud è questo. Rimbaud ha certo scritto delle « poesie »; ma credo che sia soprattutto il suo singolare « destino » (ossia, in buona parte ancora, il suo « mito ») a restare emblematico; imbarazzante per chiunque rifletta sul reale ufficio della poesia nel nostro tempo.

Mi pare che Solmi, pur avendo mosso i suoi primi passi da una esperienza estetica di tipo crociano, non si sia accorto (o non abbia comunque voluto darle alcun peso), se sono bene informato, della preoccupata presa di posizione assunta da Croce, proprio nel 1918, di fronte alla *qualità* della poesia di Rimbaud. Si rilegga:

Il Rimbaud era sostanzialmente assai infelice, perché arido di ogni genere di delicatezza e di vera passione umana, speculativa, religiosa, politica, morale, e persino amorosa[...] Rimbaud verrà guardato[...] come un esempio negativo a illustrare che l'arte è il fiore della serietà della vita; e che un artista, prima di essere artista, deve essere una « personalità », cioè un uomo di cuore e di mente, e (questo è il punto capitale) tale personalità non potrà procurarsela in alcun modo artificiale, e molto meno mercé la vita lazzaronesca o bohémienne, al fine di accumulare materiali ed eccitare artificialmente una impossibile poesia ⁽⁴⁾.

Sappiamo che Soffici (allora implicitamente chiamato in causa) reagì subito dal fronte, anche se in privato, a questa sortita « borghese » di Croce. Val la pena di riferire quello che l'artista toscano scrisse a Prezzolini il 30 giugno 1918:

L'articolo di Croce l'avevo già letto e trovato che è idiota. È in malafede. Vorrei poter vedere la Critica dove lo studio, credo, sarà più esteso per vedere se sia il caso di rispondere brevemente sul Carlino. Cosa ne pensi tu? Di ogni altro poeta d'eccezione si poteva parlare con tanta leggera superficialità: non di Rimbaud. Ma questi

⁽⁴⁾ Nel « Resto del Carlino » del 27 giugno 1918 e nella « Critica », XVI, 1918, pp. 253-255, poi in B. CROCE: *Pagine sulla guerra*, Bari, 1928 (2^a ed.), pp. 200-206 (l'art. vi è datato agosto 1917).

mediocri critici e teorici approfittano della guerra per fare del disfattismo letterario. Non si fidino tanto, però (lettera inedita).

Come si vede, Soffici metteva significativamente insieme il « disfattismo letterario » (svalutazione di Rimbaud) con il disfattismo politico.

Mi è parso opportuno ricordare questo episodico contrasto ingresso di Rimbaud nella nostra cultura « ufficiale » ⁽⁵⁾ perché esso mette a nudo un problema di fondo che si allarga alla stessa ragione d'essere della poesia e al quale una lettura attenta del *Saggio* di Solmi può forse dare una risposta, sia pure indiretta.

Solmi ci confessa di essere arrivato a capire « una delle fondamentali radici » della poesia rimbaudiana, successivamente alla prima entusiastica scoperta (grazie soprattutto al libro di Soffici), per una via di esperienza personale del meccanismo su cui si regge la « disarticolazione » richiesta dalla *voyance*. Ecco:

La tecnica del voyant consiste appunto in una disarticolazione. Ma questa non può essere che momentanea, sotto specie di allucinazione. Chinarsi verso terra e guardare tra le proprie gambe un panorama capovolto, con la sua gamma inedita di tonalità rovesciate, può dare la prima elementarissima idea del « metodo » impiegato dall'autore delle Illuminations. Il delirio di stanchezza sopraggiungente verso la fine di una lunga marcia è già più vicino a questa sorta di « trasfigurazione ». Un albero immerso nel chiaro di luna può allora apparire un castello con tutte le sue finestre illuminate, e il fruscio della brezza tra le frasche trasformarsi in musica o in parole di conversazione. Chi ha fatto personalmente una consimile esperienza sa del notevolissimo sforzo che richiede l'appellarsi alla coscienza razionale per ricostruire, distruggendo la tenace evidenza del sogno, i lineamenti della realtà ordinaria. Il riprodursi di consimili stati di trance, di pochissimo successivi alla entusiastica scoperta di Rimbaud

⁽⁵⁾ È noto, come Solmi ci ricorda, che anche un uomo dell'apertura di Remy de Gourmont respinse ogni credito alla poesia di Rimbaud. Aggiungo che fu il libro di Soffici a far tornare Gourmont sul suo giudizio; ce lo fa sapere una lettera dell'autore dei *Masques* a Soffici: « Vous m'avez fait grand plaisir de m'envoyer votre étude sur Rimbaud où j'ai retrouvé votre talent et votre originalité. Je ne suis pas loin maintenant de partager votre jugement sur lui et je reconnais que j'ai été trop sévère pour cet être fougueux. Il est possible qu'il gagne dans l'avenir ce que perdra peut-être la mièvrerie de Verlaine » (22 nov. 1911, leggò direttamente dalla lettera originale, Archivio Soffici).

fatta negli anni della prima giovinezza, costituì per chi scrive una specie di rivelazione di una delle fondamentali radici di quella poesia. Ma, in quegli anni, conoscevo ben poco della letteratura rimbaudiana, e credo non andassi gran che al di là degli scritti di Verlaine, della biografia di Berrichon e del libro di Soffici, nonché di qualche articolo del « Mercure de France ». Da ciò mi derivò il senso di una « scoperta » personale (pp. 33-34).

Pagina rivelatrice: perché mi pare che essa ci metta sulla strada giusta per fare ingresso nello specifico mondo di Solmi e per capire qual è stata, prima di tutto, una *necessità* di poeta, tanto più interessante quanto più le poesie di Solmi non assomigliano per niente alle poesie di Rimbaud. Il *Saggio su Rimbaud* dev'essere letto come si legge, ed esempio, un diario o, più precisamente, come si legge un *essai* di Montaigne, sensibili cioè alla dinamica che sempre lo accompagna, alla costante problematicità che lo guida e, naturalmente, a tutte le implicazioni etiche ed estetiche che lo sostanziano. È un libro del tutto sgombro da preoccupazioni pedagogiche o metodologiche, e non si avvale quindi di nessuna più o meno scoperta intimidazione. Lì per lì si potrebbe presentare quasi come un'ampia rassegna critico-bibliografica (una specie di « bibliografia ragionata », come si diceva una volta), una raccolta di « note in margine ». Occorre però saperlo leggere, e sapere che cosa c'è sotto: credo di non sbagliarmi se dico che sotto ci sono i grandi problemi della nostra tormentata cultura, la quale con Croce (alla fine di un'epoca, in verità) tentò addirittura, nel massimo furore della guerra (come si è visto), di sbarazzarsi di Rimbaud, minandone la credibilità etica e riducendone l'opera a vuota artificiosità, a fallito tentativo di una « impossibile poesia ». Ma la poesia, quando c'è, ha sempre ragione delle manovre e degli interessi (anche se « nobili »). La verità, nonostante il « mito », l'aveva detta Soffici. E Solmi proseguì per conto suo, con quella sua voce inconfondibile di poeta da ascoltare in silenzio: il *poeta* Solmi che a un certo momento non ebbe esitazione a compiere un « pellegrinaggio » nelle Ardenne e a cui parve « di aver capito Rimbaud dalla contemplazione del suo paesaggio più che da tutti i volumi scartabellati nella Biblioteca di Charleville » (p. xv).

Leggiamo dunque il *Saggio* tenendo ben presente un pensiero altamente

fecondo, dal quale il libro trae la sua densità e il suo spessore al di là del « gusto » e della finezza di lettura. Eccolo, riportato proprio alla fine dell'« Introduzione »:

Che cosa sarebbe scrivere d'arte, di critica, se non fosse, in pari tempo, scrivere della vita? (p. xv).

Si sa che una questione cronologica resta ancora, a rigore, *sub indice*: quale è stata l'ultima opera letteraria di Rimbaud? *Une saison en enfer* o le *Illuminations*? Non è interrogativo ozioso. Non è difficoltà da lasciare ai divertimenti eruditi. Tutt'altro. Infatti Solmi, che non è guidato da preoccupazioni erudite (come più volte tiene a sottolineare), riprende attentamente in esame tutto il problema, partendo naturalmente dalla tesi « rivoluzionaria » di Bouillane de Lacoste (del 1949). Non è d'accordo con le argomentazioni che Lacoste porta a sostegno della sua ipotesi, ma ne è d'accordo con la principale conclusione, che cioè le *Illuminations* sono (almeno in larga parte) successive a *Une saison* (l'unico libretto pubblicato da Rimbaud, anche se non messo in vendita, nel 1873). Le ragioni di Solmi si avvalgono apertamente della sensibilità stilistica e dell'« intuito » psicologico: nascono dal convincimento *intimo* di chi ha creduto di cogliere la « sigla » di un « carattere-destino ». Considerata l'importanza del problema, è necessario rileggere almeno le proposizioni conclusive di una gustosa riflessione che quasi riesce a poetizzare l'erudizione:

Ho l'impressione che il considerare le Illuminations, o la maggior parte di esse, quale ultimo frutto dell'attività letteraria di Rimbaud, consenta al critico, oltre ad un ampliamento di prospettive, di delineare uno sviluppo dell'opera molto più persuasivo, armonioso e coerente. Usciti dal vortice tormentato e convulso della Saison, si prova la sensazione di entrare in un clima di superiore, misteriosa calma: anche se non mancano neppure qui i momenti di esaltazione, di ebbrezza e di violenza. Spesso vi troviamo l'elemento contemplativo, catartico del ricordo. Ho sempre pensato che, se c'è una conclusione sicura nella Saison en enfer, è quella della definitiva condanna della voyance, dell'estetica del voyant. Quanto per la maggior parte dei critici ha significato il carattere di « opera conclusiva » della Saison, ha per me un senso diverso.

Rimbaud ha rinunciato agli sforzi mostruosi e inumani diretti al disvelamento della poesia « oggettiva »; ha rinunciato alla voyance perché ora, con le Illuminations, finalmente vede (pp. 59-60).

Mi sembra di capire che quello che importa soprattutto a Solmi è di salvare la *letteratura* (poesia scritta) di Rimbaud, ossia la *positività* della sua opera di scrittore-poeta intesa come superamento del disperato programma della *voyance*, questo, sì, definitivamente salutato nella *Saison*. Se l'ultima testimonianza dell'attività letteraria di Rimbaud è riconoscibile nelle *Illuminations*, è chiaro che resta del tutto aperta la rassicurante ipotesi che Rimbaud non si sia « opéré vivant de la littérature » (come disse Mallarmé).

Mi preme insistere sul fatto che non si tratta di questione oziosa. Con quel suo tipico *discorrere* un po' svagato (apparentemente), Solmi ci rivela che questa zona cruciale del « mito-Rimbaud » gli ha « tormentato » la coscienza:

Ho spigolato qua e là qualche dato più che altro per ripetere l'ennesima volta a me stesso, e rimuginare ancora in fondo alla coscienza, un problema che l'ha tormentata (p. 59, sottolineo io).

Il tormento della coscienza cui qui si accenna, del *fondo* della coscienza, è assai rivelatore. Se si accetta il « mito » (diciamo così) di *Une saison* come opera conclusiva e, ciò che più conta, come definitiva rinuncia allo strumento letterario e quindi alla poesia nella sua accezione « occidentale » (servizio del *lògos*), è fatale che un poeta si trovi a dover mettere radicalmente in questione la ragione stessa del suo operare, delle parole di cui si serve per scrivere e che sono la sostanza stessa del suo essere, della sua identità. Il dramma lo visse in modo lacerante Apollinaire (penso, in particolare, a una poesia come « La Victoire »), lo visse Breton (che sempre si preoccupò di sottolineare la provvisorietà del suo lavoro di scrittore, ripetendo « en attendant »), lo visse anche il nostro Soffici, che però, dopo la scomparsa prematura del suo caro amico Apollinaire e dopo l'esito della guerra, si decise ad estirparsi un « male » che lo avrebbe portato chissà dove. Appunto, tutte « vittime » esemplari di un « mito », del sogno accarezzato dal romanticismo perché

poesia e vita possano alla fine arrivare ad essere una cosa sola, il « point suprême » di Breton. Bisogna però riconoscere che quel « mito » si è *solidamente* incarnato in opere, e in destini, memorabili (si pensi, per fare qualche esempio nostro, a Campana, e a Sbarbaro, che Solmi ha anche studiato, o a Pasolini se si vuole).

Tutto ciò sta *sotto* al discorrere in apparenza distaccato e disteso dell'essai di Solmi. Un problema di *coscienza*, appunto; di un poeta che ha accompagnato, un po' da lato, forse, ma sempre con la massima attenzione e lucidità (e certo con la massima inquietudine) le vicende più recenti di una forma di poesia che sembra ferita a morte.

Una cosa appare sicura: di colpo o un po' alla volta, Rimbaud smise di scrivere poesie per dedicarsi ad altra attività, al commercio, ossia al più irriducibile nemico della « poesia », secondo una disillusa visione romantica (poi acuita dal simbolismo). Si potrebbe osservare che la cosa rientra pressoché nella norma (se però si esclude l'eccezionalità di una carriera letteraria oggettivamente breve e di altissima qualità). Argomento ottimo per i demitizzatori. Quanti adolescenti scrivono poesie e poi piantano lì, una volta diventati persone « serie »!

Tutta l'ultima parte del *Saggio* di Solmi è dedicata appunto al Rimbaud del « silenzio », per così dire, al Rimbaud commerciante in Africa. Ciò significa — mi sembra — che Solmi non si è davvero tolto la spina che con questo libro ha cercato alla fine di togliersi parlandoci del Rimbaud autore di poesie scritte (si dirà, tutte le poesie sono *scritte*. Ma *come* le voleva « scritte » Rimbaud, tutto teso a possedere « la vérité dans une âme et un corps »?). A ben guardare, sembra che il più vivo interesse di Solmi non sia tanto per la poesia di Rimbaud (che pure — inutile dirlo — è sempre còlta, con rapide e centratissime notazioni, nel suo senso più vero) quanto per quello che egli chiama « carattere-destino ». Fatto, questo, per lui *imbarazzante*. Ecco qui la sua confessione, quasi a conclusione del libro:

Se avessi voluto parlare di qualche altro grande poeta dell'Ottocento francese, magari idealmente vicino a Rimbaud, poniamo Baudelaire o Verlaine, mi sarei trovato molto meno imbarazzato. In Baudelaire la trasposizione è più completa; in Verlaine,

il residuo autobiografico, al contrario, pesa notevolmente: esso costituisce, se non sempre, quasi sempre, il Verlaine deteriore. Tuttavia, trattando di quei poeti in uno studio, come il presente, dedicato non alla biografia, ma alla poesia, la prima avrebbe potuto benissimo essere soltanto accennata, o magari sottintesa. Ma, nel caso di Rimbaud, una tale soluzione diventava impossibile. La sua poesia, come s'è visto, si manifesta ai confini di una particolare « mistica », la quale esige una partecipazione totale dell'anima e dei sensi. L'esistenza del poeta diviene così strumento della poesia, la permea strettamente, fa tutt'uno con essa, continua perfino nel silenzio, nella definitiva rinuncia a parlare (pp. 108-109).

Nel comportamento dell'esploratore e del commerciante, accertabile soprattutto grazie al corpo delle lettere (che restano a un programmatico « degré zéro » della letteratura), Solmi riconosce dunque la « sigla » di un « carattere-destino »: grandi viaggi a piedi, sete insaziabile, autodistruzione, con alla fine quel « banale » sprofondamento nella *coutume* di una morte *christiano more*. Persistendo la « sigla », osserva Solmi, può anche darsi che Rimbaud abbia continuato a scrivere; che cioè sia rimasto, nella sostanza, il letterato che era prima, poiché la sua poesia « è una sola e medesima cosa con la sua vita » (p. 99).

Io credo che qui stia un importante nodo che può essere sciolto, per tentare, una volta di più, di capire Rimbaud.

Sono d'accordo con Solmi quando afferma che nel Rimbaud africano, esploratore e commerciante, non si cancella il marchio di un « carattere-destino ». Sono però un po' esitante nell'accettare la valutazione « demitizzata » di quel « carattere-destino » o « forma del destino » (naturalmente Solmi è del tutto coerente con il suo assunto demitizzante).

Torniamo un po' indietro: ho l'impressione che Solmi dia del programma della *voyance* una visione, tutto sommato, abbastanza indolore, « letteraria », baudelairiana. Il concetto di « autodistruzione » rischia di restare, per così dire, generico. Il programma della *voyance* (si consideri in particolare una poesia come « Le cœur supplicé ») comporta lo smantellamento di tutte le strutture portanti del *je*, ossia la « morale » disciplinata soprattutto dai sensi e, con la « morale », il *lògos* nella forma « decorativa » in cui

è stato assunto nell'età moderna dalla cultura borghese. È, insomma, un vero e proprio *suicidio* lucidamente programmato, l'applicazione a freddo, ragionata, della celebre invocazione-invito di Baudelaire alla fine delle *Fleurs du mal*:

O mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!

Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

.....

Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

In Rimbaud, che volle scoprire nella personalità di Baudelaire i connotati del « vrai Dieu » (anche se compromessi da un « milieu trop artiste »), la demolizione dell'*io* (l'*io* occidentale, « borghese » nella fattispecie) divenne la prova ultima di chi si riconobbe « poète » per nascita e, in quanto tale, capace di farsi osservatore lucido della sua stessa morte, di raccontare con il tono giusto l'avventura che a nessuno è concesso di raccontare. Ma la straordinaria riuscita *letteraria* del « poète » Rimbaud decretò nello stesso tempo, mi sembra, il fallimento del grande programma attuato con il disperato proposito di uscire dalla realtà che Baudelaire aveva visto non grigia ma « nera come l'inchiostro ». In questo senso, a me pare che Rimbaud resti, come ho detto all'inizio, una *presenza* non ancora scaricata dalla « oggettività » della critica borghese, che pure si è valsa, ripeto, degli interventi allarmati di Croce e più tardi di Etiemble. Un « mito »? Può darsi. Si tenga però presente che il « mito » (proprio nel senso greco presocratico di *mythos*) è la ragione stessa della poesia moderna, che ha spesso creduto, nella sua zona « maledetta », di individuare nel *lògos* la riduzione del libero universo umano e quindi la vera radice dell'infelicità. La poesia si trova così impegnata in una lotta drammatica fra la sua determinazione storica e la natura che le è propria, che la rende strutturalmente protesa verso l'assoluto, verso il *mythos*: la poesia diventa quindi contestazione di se stessa, degli strumenti che si è forgiata nel suo tradizionale ufficio di servizio alla « verità » del *lògos*. Una *illumination* come « Aube », ad esempio, vuole appunto essere un

« memoriale » della parola « mitica », una riattuazione del senso *sacro* del mondo ed è soprattutto il dramma della dimensione mitica travolta dalla « laicità » del *lògos*, dalla temporalità sclerotizzante della lingua.

Si capisce bene perché Rimbaud abbia finito col sentire la letteratura (e certo anche la lingua) come *male*. Credo proprio che Rimbaud « nelle soste della sua affannosa esperienza africana » non abbia « subito tentazioni letterarie » (p. 98). Tanto fu infatti il suo disgusto per le parole e la scrittura che, arrivato in Africa, ad Harar, e volendo mandare ai suoi alcune « *vues du pays et des gens* », si affrettò a richiedere la spedizione di un apparecchio fotografico (cosa non tanto comune, nel 1881) ⁽⁶⁾. Qui sarei meno « possibilista » (mi si passi la parola) di Solmi: Rimbaud esperì davvero in tutta la sua drammaticità la morte della poesia, che prima di tutto era, per i suoi programmi, inservibilità della parola quale testimonianza invadente di una condanna senza rimedio, solco profondo dentro cui la « civiltà » occidentale si è voluta scavare il suo destino.

Con questo non si pensi che Rimbaud rinunciò alla sostanza del suo programma. La ferma volontà di imparare le principali lingue europee (fra il 1875 e il 1879) cedette ben presto il posto alla necessità di cercare una consistente fortuna commerciale. Quale *concreta* attuazione del suo irrinunciabile programma, mi chiedo, stava mai concependo questo « horrible travailleur », una volta accortosi della inanità dello strumento letterario? ⁽⁷⁾. Certo egli non prevedeva che un male crudele lo avrebbe spazzato via a soli 37 anni! Le lettere che egli scrisse alla sorella Isabelle il 10 e il 15 luglio 1891 sono colme di disperazione, e lo si capisce, ma non sono dettate dalla *rassegnazione*. Era sempre il « poète » che in esse si esprimeva, ossia l'uomo dell'*azione* per eccellenza, il solitario che si era fermamente proposto di cambiare la vita per un « *avenir matérialiste* » e che poteva ancora chiedersi con rammarico « *pourquoi au collègue n'apprend-on pas de la médecine* » ⁽⁸⁾. Sarebbe dun-

⁽⁶⁾ Lettera da Harar del 15 gennaio 1881 (in *Oeuvres complètes*, ed. A. Adam, Paris, 1972, p. 323).

⁽⁷⁾ Mi pare significativo che l'ingegner Ilg abbia sottolineato nel comportamento abituale di Rimbaud in Africa un « *terrible masque d'homme horriblement sévère* » (cito dalla p. 98 del saggio di Solmi. Mio il corsivo).

⁽⁸⁾ Cfr. lettere a Demeny del 15 maggio 1871 e a Isabelle Rimbaud del 15 luglio 1891 (in *Oeuvres complètes*, ed. cit., rispettivamente p. 252 e 686).

que questo il misticismo « à l'état sauvage » di cui parlò Claudel e che Solmi sembra, in fondo, accettare? Se di « misticismo » si vuol parlare, occorre chiarire — mi sembra — che si tratta di un misticismo rigorosamente *immanente*. Credo che Apollinaire vide assai bene in quale senso volesse andare la poetica di Rimbaud. E lo scrisse con chiarezza all'esordiente Breton il 12 marzo 1916:

Je crois que Rimbaud pressentit bien des choses modernes. Mais ni Valéry ni d'autres raffinés ne les ont senties. Soulevés par un Hercule merveilleux ils sont restés en l'air et n'ont pu reprendre de force en retouchant le sol. Le vérité est, je crois, qu'en tout, pour atteindre loin il faut d'abord retourner aux principes. Ainsi ce que disait Rimbaud n'est-il plus de simple raffinement mais une méthode à laquelle les sciences ouvrent un vaste champ, toutes les sciences, même celle des mœurs ⁽⁹⁾.

Tra Rimbaud e Apollinaire c'è di mezzo, appunto, l'« Hercule merveilleux » su cui il simbolismo elaborò, sia pure in direzioni diverse, il suo *gusto* raffinato, spesso tanto rarefatto e disincarnato, precludendosi la effettiva comprensione del *realismo* che il poeta delle *Illuminations* cercò senza riserve *al di là* della letteratura anemizzata dalla antinomia tipicamente simbolista (incoraggiata dalla borghesia) fra « realtà » e « poesia », fra *lògos* e *mythos*. Sono a tutti note le perigliose vicende con le quali l'*avant-garde* che si raccolse intorno ad Apollinaire cercò di scendere sul rude suolo del realismo integrale già esplorato da Rimbaud: occorreva « retourner aux principes », appunto, e quindi rinunciare al rassicurante piedestallo del raffinamento culturale ed estetico del simbolismo (l'« Hercule merveilleux » dell'immagine apollinairiana).

Apollinaire morì però nel 1918. Il suo sguardo di poeta si era già affacciato su orizzonti oscuri, minacciosi, come quando scrisse ne « La petite auto » questi versi premonitori:

*Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité
Bâtir et aussi agencer un univers nouveau
Un marchand d'une opulence inouïe et d'une taille prodigieuse*

⁽⁹⁾ *Oeuvres complètes*, ed. diretta da M. Décaudin, vol. IV, Paris, 1966, p. 876.

*Disposait un étalage extraordinaire
Et des bergers gigantesques menaient
De grands troupeaux muets qui broutaient les paroles
Et contre lesquels aboyaient tous les chiens sur la route,*

o come quando, in quel mirabile racconto che è « Le poète assassiné », immaginò la persecuzione e lo sterminio in massa dei poeti, e l'assassinio di Croniamantal, « le plus grand des poètes vivants ». La volontà di « changer la vie » o di « transformer le monde » nell'immanenza è una di quelle cose che si pagano care. La tentazione della « totalità », che non può andare esente da misticismo e da vitalismo irrazionalistico, porta alle catastrofi.

Solmi fa parte di quella generazione che cominciò a rendersi conto della vita in mezzo al massacro di una guerra, e per cui (si ascolti la sua voce) « due volte / in sangue faticoso / si volse la speranza » (« Dalla torre Eiffel »).

Probabilmente egli (con alcuni altri) maturò proprio allora l'avversione per il « mito » di Rimbaud quale fu assunto da buona parte dell'« avanguardia » interventista. Etiemble e soprattutto Lacoste non poterono arrivare che graditi a Solmi, il poeta che Alberto Frattini ha bene illustrato nella « sua ingenita ripugnanza per ogni forma di concessione all'irrazionale, di fanatismo ideologico, di etica codificata, di conformismo politico »⁽¹⁰⁾. Solmi ha scritto una poesia che a me sembra quasi un bilancio, cominciata a Recanati nel 1962 e finita a Milano nel 1966. È un « canto », dedicato « A Giacomo Leopardi ». Ecco qui i versi sui quali desidero richiamare l'attenzione:

[...] *Il continuo irreversibile
ci mena, sale il passato e ci impietra
la sua acqua di gelo istante a istante.
Ma il tuo canto a noi dura. Ah, se potesse
simile al calmo raggio
di questa luna a te cara, far scendere
entro i contorti e faticosi rovi
d'un linguaggio che certo*

⁽¹⁰⁾ *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. III, Milano, 1973, p. 352.

*ti suonerebbe barbaro, sì come
quel ch'io sto compitando (e sembra sfiori
la parodia), qualcosa, almeno un vago,
un tremante barlume
di tua magia suprema, che fermare
sa in aeree di musica struggenti
architetture, la labilità
d'un sospiro che esprime la più fonda
pena del nostro esistere ⁽¹¹⁾.*

All'ombra di Leopardi Solmi ha dunque voluto, anche lui, offrire, dopo una lunga e appassionata meditazione sul recanatese, questo « lamento di un mondo in decomposizione ». Sì, quasi una « parodia »: è qui, nella « parodia », che si concentra, per dirla in breve, tutta la tensione profonda di questi versi-omaggio, come pochi ne conosco tanto struggenti, dove proprio si sente la parola di « questa / calda, screziata, precisa esistenza » (« Arte poetica »). Un « lamento » accordato al tono di un'acre e lucida modernità. Poesia sospesa alle « rare fronde » di un lògos recuperato e no, vacillante, ai limiti dell'impossibile. Questo è l'ultimo Solmi: consapevole della suprema inanità dei « contenuti » e dunque quasi a secco di parole, implorante in questo modo *suo*, così carico di ambiguità, una salvezza che venga pur sempre dalla *parola*, testimonianza, nonostante tutto, di un ancestrale volto umano, fattosi sofferente, disfatto, *rassegnato*.

Il *Saggio su Rimbaud* nasce proprio di qui: è la riflessione di un uomo *tollerante*, disperatamente fiducioso nell'antico lògos (sempre smentito) di una saggezza che possiamo ricondurre a una matrice di tipo stoico (si pensi al libro che Solmi scrisse sul pensiero di Alain), seriamente preoccupato a rimuovere un « mito » di « contenuti » che egli sa bene (per esperienza) quanto pericoloso sia per la dignità umana, per la *libertà* (anche di soffrire). C'è una pagina dell'epilogo che dev'essere citata per capire la ricchezza, lo spessore umano del *Saggio* di Solmi:

⁽¹¹⁾ *Poesie complete*, Milano, 1974, p. 115.

Possiamo [...] chiederci cosa possa ancora dirci Rimbaud, questa estrema fiammata della convulsione romantica, questa eruzione improvvisa, con le sue lave e frane incandescenti, sul piano dei cosiddetti « contenuti »: dato che, su quello « formale », il panorama letterario del mondo ci dà, in genere, lo spettacolo opposto, ossia, come del resto nelle altre arti, quello di una elaborazione a freddo di schemi e moduli prefabbricati, entro i quali la cosiddetta ispirazione (meglio se non c'è) dovrebbe calarsi: insomma « poetiche », anziché « poesie », fino agli estremi delle composizioni elettroniche e simili giochetti. O, nei casi migliori, la poesia si riduce a un doloroso riconoscimento del proprio carcere esistenziale, o ad esprimere il lamento di un mondo in decomposizione.

Sotto un altro profilo possiamo considerare, oggi, l'attualità di Rimbaud: ossia come sintomo e preannuncio dei tempi. Sotto l'angolatura del futuro, egli mostra non soltanto di anticipare il surrealismo nella sua confusa mistura di visione e di azione pratica, ma, più in qua, di contenere in nuce, su di un piano trasposto, il senso stesso degli anni che stiamo vivendo (p. 105).

Non è possibile sottrarsi all'angoscia implicita in queste parole, anche se pronunciate con tono così pacato.

Chi conosce Solmi sa che la sua tolleranza è volontà critica, ostinata lezione di affrancamento dalla minaccia sempre incombente di chissà quale nuova « utopie pédagogique » (per usare l'espressione di Baudelaire). Si sarà capito allora che cosa significhi « scrivere della vita », come si è avvertiti fin dall'inizio del *Saggio*.

Il « mito » di Rimbaud non sarà forse più possibile fermarlo. Ormai ha il potere dell'Idra di Lerna. Solmi lo sa. Ce lo fa capire nelle dense e inquiete pagine dell'*Epilogo* (non credo che abbiano poi un gran peso, a ben vedere, le prove della « nuovissima poesia francese »). Accanto a Leopardi il suo Rimbaud agisce come forza dialettica, un tormento della coscienza capace di fecondare una poesia ferita a morte proprio dal « mito » dell'« horrible travailleur » di Charleville.

E chi può dire che non sia per un irrevocabile decreto dei « celesti » che il poeta resti condannato al paradosso, come pensava Apollinaire, di un solitario « nageur mort »?

O si può invece davvero continuare a sperare che un giorno, al di là di Rimbaud, ultimo vero eroe della grande avventura orfica che attraversa l'Occidente (è un mito?) « la poésie sera faite par tous, non par un », come immaginava Lautréamont, nell'immanenza?

Suppongo che Solmi dia oggi questa risposta: «Noi non facciamo che passare di mito in mito, e nessuno è più vero dell'altro: ciascuno con la propria verità nel suo contesto di sviluppo storico»⁽¹²⁾. Eccoci dunque, in definitiva, alla « salute » di Montaigne⁽¹³⁾.

⁽¹²⁾ Nel recente articolo *Ricordo di Alain* apparso in « Resine » (1974), ora nella seconda edizione de *Il pensiero di Alain*, Pisa, 1976, p. 116.

⁽¹³⁾ Alludo, naturalmente, a quel memorabile saggio di Solmi intitolato *La salute di Montaigne* (1952), ora riprodotto in M. DE MONTAIGNE: *Saggi*, a cura di F. Garavini, Milano, 1970 (vol. I), spec. pp. LXXVIII-LXXXV.

DUE POESIE

di

Stephen Spender

THE LITTLE COAT

The little coat embroidered with birds
Is irretrievably ruined.
We bought it in the Spring.
She stood upon a chair
And raised her arms like branches.
I leaned my head against her breast
Listening to that heavy bird
Thudding at the centre of our happiness.

Everything is dragged down and away.
The clothes that were so gay
Lie in attics, like the dolls
With which wild children used to play.
The bed where the loved one lies
Is a river bed on which
Enchanting haunting life
Is borne off where the torrent may—



1 - Giuseppe Gorni: *La raccolta della legna* (1919)



2 - Giuseppe Gorni: *Ragazzo che riposa* (1932)

DUE POESIE

di

Stephen Spender

nella versione di

Sergio Solmi

IL VESTITINO

*Il vestitino ricamato a uccelli
è irrimediabilmente rovinato.
Lo comprammo a primavera.
Lei stava seduta sulla sedia,
le braccia sollevate come rami.
Appoggiai la testa sul suo seno
ascoltando l'uccello più pesante
battere al centro della nostra felicità.*

*Ogni cosa precipita e scompare,
i vestiti che erano così allegri
giacciono nei solai, come le bambole
con cui i monelli giocavano.
Il letto dove ci si amò
è quello di un fiume su cui
l'incantevole allucinante vita
è trascinata fin dove il torrente può.*

Nests and singing branches
'Tangled among blocks of ice:
Those were the Springs of yesterday.

Hold me in that solemn kiss
Where both our minds have eyes
Which look beyond this
Vanishment: and in each other's gaze
Accept what passes, and believe what stays.

O

O thou O
Of round earth of round heaven,
Unfold thy wings,
Then beyond the colour blue
Pass, beyond light
Pass, into space, out of sight

Beyond sight
O, into pure sound
Where one trumpet
Sustains the final note,
O pass beyond sound
Into pure silence

Beyond silence
O at the throne of God
Beyond flesh pass
Beyond form to idea
O metamorphosis
Beyond God to godlessness.

*Nidi e rami canori
mischiati a blocchi di ghiaccio:
furono le primavere di ieri.*

*Abbracciamoci con un bacio solenne
dove le menti d'entrambi hanno occhi
contemplanti al di là di tutto questo
universale smarrimento, e nello sguardo
dell'uno nell'altro,
accetta quello che passa, credi a quanto rimane.*

○

*O, Tu O
di tonda terra di tondo cielo,
spiega le tue ali,
quindi oltre il colore azzurro
passa, al di là della luce, fuori di vista*

*Al di là della vista,
O, in puro suono
dove una trombetta
prolunga la nota finale,
O, passa al di là del suono
nel puro silenzio*

*Al di là del silenzio
O al Trono di Dio
passa oltre la carne
oltre la forma all'idea
O metamorfosi
al di là di Dio alla Nondivinità.*

Return now
To thyself, O,
Bite thy own tail
Hoop thy own hoop

Loop thy own loop
Become that hole
Through which the eye leaps
Beyond the page, O
Word of beginning with
Nothing the end.

*Ritorna ora
a te stessa, O,
mordi la tua propria coda,
lega il tuo proprio laccio*

*Annoda il tuo stesso cappio,
diventa la feritoia
attraverso cui l'occhio salta
oltre la pagina, O
parola di principio, senza
nulla alla fine.*

NOTA.

La prima poesia si spiega da sé. Nella seconda è da osservare che O ha un doppio senso. La lettera O, l'omega, la finale, e lo « zero », graficamente identici.

LA DISFATTA

di

Carlo Lapucci

Ormai pesta nella nebbia il mio cavallo Sogno. Sento solo il suo respiro e i compagni che vengono muti dietro i miei pensieri. Nel fondovalle si è aperta la foresta: i massi lungo i crinali affiorano come vecchie ossa tra l'erba e gli arbusti, aggirati dalle spire verdi del sentiero. Lassù, invisibili, i luoghi delle nostre lotte, della nostra guerra perduta, perché scendiamo verso i laghi, all'altopiano del cratere spento, dove i vincitori ci aspettano per la resa.

Chi ci avrebbe mai detto che avremmo percorso un giorno così le gioaie e i botri, le gole profonde degli agguati, le forre, i nascondigli, i labirinti verdi della nostra gioventù? Noi gl'impredibili, gli uomini per cui si disse: è cambiato il mondo! Non più soprusi, non più ingiustizie: le vendette tramontano nei loro cuori come comete vane del malaugurio... vengano e si rigeneri il mondo: corra il sangue perverso, corra il sangue puro, e si rinnovi la faccia della terra... Lotta fatta di canto, pareva che quella dovesse essere per sempre la vita: una guerra senza vittoria né sconfitta, e senza fine. Il nemico ottuso, il nemico irreal, assurdo, il nemico ci ha vinto. Le loro reti sono state migliori delle nostre zanne: ora sono là, con l'inetitudine nascosta sotto la divisa, con la fortuna che credono intelligenza, con la vittoria e la forza che chiamano verità, l'ordine di parata che dimostra organizzazione, e l'opportunismo oggi promosso a intuito, e lo sguardo tronfio infossato nella palude della loro unica, assurda idea... e tra loro le

facce dei compagni che hanno i tradito, goliardi entusiasti della rivoluzione, spariti coi primi rovesci, e i ragazzoni buoni che ci seguirono quando sembrava che avessimo in pugno la situazione, per venderci poi, con le lacrime agli occhi, con dispiacere sincero, gli sguardi che ci dicevano con rimprovero: — Come possiamo stare con voi se non siete i vincitori? Ci avete già fatto perdere troppo tempo e dobbiamo correre a farci qualche merito, prima che sia troppo tardi... E i signori di mente aperta, le cui parole andavano sempre oltre i nostri fatti... i signori annoiati, ma precisi nei calcoli, che tramavano contro quelli che ora hanno abbracciato, e ci strizzavano l'occhio porcino, dato che potevamo essere coloro con cui bisognava fare i conti... e gli incerti, gli sbandati, i malati di nervi che si curavano con la rivoluzione, e ora hanno trovato con l'età l'idea sicura dell'utile, sono tutti là, sotto lo squallido splendore delle divise, con i viscidi adulatori della forza e i rozzi scagnozzi del potere. Perfino i loro cavalli sono odiosi nell'annoiata corpulenza, fatta di lunga inerzia nelle stalle davanti alle greppie colme.

No. Sogno non lo avranno: lo libererò prima della resa, gli toglierò le briglie e il morso, gli toglierò la sella e le staffe, gli abbraccerò il lungo collo tenero avvolto di fremiti, sentirò ancora il suo respiro caldo d'amico, guarderò dentro i suoi occhi umidi, e lo lascerò libero alle montagne, perché ritrovi nella malinconia errabonda dei suoi passi, sentiero dopo sentiero, il geroglifico del nostro destino, lo spago intrecciato di questa avventura, e i nodi dei bivacchi malinconici alla sera, quando le foglie si fanno nere e l'ombra sale dalla macchia, dalle pozze d'alghe intorno ai cespugli, scivola in bave lunghe, qua e là, lungo i tronchi e dentro gli occhi dei cavalli immobili, dietro le tende, e sopra il viso dei compagni intorno alla cenere tra le pietre. Gl'insetti vecchi come la terra si affacciavano alle crepe del silenzio facendo tremare il castello muto dei nostri pensieri in cui s'aggiravano le nostre donne abbandonate che si dissolvevano nel cerchio abbagliante della realtà che assediava le mura.

— Falli tacere questi maledetti, dicevo passando a Senecio la chitarra; e lui sonava, a volte cantava e cantavamo anche noi, con gli antichi insetti stupiti tra le crepe del silenzio, tra le parole delle nostre canzoni che parlavano di libertà, amore, di tempi mai vissuti, e di popoli fratelli sotto le arcate

degli astri... e non sapevamo che ogni gioventù aveva cantato le nostre canzoni come s'erano ripetuti i versi di quegli insetti fossili che si ritiravano lentamente nei sotterranei della notte.

Il passo dei cavalli sui ciottoli, il passo dei cavalli sull'erba, ancora gli zoccoli stanchi lungo il greto del torrente, il rumore dell'acqua invisibile dentro la nebbia, mentre si spande la nuvola dei pensieri di chi cavalca dietro col cuore stanco negli stracci come un orologio polveroso che inciampa nel tempo. Anche loro non rispondono alla voce dell'acqua; qualcuno ha inghiottito un singhiozzo perché troppi ricordi se ne vanno sulla corrente invisibile come foglie gialle di un tardo autunno. Ma anche l'acqua non scorre più come una volta, il mondo è opaco: dove mai sono finiti i nostri anni? Perché andiamo in questa nuvola che fa tutto irriconoscibile? Cos'era il tempo se non ciò che eravamo e sono state le cose?... Un'idea le faceva risplendere come gemme incastonate nel mondo, e ora sono quelle che sono. Ma era quella o è questa la realtà? Forse abbiamo dormito senza saperlo e i nostri sogni s'addensarono sopra noi in questa nube. La gente dei paesi che abbiamo attraversato per l'ultima volta, ormai è divenuta indifferente: ci guardava come estranei e noi non li credevamo più veri. E quelli che un tempo applaudivano, ora salutano con noncuranza. Anche noi ci siamo fatti più vecchi e pigri: il tempo che passavamo a discutere nelle lunghe cavalcate era divenuto per ognuno una solitaria, muta fantasticheria, mentre attraversavamo le terre dove i campi non erano più quelli, i boschi giacevano abbattuti per la ricostruzione e la bonifica, le vecchie strade abbandonate, soffocate dai rovi. Anche i fiumi parevano scorrere più stanchi... finché il sasso ha rotto il cielo nello stagno e la vita è stata improvvisamente la vita e quei giorni sono scomparsi come gridi di rane spaventate in un lampo di tuffi leggeri tra l'erba e l'acqua degli argini.

Al vecchio mulino ci siamo fermati: la ruota girava nel buio, e tra i giunchi frusciava il lungo mantello dell'acqua. Nessuno ha aperto la porta, nessuno si è fatto alla finestra come un tempo che arrivava con noi la vita di domani. Ci siamo sistemati tra le logge e la capanna, così, come sempre, nelle coperte; io fuori, sull'erba della strada, la mano sul fucile, e come tante altre volte non ho dormito, cullato dal respiro di Sogno che pascolava dietro

la mia testa, mentre la ruota d'acqua dipanava le tenebre e frusciava l'interminabile mantello del torrente.

In fondo, non mi bruciava la resa; insopportabili erano i ricordi delle altre notti passate con altre pene, ma con un'idea accettabile di me, senza questa convinzione d'inutilità, perché avevo pensato che sarei stato veramente me stesso quando sarei riuscito a cambiare il mondo. E il mondo non era cambiato. Non ero dunque che un sacco di carne dentro cui non sapevo chi visse; e già in quelle tenebre sentivo di cominciare ad abituarci a questa idea, aspettando i compagni che scendevano dall'altopiano per unirsi a noi, con gli stessi pensieri, ma senza parlare, nella cavalcata della resa e del silenzio.

Così li ho attesi guardando su nella nebbia, e cercando d'immaginare dove fosse Orione e dove fosse fuggita la mia stella, e vedevo le costellazioni sbrancate nel vuoto disperdersi come un gregge colpito da un fulmine e le seguivo per le steppe di polvere finché da lontano non venne lo zoccolio dei cavalli; allora mi ricordai della notte che restammo accerchiati dai regolari e sentivo la morte come un odore strano davanti al viso; il respiro che cercavo di mordere pareva fuggirmi e aspettavo che un colpo me lo ricacciasse in gola per sempre. E poi la notte dell'assalto alla casamatta, quando la guardia mi morì davanti al fucile con un urlo strano e un breve agitarsi nel buio; il sangue mi rifluì nel naso e nella gola, e trascinando quel corpo speravo che fosse ancora vivo, ma non era, quando sotto il faro vidi i suoi scarponi tozzi e rotondi da povero diavolo, gli scarponi consumati di uno che non si tira indietro, uno di quelli che si fanno sfruttare e paga per tutti e trascina un eterno sorriso di remissione su due vecchi scarponi logori e tozzi che fecero piangere Dio in quella notte che vidi la mia prima vittima e apparve sulla soglia della tenebra la sua fidanzata dalle mani ruvide e dolci, il cui amore era divenuto un'ombra, una fotografia nel vetro della credenza di una vecchia cucina, tra cartoline di terre lontane e immagini di gente morta, carezzate dalla mano gialla del tempo che inaridisce le lacrime e la memoria, fa l'avvenire incredibile e chiude il cuore nel presente della cucina affumicata e scura, nell'uggia della pendola che batte dietro i muri e l'acqua che goccia nell'acquaio.

Mentre scendevano dai cavalli intorno a me, senza parlare, e gli altri compagni si destavano dal breve sonno e si alzavano arrotolando le coperte, senza saluto ci siamo guardati nel bagliore della lampada, e tutto: le nostre imprese, le nostre verità, i nostri morti e anche i morti dei regolari, tutto ciò ci è sembrato assurdo, perché il nostro progetto del mondo non era la realtà. La realtà erano quelle divise che ci attendevano.

Qualcuno disse che nei patti della resa c'era il condono di tutte le pene, ma nessuno rispose.

Ci siamo rimessi in cammino e al Guado Verde altri compagni ci aspettavano. La nuvola dei pensieri dietro di me si è fatta tempestosa, mentre la strada si drizzava spianandosi per il declivio, e il domani veniva incontro come una lunga ora di noia, come una lunga pioggia pomeridiana, in una città della disperazione, in una casa dei sobborghi, in una stanza uggiosa, davanti a un cortile di vecchie muraglie con le stesse eterne macchie di calce, le stesse ore del ritorno da un lavoro indifferente, i miserabili oggetti dell'ossessione, le eterne parole rotte contro le scogliere logore dei volti, contro gli occhi spenti dal tempo e da una vita a due, a tre, a quattro, a cento, ma senza riconoscersi in un dove o in un perché, in una fogna di sesso a rivoltarsi, a saziarsi di abitudinaria frenesia come gli scarafaggi del buio... e il passato s'allontanava in un tortuoso sentiero per il vasto infinito, girava per i giardini senza fine della montagna, nel verde buio delle gallerie sotto le foreste addormentate, entrava nel rifugio deserto della malinconia dove un vetro batteva tormentato dalla pazzia del vento... ma ora dov'era il nostro coraggio per affrontare la pena di ogni giorno?

Quando gli aceri si sono diradati sono rimasto dietro allo squadrone e ho carezzato Sogno. All'inizio del prato sono sceso togliendogli i finimenti; ho gettato in un cespuglio la sella e la cavezza, l'ho carezzato ancora sul collo guardando nelle pozze dei suoi occhi, poi ho battuto la mano sulla groppa ed è fuggito come una chimera, lieve sull'erba del sentiero, sopra le prime ombre dell'alba, balenando tra i tronchi degli aceri, nel verde, sempre più nel verde, risalendo sulle orme fresche del rimpianto.

Siamo arrivati al cratere spento, poi giù per il pendio fino al pianoro.

I rotoli di filo spinato e le concertine aperte per il passaggio dicevano che già eravamo sotto il tiro delle sentinelle appostate.

Il cielo s'arrossava dalla parte della sierra e tutto era come ogni mattina, con l'aria pungente e l'umidità nelle ossa e l'idea impossibile che già qualcuno da qualche parte scaldasse il caffè nelle gavette.

Era l'ora convenuta e i militari apparvero schierati a metà dell'altura un po' distanti dall'accampamento. La montagna era ancora buia e dalle cime, sui picchi selvosi appena lambiti dalla luce, scivolava il fiume dell'aurora. Sogno risaliva nell'ombra odorosa del torrente.

Ci siamo diretti verso il centro della schiera dove si alzavano le insegne e le bandiere, davanti alle file sterminate d'inetti che non riuscirono a vincerci.

Già cominciavamo a sentire il disprezzo dei loro sguardi, ora che il successo aveva vinto il sospetto della loro impotenza e si sentivano forti, uniti dalla grande idea dell'opportunità, ora che era chiara un'idea sicura, comoda e vantaggiosa da abbracciare, che dava divise con gradi, onori e stipendi per chi la serviva; apparvero immobili, tutti uguali: il vecchio amico che ci commiserava pensando al tempo che era stato dalla nostra parte, simile a quello che ci aveva sempre combattuto con odio; il traditore che s'era fatto una cuccia con la delazione non era diverso dall'ufficiale che ci aveva braccato per mestiere... erano tutti là, non più uomini, ma divise, gradi e bandiere, sicuri della loro servitù. Tanto sicuri che si potevano abbandonare alla magnanimità.

Il generale col collo taurino chiuso nel colletto alto, le mostrine di mille campagne fatte in tempo di pace, con gli occhiali di miope sulla faccia schiacciata e il foglio di carta in mano per non sbagliare discorso, ci ha detto — mentre Sogno era ormai sulle pianure azzurre della notte che fuggiva sfiorando bassa i prati, ridestando le pervinche assonnate —, ci ha detto che la sua Repubblica vuole essere clemente anche con i suoi nemici: niente esecuzioni, niente campi di concentramento e nemmeno processi... non vuole martiri, ma servi... troppo lusso i martiri e la sua Repubblica è povera e non se li può permettere... ci toglieva le armi e la libertà di cui non avevamo fatto buon uso, e ci apriva le sue scuole di rieducazione, gl'istituti psichiatrici moderni, studiati per casi come i nostri, sempre più frequenti, pur-

troppo. E poi col tempo, per merito dell'attività dei rieducatori, c'erano per noi impieghi tranquilli, case un po' invecchiate e quiete nei suburbi, spettacoli divertenti nel video ogni sera, partite la domenica, famiglie sopravvissute a ogni amore e a ogni odio e donne che invecchiano nell'amarezza di sogni sfigurati, passeggiate domenicali lente, fatte a parole di rassegnazione e deliri nei letti che trascolorano dalle allucinazioni dei sogni a quelli di sempre più insopportabili amori, a quelli lividi della morte, e dunque viva! viva sempre la nostra grande Repubblica!

IL DONO AMBIGUO (REMBRANDT ALLA MOGLIE SASKIA)

di

Enzo Fabiani

Questo poemetto (il cui titolo è ripreso da Walter von der Vogelweide) vuol essere una immaginaria ricostruzione dei sentimenti di Rembrandt Harmenszoon van Rijn (il celebre pittore nato a Leida il 15 luglio 1606 e morto ad Amsterdam il 4 ottobre 1669) per la moglie Saskia (sposata ventiduenne il 22 giugno 1634 e morta nel giugno 1642, nello stesso mese cioè in cui il maestro finì il suo capolavoro „Ronda di notte”). Un rapporto che in questo poemetto è ricostruito su affetti e atti d'amore possibili; mentre per quanto riguarda la parte iconografica sono evidenti i richiami a quadri notissimi (come ad esempio „Lezione d'anatomia del professore Nicolas Tulp”), come anche alle collezioni di oggetti antichi e preziosi che il maestro aveva raccolto nella sua casa vicina al quartiere ebraico di Amsterdam, nonché alla serie dei famosi autoritratti che seguono fedelmente il suo declino fisico. Qualora il lettore creda utile o opportuna una “composizione di luogo” atta a meglio seguire i vari momenti, esso potrà immaginare Rembrandt che pensa quanto gli viene attribuito mentre lavora ad una incisione: ogni tanto guardando, o amabilmente sogguardando, la moglie addormentata e nuda (e in proposito si ricordi la “Danae” ed altri quadri di simile splendore e bellezza). Ogni „pretesto” tuttavia va inteso e usato nel limite della giusta suggestione.

I

*Mi sapevi perduto: né gridasti.
Gli anni così ti sfaldarono,
amato corpo, riflesso
nel profondissimo specchio*

*ove sorride paterno
un vecchio :*

*il vecchio che sa
la morsura e la patina.*

Resta

*soltanto una pena,
che ha appena il tuo nome...*

Resta

*in una luce disfatta il gocciare
di neri lamenti,
un gemere di pensieri umiliati,
di lentissime ingiurie
il fluire,*

*un ripetersi
di parole incrinata,
di vane offerte,
di lontanissime gemme:
in una pena
che ha appena il mio nome...*

II

*Quando immaginavamo l'estate! :
come figlio
cui la madre confidi
una nascita nuova — guardando
la neve primaverile annunciare
un lievito azzurro
ed un pane sereno : della vita
il sentiero
come lama puntato*

all'oceano che brilla d'eterno...

Quando

*eri la donna che illumina
maternamente
l'amore e la morte.*

III

*Il tuo volto estasiato,
e la melanconia*

*animale:
che i suoi tamburi batteva
in selve cremisi...
Ah, tu: monumento di cera
che nelle torride notti
la testa piegavi, e la bocca
fino al latte salato
della tristezza.*

Ergevi

*(al purpureo silenzio) i tuoi seni
incendiando le rose notturne:*

mentre

*le ronde tacevano
nel loro mistero
stupite
dei nostri sì umani sussulti...*

IV

*Il silenzio: e lo splendido
ardire di un amore umilissimo
tra gli antichi frammenti,
i volti d'oro, i damaschi,
le armature, i profili
d'avorio e d'argento... Il silenzio:*

mentre

*il mio viso laggiù, nello specchio,
si umilia, si sgretola,
e i capelli s'imbiancano: ed il tremito
sorridente del vecchio
nel lago profondo s'annuncia:
nel gemito iroso,
nel godimento radioso
della tua ingorda innocenza...*

V

*Ascoltami: io vivo
sulla punta di un ago,
affondando la pena,
inseguendo la vena che irraggia
nella melma la forza
di un fremito bianco... ascoltando
il frangersi stanco
dell'umano mistero su rive scarlatte...
Io mi pungo, ed insisto;
io mi sveno e contristo cercando
sul gelido specchio un conforto*

*che lieviti il sogno e lo sdegno,
che ricami lo sdegno ed il sogno:
dopo avere mostrato
delle vene il mistero,
delle arterie l'ingorgo;
dopo avere guardato e sognato
il cadavere giallo
su cui paterno il maestro
distingue e concede...*

VI

*Così insieme incontrammo l'autunno;
così insieme rifiutammo l'inverno
che lega feroce la terra,*

vivendo

*tra medaglie d'argento,
tra profili di marmo e d'avorio,
ridendo del velluto e del vento,
fissando nella pioggia l'alloro,
il bosco e l'acanto, sapendo
di parlare con la punta dell'ago
al futuro, con l'amore al silenzio
nella luce dorata, nell'ombra
adorata
dei tuoi seni sul bianco e l'avorio...*

VII

*Del profumo sei l'aureola,
della linfa la luce e la forza:*

*i cieli e i silenzi,
gli incensi e gli ardori
come si apriranno i damaschi
degli anni,
dei sensi,
a dire, gemendo,
che nel mistero più vero
si fa la ragione beata
essenza adorata:
nel cuore,
nel seno,
nel corpo,
nel viso.
Non sai (lo saprai?).
Ah, frutto incantato
di un amore scontato
come fiore spinoso!*

IX

*E quando il cielo è vuoto: nascono
nello specchio, laggiù,
sacre sembianze, e folte
scene di Passione, di morte
si condensano...*

*Su tutto
l'oceano inargentato un corpo magro
apre le braccia sulla croce nera,
e un volto disossato
par che alla pace sia giunto
nel grido che fu l'umano addio...*

*« Reclinato capite »: ah, ecco
la conquista più vera, la posa
giusta nella battaglia strenua
per la vittoria estrema...
(E la quercia, persino, è appassita!;
e l'assiolo vana-
mente ormai subdolo irride
chi dalla donna fu tradito...;
e pur la rosa pesa, ed il geranio
di luce mestamente trasparisce...).
Ma io devo insistere
con l'ago a definire
la sacra sembianza,*

a dire

*che la certezza fu
un assommarsi di riflessi e linee
(siccome ronza d'oro un calabrone),
un affrontare
con cuore sorridente
l'abisso, il lavoro...*

Ora tu dormi,

*il viso intenso di giovane sonno
è luminoso,
e il corpo tiepido
nella forma sua splendido lievita.
La quercia arrugginisce, è sparito
il geranio nel buio...*

Mi guardo

*(e mi vedo?) nello specchio
(e sorrido?).*

X

*Ti dicevo del sonno: prima
che un grigio serico avvolga
la mente, ed un velluto nero
il corpo intero,*

*prima
io vedo una bambina color d'uovo
che la piazza attraversa
reggendosi le vesti paglierine,
come un'ombra del giorno, o spiga
che dai mietitori non fu scorta.
Somiglia a te: ma losca
come di labbro leporino ride...*

Mordere

*volle il raggio della luce,
di diamanti si cibò, succhiò
la testa d'una vipera, batté
la bocca contro l'orlo
di una campana?*

Si allontana...

È lontana... Si volta:

mi vede

*già diventato, nel sonno,
un antichissimo specchio...*

XI

*Ma io sono
feroce!*

Il rivelare

*volti e figure
il sangue intorba
quasi specchio ustorio...
È il ribollire di semi
in un utero freddo:*

un sapere,

*orrido,
d'aver la donna amata
posseduto morta;*

è ripetere,

piangendo, al colore: fiorisci!;

è sentire

*che dentro la testa dipinta
il teschio si caria...*

Ab, come

*il Vecchio già s'indigna
nella mia volontà: fissando
la mano, l'occhio
raffreddando; ah, come,
violento,*

*contro lo specchio alza
il suo rossastro bastone!...*

INTRODUZIONE AL VERGA

di

Adriano Seroni

La codificazione aperta e chiara della nuova arte verghiana si ebbe nell'anno 1880, in una lettera aperta a Salvatore Farina premessa ad una novella, *L'amante di Raja*, pubblicata nella « Rivista minima » (la novella mutò poi titolo: si chiamò *L'amante di Gramigna* e fu raccolta nel volume *Vita dei campi*, pubblicato a Milano in quello stesso anno). Essa costituisce un vero e proprio manifesto del « verismo » ed è scritta con la sicurezza e l'assiomaticità di chi, cercata attraverso diverse esperienze la propria autentica realtà di scrittore, l'ha finalmente trovata, e non ha dubbi sulla strada da percorrere. Vale la pena rileggerla:

« Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico — un documento umano, come dicono oggi — interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti a faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'*esser stato*, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne; il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel

loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico. Di questo che ti narro oggi, ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti.

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso, più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi*?

Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte saranno così complete, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine».

Non solo si può dire che in queste poche righe c'è il senso e la natura profonda di tutta l'opera verghiana matura; ma si deve aggiungere che a questa dichiarazione di poetica il Verga restò (o si sforzò di restare) fedele dall'anno '80 fino all'aprirsi del nuovo secolo (1905-'06, quando apparve la stesura narrativa di *Dal tuo al mio*), attraverso un ventennio di lavoro, che, se vide, alla fine, il fallimento dell'ambizioso piano dei « Vinti », vide anche il compimento di tre grandi romanzi (*I Malavoglia, Il marito di Elena, Mastro-*

don Gesualdo) e di non poche novelle fra le maggiori della nostra letteratura; oltre all'aprirsi, col lungo silenzio dello scrittore dal 1906 alla morte, di un « caso Verga », sul quale si discuterà prima che il Verga morisse, e si tornerà a discutere, a più riprese, in momenti particolarmente significativi del dibattito sulla funzione della letteratura: dopo gli anni '20 cioè, negli anni '45 e negli anni '60.

Certo: la sicurezza di impostazione che appare nella lettera al Farina è dovuta soprattutto al fatto che il Verga aveva già concepito e in gran parte condotto a buon fine il suo capolavoro, *I Malavoglia*, che uscirà nell'anno successivo; e al romanzo e al « manifesto » era pervenuto dopo alcuni anni di serrato dibattito e di comune lavoro col Capuana, suo compagno di movimento e suo primo intelligente critico. A questo traguardo, a questa « conversione » dal romanticismo al realismo, il Verga era giunto da molto lontano, non senza concessioni a mode letterarie e non senza equivoci — primo fra tutti, l'equivoco d'una sua appartenenza al « romanticismo sociale » —; ma con tale maturazione vi era giunto, che non solo veniva a cambiare nella sua opera il punto di vista dal quale lo scrittore guardava ai personaggi e alla società, ma una vera e propria rivoluzione si compiva nel suo linguaggio, nella sua capacità cioè di aderire linguisticamente e stilisticamente alla realtà del personaggio, in modo da tradurre nel prodotto finito il fondamentale principio della impersonalità dell'arte, enunciato nella lettera al Farina.

Chiuso nel 1866, con la pubblicazione del romanzo *Una peccatrice*, il periodo giovanile — che s'era iniziato in Sicilia ancora negli anni della scuola, con il romanzo *Amore e patria*, del '56-57, mai pubblicato — il Verga si era lanciato alla conquista degli ambienti letterari del continente, nelle due capitali, Firenze (prima capitale del nuovo regno d'Italia) e Milano (capitale dell'industria) senza idee chiare, con una preparazione culturale abbastanza approssimativa, con molta ambizione di sfondare come scrittore: sì che il suo primo impatto con la realtà di una cultura, e di una società, travagliate da crisi profonda si svolse sotto il segno della casualità, più che della meditata ricerca di una strada sicura. A Firenze soprattutto egli si aggirò guidato da quell'ambizione che si diceva in circoli politici e culturali, nei quali erano dominanti figure di mazziniani, di anarchici, di positivisti, e nei quali alla

letteratura si guardava soprattutto come strumento di diffusione di idee di rinnovamento sociale; e non pare strano, anche se stupisce più d'uno studioso, che nella frequentazione dei salotti fiorentini dominati dalle figure di Dall'Ongaro e di Ludmilla Assing (erano salotti che ospitarono anche Bakunin) il giovane scrittore vedesse soltanto un mezzo per farsi avanti, fino a rilevare, in lettere indirizzate alla madre, che nell'elegante salone di Casa Assing si parlasse sempre e soltanto di « letteratura » e di « politica ».

Da questi ambienti il suo primo libro di successo fu — come si direbbe oggi — strumentalizzato: la *Storia di una capinera*, che nell'intenzione dello scrittore voleva essere soprattutto un romanzo intimistico, quasi un vagheggiamento della sua Sicilia rivista attraverso il velo della memoria e della nostalgia, fu tenuta a battesimo dal Dall'Ongaro come un « romanzo sociale », e come strumento di lotta sociale, con implicazioni femministiche, fu lodata da Caterina Percoto, cui il Dall'Ongaro l'aveva raccomandata e quasi dedicata. Del resto, la stessa Assing, che fu una delle più note femministe di quegli anni, recensendo su un giornale di Vienna il precedente libro del Verga, pur dandone un responso favorevole, auspicava che ben presto l'autore potesse costruire personaggi di donne caratterizzati non da sofisticate romantiche ed eleganze, ma da più salda forza d'umanità.

La strumentalizzazione non dette i frutti sperati, l'impatto rivelò le fragili fondamenta su cui s'era costruito: dal soggiorno fiorentino il Verga ricavò il primo successo, intravide la possibilità di esercitare la professione dello scrittore, conobbe quegli che doveva diventare il suo compagno di cordata, Luigi Capuana, allora critico teatrale de « La Nazione ».

Frutti maggiori doveva produrre il soggiorno milanese, che complessivamente coprì lo spazio d'un ventennio, fra il 1872 e il '93, con rapidi ritorni in Sicilia per faccende familiari, viaggi a Firenze, un viaggio a Londra. Milano non soltanto era già la capitale dell'industria e degli affari del nuovo stato unitario, ma era caratterizzata da una vita culturale molto intensa e da un vivo scambio di esperienze internazionali: specialmente la cultura francese era seguita con grande attenzione, dai post-manzoniani, dagli scapigliati; gli stessi salotti letterari erano centri di dibattito a un livello più alto di quanto non lo fossero stati quelli della Firenze capitale; la vita letteraria e artistica

usciva spesso dai salotti e dagli studi dei pittori per introdursi nei caffè del centro città.

Quella Milano significò positivamente, per il Verga, non solo la conquista del grande editore (il Treves), ma soprattutto una svolta nella propria formazione culturale, in particolare la lettura diretta dei maggiori esponenti del realismo e del naturalismo francesi: Flaubert, Zola, i Goncourt, Daudet. Quanto alla Scapigliatura, mentre il Verga ne rigettava recisamente gli aspetti politici ispirati a posizioni socialiste o anarchiche, trovava conforme ai suoi nuovi interessi di scrittore l'attenzione agli aspetti popolari della vita: soprattutto il disancorato vivere dei « vinti » nella vita della metropoli industriale, dominata dalla « febbre dei piaceri ». In quella Milano non solo il Verga tentò di imporsi all'attenzione del mondo letterario con la Sicilia degli umiliati e degli offesi, ma soprattutto venne costruendo una propria poetica del verismo, che ebbe come fondamento il criterio dell'« impersonalità ».

In quella Milano nacque il più rivoluzionario fra i romanzi italiani dopo i *Promessi Sposi*: i *Malavoglia*, primo episodio di un ciclo ambizioso che non troverà mai compimento.

L'origine lontana dei *Malavoglia* si ritrova in un « bozzetto marinaresco », intitolato *Padron 'Ntoni*, che all'inizio non doveva essere nulla di più del bozzetto siciliano *Nedda*, con cui, nel 1873, a dir del Capuana e successivamente di tanti studiosi del Verga fino agli anni più vicini a noi, nasceva qualcosa di nuovo nella letteratura italiana. Ma ben presto il primitivo progetto si allargò, sotto un titolo che generalizzava la tempesta che aveva mandato a picco la barca dei Malavoglia carica di lupini avariati: « La marea ».

Scrivendo all'editore Treves circa la situazione del manoscritto del romanzo, il Verga esprimeva già quella scala di situazioni sociali e di stili che ritroveremo poi, in forma definitiva, esemplata nella prefazione ai *Malavoglia*: « In questo primo volume siamo nelle umili sfere e ho cercato di rendere l'ambiente con semplicità di mezzi, costringendo quasi il lettore a chinarsi per contemplare i miei eroi piccini. Col *Mastro-don Gesualdo* saremo un gradino più su, nella piccola borghesia di provincia. La *Duchessa delle Gargantas* vivrà a Palermo, nelle alte sfere, ma che hanno anche esse un colorito proprio. Saremo a Roma e fra le quinte della Camera coll'*Onorevole Scipioni*, e

infine a Firenze coll'*Uomo di lusso*. Lo stile, il colore, il disegno, tutte le proporzioni del quadro devono modificarsi gradatamente in questa scala ascendente, e avere ad ogni fermata un carattere proprio. Questa è l'idea che mi investe e mi tormenta e che vorrei riuscire ad incarnare ».

Questo edificio doveva fondarsi — secondo altre parole della citata lettera al Treves — sul « concetto che l'arte per essere efficace vuol esser sincera, e che tutta la questione e l'importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere *immediata* l'espressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre ».

Le novelle di *Vita dei campi*, uscite nell'anno 1880 in volume e fra le quali, oltre la citata *L'amante di Gramigna*, erano capolavori come *La lupa*, *Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore* e la celeberrima *Cavalleria rusticana*, si inserivano già in pieno nella nuova arte di Verga e nella sua poetica del « verismo » o del « realismo ».

La frequentazione di certe formule zoliane era evidente nella conversione letteraria del Verga: ma non tanto nell'accettazione del concetto di « storia naturale » che lo scrittore francese aveva derivato dalla scienza positivista: non certo il concetto della « ereditarietà »; sibbene nel nuovo indirizzo stilistico che lo Zola aveva già espresso in una famosa lettera ad Antony Valbregue, del 1864, nella quale è formulata la dottrina dello « schermo » che riflette le immagini del reale, e che, a seconda della sua composizione, le restituisce come « schermo classico », « schermo romantico », « schermo realista »; quest'ultimo di semplice vetro che ha la pretesa di essere così perfettamente trasparente, che le immagini lo attraversano e quindi si riproducono in tutta la loro realtà.

Ma le dichiarazioni di poetica del Verga, da quelle contenute in lettere al Treves o al Capuana, all'introduzione all'*Amante di Raja*, alle poche pagine premesse ai *Malavoglia*, non completano il quadro della conversione letteraria del Verga: a comprendere appieno il significato, anche storico, di quella conversione, e soprattutto a capire come si creasse un complesso « caso Verga », attorno al quale si discute ancora negli anni 1970, conviene tener presente anche l'aspetto morale della conversione.

In altre parole, la nuova poetica verghiana è preceduta e accompagnata

da una sorta di rivolta morale contro quella stessa società costruita sulla grande industria e sulle banche e sul benessere di pochi privilegiati, nella quale il Verga cercò d'introdursi, e contro la quale, a un certo punto, egli pur professandosi sempre conservatore o moderato in politica, scagliò roventi strali né più né meno di quanto venivano facendo taluni scrittori socialisti o anarchici della Scapigliatura.

Un chiaro esemplare della polemica verghiana contro la « società dei consumi » è costituito, nel 1873, dalla prefazione al romanzo *Eva*, ove fra l'altro si afferma:

« Viviamo in un'atmosfera di banche e di imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita. Non accusate l'arte, che ha il solo torto di aver più cuore di voi, e di piangere per voi i dolori dei vostri piaceri. Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, — voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa —, voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia ».

Oggi si torna molto a discutere, da parte degli studiosi del Verga, quale fosse la molla reale che fece scattare nello scrittore siciliano l'accusa di ipocrisia lanciata alle classi dominanti: se si trattasse, cioè, di una mutazione di motivi nata dalla frequentazione degli scapigliati (che riproduceva, a sua volta, nel contesto culturale delle avanguardie letterarie dell'Italia unita, motivi tratti dai poeti della « bohème », Murger o Vallès), o piuttosto nel timore che la società industriale distruggesse quella civiltà contadina, risvolto letterario del feudalesimo, nella quale il Verga, siciliano, era cresciuto, e contro la quale si era assai presto scontrato, fino a uscirne distrutto, il suo giovanile, piuttosto letterario che concreto, liberalismo.

La questione si fa più complessa, se riflettiamo che a questo tipo di ribellione, che potrebbe dirsi il risvolto passionale dell'impersonalità verghiana, si aggiunge una protesta che tocca da vicino il tema dell'amore romantico, privilegiato incontro di « anime belle », e gli contrappone le elementari necessità esistenziali degli « umili ».

Nella citata raccolta di novelle *Vita dei campi*, assieme ai primi splendidi esempi del « realismo » o « verismo » verghiano, troverete infatti alcune pagine di memoria, quella *Fantasticheria*, dove il Verga contrappone polemicamente, nel ricordo di una gita ad Aci Trezza compiuta con una sua donna amata aristocratica e raffinata, i due mondi: quello cui la donna appartiene, con le sue sublimite passioni e una sua leggera noia del vivere, e quello dei suoi eroi, dei Malavoglia, abbarbicati, come ostriche allo scoglio, nella lotta per la sopravvivenza fisica.

Ecco: la donna dice « Non capisco come si possa viver qui tutta la vita »; e lo scrittore di qui parte per la propria polemica:

« Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri: basta non possedere centomila lire di entrata, prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione. Così poco basta perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casupole sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli [...]. Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame, che si crederebbe non dovesse desiderar di meglio che non esser spazzato, e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché [...] — Insomma l'ideale dell'ostrica! — direte voi —. Proprio l'ideale dell'ostrica! e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non esser nati ostriche anche noi ».

Ma, quel che più importa, nelle pagine di *Fantasticheria* c'è da parte dello scrittore nei confronti degli « eroi piccini » di Aci Trezza una viva partecipazione umana: non si tratta solo di passione opposta a passione, e quella elementare vale bene la raffinata; ma di accorata pietà per le sofferenze degli umili. Il senso, appunto, di una ribellione morale.

In altri termini: il verismo verghiano non sarebbe né compiuto né compiutamente comprensibile senza quell'atto di ribellione; e se la coerenza del Verga è stata tale che, nella sua opera della maturità, la ribellione viene riassorbita, tramite la poetica dell'immediatezza, nell'ambito della « imperso-

nalità», tuttavia la ribellione resta a dirci con chiarezza che la grande arte del Verga si presenta storicamente come contrapposta al romanticismo; che segna una netta rottura; che come tale i contemporanei del Verga non la comprenderanno, o, se vogliamo, sotto l'apparenza del rifiuto di un linguaggio che rompeva con gli schemi linguistici d'uso, la respingeranno, come progressiva, come rivoluzionaria. E poco importa, a dir vero, che l'autore di quell'opera fosse un moderato, fosse un reazionario, o che intendesse compiere un'operazione all'interno di quella classe cui egli apparteneva. Il pubblico di quella classe respinse il Verga maggiore, e per decenni ancora, dopo che la grande arte verghiana era nata, continuò a leggere le accorate ed esclamate lettere della *Storia di una capinera*.

Ma qual è la consistenza effettiva dell'opera verghiana dopo la « conversione »? Tre romanzi (i due notissimi del ciclo dei « vinti » e *Il marito di Elena*) e almeno una trentina di grandi novelle sulle più che settanta che lo scrittore raccolse in volume; oltre ad una presenza di indubbio interesse nella vita del teatro italiano.

I Malavoglia — s'è detto — apparve in volume nel 1881, con una prefazione, datata al 19 gennaio di quell'anno, in cui è tratteggiato il disegno, diremo meglio il meccanismo, dell'intero ciclo dei « vinti ». La tesi di fondo che è sottesa al primo romanzo, e agli altri preannunciati, è quella che il progresso, che nasce dalla spinta fatale a migliorare la propria condizione economica e umana, visto in panoramica, « nell'insieme, da lontano », appare come il procedere incessante di una fiumana tesa a procurare alla società un sempre maggior benessere e all'umanità la « luce gloriosa della verità ». Ma questa fiumana trascina nel proprio impeto anche i deboli, coloro che cadono per via travolti, le vittime. Sono questi i « vinti » a cui lo scrittore intende interessarsi. E li identifica in protagonisti tratti da varie stratificazioni sociali: « Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarna in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arri-

vare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue e ne è consunto ».

Per ognuno di questi momenti, il Verga prevedeva e programmava un diverso stile e un differente linguaggio, ognuno coerente con la posizione sociale dei diversi personaggi, con la loro formazione culturale, con i segni dell'educazione e dell'incivilimento: infatti, « a misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte, dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e di idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi: esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale ».

Di questo quadro complesso e ambizioso, solo due romanzi andarono — com'è noto — in porto: i *Malavoglia* e il *Mastro*; del terzo romanzo annunciato ci restano solo poche pagine; nulla assolutamente degli altri due.

Quali sono, in sintesi, le componenti di fondo di questa rivoluzione anti-romantica proclamata dal Verga?

Intanto, il discorso sul « progresso » non più considerato come uno sviluppo costante e senza contraddizioni; bensì frutto esso stesso delle contraddizioni « dal cui attrito sviluppassi la luce della verità »; il movimento è sì considerato « incessante » e tale che nel suo tendersi brucia « le inquietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù »; ma è visto come « lotta ». Si può dire che la polemica aperta contro la civiltà industriale, quale s'è vista nella prefazione ad *Eva*, è assorbita in un discorso più organico, a più alto livello; ad ogni modo l'interesse del Verga si rivolge ancora non al vincitore, ma al vinto appunto; e anche a quei vinti del domani che sono i vincitori di oggi. Nel contesto di inni al progresso, alle nuove



Giuseppe Abbati: *Chiostro* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna)



tecnologie, nell'epoca delle grandi esposizioni universali, l'immagine verghiana della « fiumana » non è certo tale da poter far pensare ad una facile accoglienza da parte di una borghesia che, dopo l'unità, andava non solo facendosi le ossa, ma sognando di nuovo quelle « magnifiche sorti e progressive », contro le quali s'era levata la tragica ironia leopardiana.

Quindi, la dichiarazione dell'oggettività della raffigurazione: « Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere ».

Infine, la concezione del romanzo come « studio », come indagine, se volete, come « romanzo-saggio ».

L'errore della critica contemporanea al Verga, e successivamente quello della critica idealistica, fu di voler scindere in maniera netta le intenzioni dichiarate dello scrittore dai risultati di resa artistica dei singoli romanzi:— e si giunse perfino a far questione di superiorità dell'uno o dell'altro dei due romanzi del ciclo, senza accorgersi che « diversi » dovevano pur essere l'uno dall'altro, e diversi lo stile e il linguaggio, e la psicologia dei personaggi e il meccanismo delle passioni. Né si accorsero che più originale doveva pur apparire lo stile e il linguaggio dei *Malavoglia*, perché, per la prima volta, nella letteratura italiana moderna, si andavano a cercare protagonisti inediti.

Erano quei protagonisti che, negli anni successivi alla pubblicazione di *Nedda*, il Verga aveva proposto nelle sue novelle, rapide e di breve taglio, le « rusticane »; la cui vita s'intreccia in vario modo all'elaborazione del romanzo, coi nomi che ritornano, insistenti, quasi fatti simbolo di una condizione sociale ed umana; e collo stesso ritmo della novella breve il romanzo procede veloce, staccandosi del tutto dalla lezione manzoniana, fatta propria dai narratori post-manzoniani, che imponeva l'ampia descrizione, la campitura paziente e analitica dei personaggi, la distinzione dei piani: il fatto, la riflessione, il movimento. E la presenza del tempo, della « storia », in primo piano, dichiarata.

Il Verga bruciò tutte queste scorie che la tradizione gli offriva, imponendogli di dare un'anima « borghese » anche ai pescatori di Acì Trezza:—

fedele al principio della « impersonalità », dell'oggettività, doveva creare per i personaggi colti al livello di una vita elementare, una diversa struttura del romanzo, una diversa fedeltà storica, un diverso linguaggio. Soprattutto era necessario che la storia, le vicende della vita, le passioni, la stessa filosofia delle passioni e della vita, una concezione del mondo alla fine uscissero dalla mente e dal linguaggio di quei personaggi; non meno dei loro gesti, del modo di camminare e di sedere, di fare l'amore, di vivere insomma. Sì che struttura del romanzo, linguaggio, immagini, storia immanente alla struttura, al linguaggio, alle immagini son davvero la traduzione in racconto dei principii enunciati in sede di poetica dal Verga.

Il senso della storia non difettava — come talora assurdamente si è sostenuto — al Verga: dal '63 al '78 gli eventi si dipanano: negli anni cioè in cui si forma lo stato unitario e in cui si crea, subito, il problema del Mezzogiorno.

In certe carte preparatorie, nelle quali — a lavoro già avanti — il Verga cercava di organizzare il suo racconto, quasi per impedire che la materia gli prendesse la mano e gli facesse perdere il controllo, le date sono frequenti: con incertezze o discrepanze non poche fra gli appunti e il testo definitivo: ma intanto quella data — dicembre 1863 — che spicca, quasi a sorpresa, nelle prime pagine di una storia che potrebbe sembrare senza tempo, ha il suo significato: messa subito dopo le chiacchiere di Don Silvestro, il segretario comunale, il quale affermava che il vecchio Malavoglia — che nelle intenzioni di molti avrebbe potuto diventare consigliere comunale — « era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello, onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria ». E si aggiunge immediatamente che padron 'Ntoni non lo conosceva neanche di vista Franceschello; e che, quando in quel dicembre 1863 il maggiore dei nipoti era stato chiamato per la leva di mare, si trovò fra due considerazioni: del vicario che gli rinfacciava la « rivoluzione » e dello speciale, mazziniano, che gli diceva che, se avessero potuto mettere assieme un po' di repubblica, non ci sarebbe più stata la leva militare. E il vecchio Malavoglia a pregare lo speciale che glie la facesse presto la repubblica.

In altre parole: della « storia » o, se volete, di quel « progresso » umano

di cui si parla nell'introduzione al romanzo, al livello di vita elementare dei Malavoglia non si sa nulla: e la rivoluzione e la repubblica e lo stato unitario sono come quei carri che passano nella notte, a indicare che c'è gente che se ne va per il mondo, per il « grande » mondo, di cui su questo scoglio su cui sono abbarbicati gli abitanti della casa del nespolo si sa solo ciò che tocca gli elementari problemi della sopravvivenza.

E c'è anche, chiarissima, nel romanzo, l'indagine sociale: pure al livello elementare, le differenze di condizione e di ceto esistono nel villaggio siciliano, se c'è perfino chi sta più in basso dei Malavoglia, come Alfio il carrettiere che, anche quando la disgrazia è piombata sulla casa del nespolo, parla a Mena come ad una che è « figlia di padroni ».

S'è accennato all'isolamento assoluto dell'ambiente Aci Trezza: una costante della struttura del romanzo che accentua il livello elementare della situazione e che il Verga traduce nel celebre motivo dei « carri »:

« Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri.

— Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno per il mondo —, osservò poi compare Cipolla.

E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora ».

« Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Agata. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Providenza* che era in mare, né della festa dei Morti; — così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno ». (Cap. II).

Questa sensazione di isolamento, questa lontananza dal mondo, questo essere isola sperduta, che da un lato corrisponde a un dato storico — la condizione di tanti centri minori della Sicilia agli anni in cui il Verga ambientava a Trezza la storia dei Malavoglia—, e dall'altro fa scattare, in taluni dei

membri della famiglia Toscano o Malavoglia ('Ntoni il giovane, Lia) « la vaga bramosia dell'ignoto », ci richiama ancora alla nota polemica che in *Fantasticheria* oppone questo mondo elementare al complesso mondo costruito dalla nuova borghesia dello stato unitario.

Ed è questo il palcoscenico su cui il Verga fa muovere il teatrino del suo dramma e della sua commedia.

I Malavoglia: « Padron 'Ntoni N. 1801 (Malavoglia) Patriarca onesto e laborioso, la smania dei proverbi, piccolo, " faccia di pipa " »; « Bastiano N. 1825 (Bastianazzo) suo figlio. Buono, ubbidiente, lavoratore, un colosso, annegasi colla *Provvidenza* nel 1865, settembre »; « Maruzza Longa N. 1829 sua moglie. Buona, massaia, vanità e debolezza di madre, piccina, muore di colera agosto 1887 »; « 'Ntoni N. 1845. Vano, leggiere, pigro, debole, ghiotto, in fondo bon core, vinto dall'ambiente d'egoismo individuale [...] »; « Luca N. 1846 il ritratto del padre, il dicembre 1865 surroga il fratello nell'armata. È ucciso a Lissa il 1866 »; « Mena (Filomena) N. 1848 (*Sant' Agata*). Zoppetta, buona, laboriosa, immaginosa, il ritratto della madre, ubbidisce e si rassegna facilmente »; « Alessi (Alessio) N. 1852. Il ritratto del nonno, lavora come un cane, da ragazzo promette alla Nunziata di sposarla, quando arriva a fare un po' di quattrini [...] »; « Lia (Rosalia) N. 1864. Vanerella, guastata dalla madre, dalla sorella, indolente, si avvilita pel cattivo esempio del fratello e si lascia sedurre da Don Michele 1878 ». (Ancora dalle carte preparatorie del Verga per il romanzo).

Il coro è denso di personaggi; dai notabili, il vicario, lo speciale, il segretario Don Silvestro, l'avvocato, ai proprietari più in grande e agli affaristi; lo zio Crocifisso « Campana di legno », Padron Fortunato Cipolla; alle donne, una presenza di primo piano in una polifonia che implica voci di saggezza e di dramma, pettegolezzi, affari matrimoniali, tradimenti, superbie, ritrosie. È forse il coro il miracolo grande dei *Malavoglia*, ed è la componente del romanzo che meno fu apprezzata dalla critica contemporanea. È attraverso il coro che lo scrittore costruisce organicamente una tessitura che coinvolge i toni della passione e del cinismo, del patetico e dell'ironia; tutto un gestire parlato, e spesso davvero cantato, che non ha l'uguale in nessun romanzo europeo dell'epoca.

Personaggi e coro parlano, nel romanzo, come vivono e come pensano, secondo quel livello di bisogni elementari che il Verga ci ha detto esser tipico del primo romanzo del ciclo. Lo scrittore fotografa i loro pensieri e li traduce in parole, senza mai intervenire direttamente, attraverso la tecnica che fu definita del discorso indiretto libero.

Per la sua struttura perfetta, il romanzo non è traducibile in riassunto o in espansione di vicende; non è antologizzabile in « pagine scelte », non è commentabile analiticamente. In fondo, il *fatto* nei *Malavoglia* è uno solo, la tempesta che fa naufragare la barca coi lupini avariati comprati a credito: gli altri fatti, o vicende, da questa fondamentale si diramano, ne discendono nel loro variare ed intrecciarsi, nel coinvolgere il coro di quell'*isola nel mondo* che è Trezza; e quasi sempre quei fatti conseguenze del tema di fondo non sono che naturali, e *vere*, reazioni, l'una derivante, per simpatia o antipatia, dall'altra: sono spesso « situazioni che non vi riesciranno nuove per averle già rilevate nella vita reale », per dirla con uno scrittore contemporaneo del Verga, Remigio Zena, che, pur così annotando per le novelle milanesi di *Per le vie*, aveva anche presente, in una recensione del 1883, i risultati raggiunti nel romanzo.

Il quale romanzo, se si fa eccezione per i giudizi positivi di taluni compagni di cordata dello scrittore (oltre lo Zena, il Gualdo, il Capuana soprattutto), e fra gli studiosi, il Torraca, fu respinto in modo violento dalla critica contemporanea: sia nel soggetto — l'aver assunto a materia d'arte degli eroi « piccoli », che fra l'altro avevano superato il connotato di rusticaneria, che nelle novelle o sul palcoscenico poteva passare, essere accettato, in sede bozzettistica, dal pubblico medio dell'epoca —; sia, soprattutto, nello stile e nel linguaggio.

Fu forse questo l'insuccesso clamoroso che spinse il Verga a lasciare da parte, per il momento, la prosecuzione del ciclo dei « vinti » e a proporre al pubblico e alla critica, l'anno successivo all'uscita dei *Malavoglia*, un romanzo — come vedremo — tutt'altro che secondario e trascurabile nella sua carriera di scrittore; ma che pareva voler indurre la tematica della « storia naturale » con minor violenza, con modi in un certo senso compromissori fra realismo e romanticismo di maniera, o, come si è detto da taluni, fra il

« primo » e il « secondo » Verga? Un prodotto ambiguo, atto a far dire di un biffontismo verghiano; e fu quel *Marito di Elena*, di cui più volte lo scrittore si disse scontento.

Tuttavia, pur trovando ragionevole tale scontentezza dell'autore e accettabili, purché liberate da un troppo rigido schematismo, le critiche negative, si deve osservare che il *Marito di Elena* rientra, se non nel ciclo, perlomeno nella poetica dichiarata dei « vinti »; né si deve escludere la possibilità che l'esperienza del *Marito di Elena* costituisse una prima prova del passaggio della ricerca dall'ambiente elementare dei *Malavoglia* a un più complesso ambiente, caratterizzato dalla scelta di un ceto piccolo-borghese, geograficamente situato nel continente, con l'approccio diretto alla grande città (Napoli), ma con ancora forti legami fisici e sentimentali al piccolo centro, alla campagna (Altavilla). Si trattava, quanto meno, del primo approccio — dopo la conversione letteraria — a un personaggio femminile che riimmergeva lo scrittore nel mezzo delle fatali e romantiche creature che avevano popolato le sue storie anteriormente a *Vita dei campi*. L'impianto della « storia naturale » e la necessaria oggettività richiesta dalla poetica verghiana dovevano accordarsi con una rinnovata capacità d'introspezione: il rischio, che l'intimismo soggettivato della vecchia maniera potesse fare inclinare la ricerca e l'analisi soprattutto verso quel romanticismo minore cui il Verga s'era ribellato, era scontato.

Il Verga ritenne di non avere in tutto superato la prova che l'attendeva, anche se restò persuaso che il risultato era indubbiamente superiore a quello di vantati prodotti minori del naturalismo francese che gli venivano contrapposti da una critica che ormai lo veniva sfidando sul suo proprio terreno di manovra. Certo, c'erano pur sempre presenti i grandi modelli, in primo luogo la *Bovary* di Flaubert. Eppure, quella *Bovary* italiana che è la protagonista Elena, e il patetico personaggio di Cesare, il marito, sono personaggi tutt'altro che trascurabili nella storia della nostra narrativa moderna. E soprattutto è apprezzabile quel fondale grigio della provincia italiana: quella ristretta società pettegola, la cui rappresentazione richiedeva certo un complesso di sfumature ben diverso da quello necessario al piccolo mondo di Aci Trezza.

Elena, ad ogni modo, non era più affatto, in questo nuovo romanzo, il vecchio personaggio femminile del Verga pre-conversione; così come il rapporto città-campagna era affrontato ormai su una solida base sociologica, a segnare un avvenimento tutt'altro che trascurabile nella letteratura di quegli anni.

Dove invece il Verga fallì l'esperimento fu nel linguaggio: sì che questa prova dovette porgli problemi molto grossi per il futuro sviluppo del ciclo dei « vinti », quando già col secondo romanzo si tratterà di passare dall'immediato al riflesso. Aveva scritto nella prefazione al ciclo: « A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee ».

Ora, nei *Malavoglia*, esistenti al livello della lotta per la sopravvivenza, analfabeti, cioè privi e di lingua e di linguaggio, il Verga — scartando l'assurda prova che taluno gli proponeva, di farli parlare in dialetto (che — trasposto attraverso l'educazione e la cultura dello scrittore — sarebbe stato, come Verga vide bene, un dialetto arciletterario) — aveva raggiunto il traguardo che si proponeva inventando un linguaggio per i propri personaggi. Nel *Marito di Elena*, la preoccupazione di aderire a quell'« eguale formalismo » lo portò a far esprimere i personaggi nella lingua italiana media o piccolo-borghese. Il verista aveva tutte le ragioni di procedere in tal senso; ma quella lingua italiana media era talmente provinciale, sciatta, informe, che al lettore futuro del romanzo non potrà apparire che noiosa, spesso insopportabile.

Se si pensa che un intero quinquennio trascorse prima che il Verga pubblicasse — e non in quella che sarà poi la stesura definitiva — il secondo romanzo del ciclo dei « vinti », ci si potrà render conto di tutta la portata dell'esperimento *Marito di Elena*; e come dall'esigenza di restituire in tutta la sua verità il personaggio femminile del romanzo, fossero già gettate le

prime basi di uno dei piani linguistici del *Mastro-don Gesualdo*: quello relativo al dramma e alla formazione sentimentale di Isabella Trao; e come il Verga già avvertisse con chiarezza che per il secondo romanzo dei « vinti » gli sarebbe stato indispensabile procedere su tre piani narrativo-linguistici: quello elementare, già sperimentato in alcune grandi novelle e nei *Malavoglia*, quello di una borghesia di provincia nella quale introdurre con naturalezza il nuovo borghese arricchito, quello della nobiltà feudale decaduta; e come la commistione, la interazione dei tre piani dovesse poi sfociare in un particolare linguaggio per il personaggio che portava in sé componenti comuni ai tre piani, superandoli in una nuova caratterizzazione: l'Isabella Trao, appunto, la Duchessa de Leyra. Vedremo più avanti, parlando del *Mastro*, come per raggiungere tale traguardo, il Verga dovesse passare per la lezione della riforma linguistica manzoniana.

Intanto, negli anni che separano la pubblicazione del *Marito di Elena* da quella del *Mastro-don Gesualdo* si può affermare che il Verga venne pressoché completando il superbo insieme delle novelle: dando ancora alle stampe la raccolta delle *Novelle rusticane* (1883), di *Per le vie* (1883), *Vagabondaggio* (1887); mentre fra il gennaio dell'84 e il maggio dell'anno seguente si presentava nei teatri torinesi e milanesi con la *Cavalleria rusticana* ed *In portineria*. Altre due raccolte di novelle uscirono dopo la pubblicazione del *Mastro*: *I ricordi del capitano d'Arce* nel 1891, *Don Candeloro e c.i.* nel 1894.

Le settantatré novelle verghiane, raccolte in sette volumi, si possono suddividere fra novelle siciliane e novelle milanesi; nelle stampe definitive il Verga pose in testa al blocco delle novelle il « bozzetto siciliano » *Nedda*, quasi ad indicare un simbolico ancoraggio di tutte le novelle a quell'evento degli anni '73, che codificava il suo cosiddetto « ritorno alla Sicilia ». Ma è naturale che le novelle non si presentino al lettore come un blocco compatto, e che riflettano invece i diversi momenti della carriera e della formazione, evoluzione e involuzioni, dello scrittore. Sia fra le « siciliane » che fra le « milanesi » c'è un prima e un dopo: fra le prime vi è, per esempio, la riutilizzazione di materiali appartenenti al periodo giovanile, l'epoca di *Una peccatrice*, e vi sono esemplari del maggior Verga; fra le seconde vi sono bozzetti che stanno fra Scapigliatura e « bohème » e alcune novelle importanti della

raccolta *Per le vie*. La tradizione critica e la consuetudine dei lettori hanno, ad ogni modo, in questa ricca produzione novellistica, isolato due raccolte; *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, che sono da porre, in assoluto, assieme ai due romanzi del ciclo dei « vinti », fra i testi della grande arte verghiana, e fra i capolavori della letteratura italiana d'ogni tempo.

Si potrebbe dunque affermare che, nonostante le incomprendimenti della critica ufficiale, il Verga avesse raggiunto nel decennio 1880-'90 il pieno successo della sua carriera di scrittore; tanto più che il 14 gennaio del 1884 andò in scena, al teatro Carignano di Torino, la versione teatrale di *Cavalleria rusticana*. Padrino dell'avvenimento era stato Giuseppe Giacosa; fra gli interpreti era Eleonora Duse. Il successo era stato vivissimo, e aveva segnato il vero ingresso del verismo e del Verga nel teatro, dopo i falliti tentativi giovanili dell'epoca fiorentina, che non videro mai il palcoscenico.

Nel 1888, fra il luglio e il dicembre, usciva sulla « Nuova Antologia » il secondo romanzo dei « vinti », *Mastro-don Gesualdo*, che, in nuova redazione, fu pubblicato in volume l'anno successivo, a conclusione del decennio.

Come prima osservazione, per quanto riguarda il *Mastro*, è da notare che il secondo romanzo del ciclo dei « vinti » non è collegato al primo, né attraverso personaggi che dal primo romanzo ritornino nel secondo e neppure per ambientazione, pur essendo ambedue i romanzi « siciliani ». Diversamente il Verga aveva intenzione di procedere per il séguito del ciclo, attraverso il principale personaggio femminile del *Mastro*, Isabella Trao, che, già qui « duchessa De Leyra », sarebbe poi divenuta protagonista del terzo romanzo. Il distacco assoluto del primo romanzo dal secondo non pare a noi un sintomo di una rinuncia già in atto al completamento del disegno verghiano: sibbene una operazione che sta ad indicare, a sottolineare, il distacco, l'isolamento del mondo elementare dei *Malavoglia*.

A differenza dei *Malavoglia*, strutturato in modo elementare, come il mondo cui si riferisce, il *Mastro* presenta una struttura complessa e articolata: è diviso in quattro parti, perfettamente corrispondenti a momenti ben definiti della storia di Gesualdo e dell'ambiente che lo circonda: la prima parte si distende dall'incendio in casa Trao alla prima notte di nozze di Gesualdo Motta e Bianca Trao; la seconda coincide con il momento essen-

ziale dell'arricchimento di Gesualdo e termina con la paralisi della baronessa Rubiera, la madre di Ninì, il seduttore di Bianca Trao, dopo che Gesualdo è riuscito a metter le mani anche sulla « roba » dei Rubiera; la terza parte è insieme il racconto del colera, della fuga dei Motta in villa, della formazione e del primo romantico amore di Isabella Trao, infine del suo matrimonio col De Leyra; la quarta parte, la morte di Bianca Trao, la malattia di Gesualdo, il suo trasferimento a Palermo in casa De Leyra, la sua morte.

Si osserva generalmente che questa costruzione del romanzo corrisponderebbe a un ripensamento del Verga dopo l'insuccesso dei *Malavoglia*, e quindi ad un ritorno verso il narrato romanzesco tradizionale. In realtà la struttura composita del romanzo corrisponde con piena esattezza a un principio di fondo della poetica verghiana: quello per cui ampliandosi il disegno, e salendo di un grado nella scala sociale, si fanno più complesse non solo le passioni e il loro intreccio, ma la stessa struttura. Del resto, attraverso questa più complessa costruzione dell'organismo « romanzo », un motivo unitario non sfugge all'attenzione del lettore: è il motivo della « roba », ma non più a livello elementare come nei *Malavoglia*, dove l'istinto del guadagno è cosa di piccole chiuse, di « fazzoletti » di terra o la speculazione che, ai danni dei Malavoglia, Campana di legno fa sui lupini avariati. Qui il giuoco è più ardito e i limiti più dilatati, si tratta dell'ascesa, negli anni dell'unità, di una nuova classe, la borghesia, che, attraverso il meccanismo delle aste e degli appalti, tenta di impadronirsi dei beni della vecchia e decaduta nobiltà feudale, la quale ultima, a sua volta, cerca l'imparentamento coi nuovi ricchi per restaurare le proprie fortune.

Nei modi quasi di una narrazione che sfocia nel mito e nella parabola, tale motivo era stato felicemente anticipato in una delle più grandi novelle verghiane; quella appunto intitolata *La roba*, dove la ricchezza prima e il dolore alla fine per dover morire e tutto abbandonare di Mazzarò erano espressi con una essenziale progressione visiva e passionale, in modi di personaggio-simbolo, e perciò stesso con contorni netti e senza sfumature, senza mezze tinte.

Gesualdo, come Mazzarò, è quegli che affannosamente, con indicibile fatica, rinunciando anche al benessere, ha guardato solo alla costruzione di

un patrimonio solido, di beni fondiari e immobili. Ma la complessità del personaggio è qui ricca di mezze tinte, di sfumature, sì che il cerchio di interessi gli si allarga d'intorno, e dall'impatto con la realtà del nobile decaduto e altezzoso si costruisce il suo dramma e si rivelano la forza e le ragioni della sconfitta del personaggio. I due mondi impattano ma non legano fra loro: la convivenza con la moglie Bianca, dolcissima ma taciturna e addolorata, incapace di comunicare con lui a causa del peso della colpa; la impossibilità di comunicazione con la figlia Isabella, fino all'ultimo tentativo poco prima della morte, ne sono i segni più evidenti. Fra i due mondi, del resto, il Verga ha inserito, come uno schermo decisivo, le grandi pagine sul nascere alla vita dell'adolescente figlia della Trao.

Abbiamo prima detto della coesistenza, nel romanzo, di ben quattro piani: ché non meno felicemente dei tre protagonisti di fondo sono trattate le figure che appartengono al mondo d'origine di Gesualdo e gli esponenti di quella nobiltà che cerca in un primo momento di sbarrargli la strada, e poi di fagocitare lui e le sue ricchezze. Un complesso dramma, insomma, attorno alla « roba », che anche geograficamente si sposta dal piccolo centro, Vizzini, alla capitale dell'isola.

Da una capitale, del resto, dove Isabella era stata in collegio, si trasferivano nella casa di campagna ove si cercava di sfuggire al colera motivi di fondo per determinare nuovi scatti all'ulteriore superamento dei limiti di una situazione: il « desiderio vago di cose ignote » che agita la ragazza di fronte al senso delle cose che irrompe dalle voci della natura, non è forse la traduzione, nei modi che si addicono alla caratterizzazione del personaggio, di quella « vaga bramosia dell'ignoto » di cui il Verga aveva scritto introducendo i *Malavoglia* e il ciclo dei « vinti »?

Certo, la situazione psicologica e linguistica non può non essere diversa: ed ecco il recupero di un linguaggio medio, che sta fra i toni del borghese evoluto e i toni dell'« anima bella »; tentato senza riuscita — s'è visto — nel *Marito di Elena*, e qui realizzato quasi pienamente mediante l'adozione del modulo linguistico manzoniano, senza quasi più ricadute, cioè, nella lingua approssimativa del Verga di prima della conversione letteraria. E di « manzonismo », in effetti, si è più volte parlato da parte della critica, nel tentativo

di dimostrare la minore originalità del *Mastro* rispetto ai *Malavoglia*: certe finzze d'analisi, in effetti, hanno come loro fondamento storico le descrittive di stati d'animo del Manzoni. Ma il filtro è ben diverso, lo schermo è naturalista, l'approccio, se così possiamo esprimerci, di fronte alla religiosità del Manzoni, è, in questo Verga, pagano. È la Natura che domina, come quando il Verga scrive, a proposito delle fantasticherie della giovane Isabella: « penetrava in lei il senso delle cose » (una penetrazione fisica, non mistica).

L'operazione linguistica di Verga è dunque un altro momento importante, nei risultati raggiunti in questo secondo romanzo dei « vinti », ed è costruita con accortezza, con lucidità, con vigile coscienza della necessità di agganciarsi ad una lingua che superasse i limiti della provincia e la mancanza d'universalità del dialetto. Le tre redazioni del romanzo dicono, del resto, quanto profonda quella coscienza fosse.

Nell'autunno del 1895 il Verga si era recato a Palermo per acquisire direttamente elementi d'informazione che gli consentissero di impostare la tela del terzo romanzo del ciclo dei « vinti ». Ma, oltre a certe note preparatorie — dalle quali si rileva di estremo interesse la notizia di un figlio nato dalla relazione di Isabella Trao col cugino La Gurna, portato alla Ruota di Palermo e quivi cresciuto sotto il nome di Scipione — il personaggio, cioè, che avrebbe dovuto dar corpo al quarto romanzo della serie, *L'onorevole Scipione*; il Verga non ci ha lasciato che la prima stesura del primo capitolo, che fu fatta conoscere, dopo la morte del Verga, dall'amico De Roberto.

In effetti, si può dire che la crisi della creatività verghiana si inizia negli anni stessi in cui è pubblicato il *Mastro*; il Verga, è vero, lavorerà per il teatro, pubblicherà altre due raccolte di novelle. Ma la crisi è manifesta e palese al momento stesso in cui lo scrittore lascerà Milano per chiudersi, isolarsi a Catania (1894). Nel 1903, al teatro Manzoni di Milano andrà in scena *Dal tuo al mio*, dramma a forti tinte, di carattere « sociale », ambientato attorno alle lotte dei minatori dello zolfo, e con al centro — in funzione di evidente polemica anti-socialista — un personaggio che, da operaio divenuto parente del padrone per via di matrimonio, con la stessa violenza che aveva manifestato contro il padrone stando dalla parte dei lavoratori agirà ora

contro i lavoratori per difendere la « roba » ormai di sua moglie, quindi sua.

Di questo dramma il Verga curerà anche una trascrizione in veste narrativa, lasciando intatto il dialogato di scena e collegandolo con la « descrizione », che, liberando, secondo il Verga, l'azione e i personaggi dal filtro degli attori attraverso il quale il teatro li obbliga a passare, avrebbe offerto con maggiori garanzie al lettore la « verità ». Nel 1905 il rifacimento narrativo appare sulla « Nuova Antologia », l'anno successivo in volume, preceduto da una breve prefazione, nella quale il Verga ribadisce la propria fedeltà alla poetica del verismo, e coglie l'occasione per difendersi da accuse che gli venivano mosse, d'aver voluto, con il personaggio di Luciani, colpire il movimento socialista: « Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in pro degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità. Però i Luciani d'oggi e di domani non li ho inventati io ».

Al di là delle polemiche, sta il fatto che questo prodotto con cui il Verga pose fine alla propria carriera di scrittore è definibile senz'altro come di livello assai basso, con un ritorno, nello stile, a quell'esclamato e a quell'enfatico che ci riconducono molto indietro nel tempo. La crisi era evidente: tanto che da quell'anno 1906, in cui fu stesa la breve prefazione a *Dal tuo al mio*, all'anno della morte (1922) il Verga smise di scrivere ed evitò il più possibile i contatti col mondo letterario, rifiutandosi anche di presenziare a celebrazioni solenni che si fecero nel '20 per il suo ottantesimo compleanno ed accettando con freddezza la nomina a senatore del regno, che doveva costituire il riconoscimento ufficiale della sua opera. Più attivo fu invece in politica, ove si schierò con gli interventisti e coi nazionalisti, ribadendo non solo il « moderatismo » e l'anti-socialismo che aveva dichiarato di fronte agli amici della Scapigliatura, ma accentuandoli l'uno e l'altro verso posizioni di carattere reazionario. Alcuni contatti epistolari aveva tenuto, oltre che con gli amici, con critici che si occupavano della sua opera; qualche intervista si lasciò strappare. Ma il capitolo creativo era chiuso col *Mastro-don Gesualdo*.

Sulla crisi verghiana, sulla « sterilità » dello scrittore dopo l'inizio del secolo,

molto si è discusso da parte della critica, e molto ancora oggi si torna a discutere. In realtà, non sempre si tiene presente, in tali discussioni o ipotesi, il fatto che il tempo del naturalismo, del realismo, del verismo era, a quell'epoca, ormai compiuto. Non solo i maggiori rappresentanti del verismo italiano (che furono, alla fine, tre siciliani: oltre al Verga, il Capuana e il De Roberto) avevano prima di quella data prodotto i loro capolavori (*I viceré* del De Roberto escono nel 1894; *Il marchese di Roccaverdina* del Capuana esce nel 1901); ma la stessa matrice francese del movimento si chiudeva, quasi emblematicamente, nel 1902 con la morte di Zola. In Italia dominavano il D'Annunzio e il Fogazzaro: il romanzo europeo mutava rotta, con la pubblicazione nel 1901, de *I Buddenbrook* di Thomas Mann. Non si deve, del resto, dimenticare che il fondatore e teorico del verismo, il Capuana, proprio sul finire del secolo, era giunto ad una vera e propria conversione dal realismo all'idealismo, recuperando, contro il De Sanctis del saggio su Petrarca e dei saggi e discorsi su Zola, del discorso sul principio del realismo e delle note pagine sul darwinismo — donde, si può dire, il Capuana aveva preso forza per il suo discorso sul verismo — il De Sanctis hegeliano, fino a giungere, nella prefazione alle *Cronache letterarie* (1899), ad affermazioni di questo genere: «Lasciamo che le cose vadano pel loro verso: che l'arte sia arte e la scienza scienza [...] l'arte sarà semplicemente arte o non sarà più».

Era la crisi del positivismo che precipitava; era la tendenza all'idealismo e allo spiritualismo che si affermava, e non solo come ipotesi di progresso del pensiero e della filosofia italiana, con Croce, ma come sfaldamento di un tentativo di battere la vecchia retorica tipica di tanta letteratura italiana, e come avvio verso ipotesi irrazionalistiche. Nel 1893 Gabriele D'Annunzio aveva scritto a Zola: «L'esperimento è compiuto. La scienza è incapace di ripopolare il disertato cielo, di rendere la felicità alle anime in cui ella ha distrutto l'ingenua pace [...]. Non vogliamo più la verità. Dateci il sogno! Riposo non avremo se non nelle ombre dell'ignoto».

Il ritorno allo spiritualismo coincideva poi, in Italia, coll'irrompere deciso di tendenze nazionalistiche, che condurranno all'interventismo degli anni '14 e che apriranno, dopo la prima guerra mondiale, la strada al fascismo. D'altronde, l'identificarsi del positivismo con le tendenze socialistiche, con-

durrà a una doppia crisi, se la sconfitta del socialismo italiano sarà contemporanea alla sconfitta del positivismo e alla vittoria dello Spirito sulla Scienza.

Sembra quasi logico e fatale che lo sdoppiamento verghiano fra adesione da un lato al verismo, alla letteratura del «reale», e dall'altro il suo anti-socialismo, che esploderà virulento di fronte ai moti popolari del 1898 (il Verga sarà uno dei più fervidi sostenitori della sanguinosa azione di rappresaglia di Bava Beccaris) non possano più reggere alla prova dei fatti: se il Capuana ripiegherà, anche come narratore, nella più nera reazione (si pensi al romanzo fiabesco per i ragazzi, *Re Bracalone*, del 1905, dove fra l'altro leggiamo: «Mi auguro che lor signori non si lasceranno allettare dalle sciocche sentimentalità della pace universale, del disarmo, e dalle non meno sciocche sentimentalità dell'uguaglianza economica e della comunità dei beni, lustre con cui certi furbi, che non hanno beni da mettere in comune e nessuna voglia di lavorare, lusingano oggi i più bassi appetiti delle classi agricole e operaie»), il Verga più dignitosamente smetterà di scrivere. Non si era accorto, del resto, come si vede dalla citata prefazione alla versione narrativa di *Dal tuo al mio*, che la dottrina dell'impassibilità e del reale fotografato scricchiolava, al punto che da quel suo ultimo lavoro scaturiva un messaggio anti-socialista? Si è visto che il Verga ribatté alle accuse; ma il fatto stesso che nelle scene di *Dal tuo al mio* si potesse scorgere una palese intromissione dell'autore nella meccanica del dramma, dovette metterlo in guardia. Il verismo era morto, dunque: e l'unica soluzione per chi dagli anni '70 in poi era stato l'unico verista conseguente non poteva essere che il silenzio.

Si deve anche tener presente che — se è vero, come afferma Gramsci, che il verismo italiano, a differenza del naturalismo o realismo francese, si fondava sulla antitesi fra paese ufficiale (regno unitario) e paese reale, delle realtà regionali —, è altrettanto vero, anzi è conseguente a quella felice intuizione gramsciana, che il verismo verghiano aveva portato in primo piano una realtà regionale, quella siciliana, che oggettivamente, benché il suo autore fosse un unitario e un moderato, non poteva che essere rivoluzionaria; e c'è da aggiungere che il séguito del ciclo dei «vinti» avrebbe indubbiamente consolidato l'antitesi col mostrare nelle «alte sfere» la corruzione (quella delle banche e delle industrie, già indicata in *Eva*) di una

società e di una classe sociale che cospargeva di vittime il proprio cammino.

Il Verga, scrittore autodidatta, e forse unico scrittore « puro » della letteratura italiana (egli non ci ha lasciato una pagina né di critica né di saggistica), non aveva d'altra parte la forza e la capacità di sussidiare il personaggio Verga col coraggio di una chiara adesione politica che non scalfisse il principio della « impersonalità ».

Non manca chi avanza l'ipotesi che la crisi e il silenzio fossero il frutto della perdurante incomprendione dell'arte verghiana da parte della critica ufficiale e dei lettori: in effetti, anche dopo la morte dello scrittore, il libro più diffuso del Verga restò la *Storia di una capinera*; e ancora nel 1923, il suo principale editore, il Treves, ristampando *Il marito di Elena*, lo faceva precedere da una breve notizia commemorativa dello scrittore scomparso, nella quale la sottolineatura è ancora portata su quel vecchio libro. A sostegno di tale tesi, si adducono anche le manifestazioni di sdegno o di freddezza con cui lo scrittore aveva reagito, nel '20, alle celebrazioni della sua arte (anche il Pirandello dovette subire una reazione del genere, quando il Verga si rifiutò di partecipare alla sua conferenza celebrativa).

Forse anche tale componente è presente nella crisi verghiana: ma noi riteniamo che l'elemento fondamentale da registrare sia ancora la già rilevata fine oggettiva del naturalismo e del verismo.



3 - Giovanni Fattori: *La signora Martelli a Castiglioncello* (Livorno, Pinacoteca Civica)



4 - Raffaello Sernesi: *Tetti al sole* (Roma, Galleria d'Arte Moderna)

CINQUE POESIE

di

Giovanni Raboni

ESPLANADE

*I vecchi che nel riquadro della porta arrancano — e le vecchie
gli uni e le altre con bastoni
componibili, snodati, retrattili
più uno che troppo forte, da sordo
discuteva col cuoco
m'ammoniscono: basta,
basta, sta' quieto. Ma sì,
certo... Infilo i bastoni dei giornali
nei loro loculi di noce
attento a non incrinare il guscio d'uovo del sonno
prima che il sonno abbia le ali
come se fossi uno di loro, collezionisti di vertebre, assassini
promossi a moribondi per anzianità di servizio.*

(1971)

AURORA

*Mi figuro il paesaggio invernale:
la luce muove le sue penne esterne
rigando duramente i vetri;
il male appena sveglio nelle pance matura...
Profilato l'orizzonte dall'alba s'è visto
che non c'era. Per scorie di catene,
rantoli, semiraggi, coroncine di bulloni
or ora, via
cieca scivolando la mano sulla spalletta destra del ponte
tremando come un sonaglio nella sua roba verderosa
deserta, lentamente
presto, prima che affranto rincasi il libertino
e il latte cominci a schiumare sullo zinco.*

(1972)

PREDELLA

a G. C.

*Uno, chissà perché, con la coperta
sulle ginocchia:
a un sole d'inverno, di scarsa primavera...
(C'è voluto del tempo a sprofondare
dove credevo che tu fossi, gli oblò
neri di sabbia o ghiaccio.
Una volta arrivato non avevo
niente da dirti, o quasi. È stato un bene
non trovarti — se pure
c'eri mai stato.
Liberò, m'affeziono allo scenario
di prima, chaises-longues scrostate, portafiori*

*di terracotta rovesciati, e dove
dietro le rose stente s'indovina
la curva della terra,
il celeste di Lucca o Pontedera...).*

Due giardini. Uno è stretto tra la facciata della casa e la campagna che sprofonda verso Pontedera o Lucca, non ho mai capito bene; ma forse il confine è la fila di rose che scende, deviando appena, lungo il sentiero di sabbia. All'altro, quadrato e umido come un chiostro, si arriva dalla cucina attraverso la piccola stanza quadrata con la porta a vetri e il camino di pietra. Non riesco a decidere quale dei due avrai scelto per abitarci dopo quello che è successo. A volte propendo per il primo e allora penso che accanto alla tua sedia potrebbe esserci un posto (uno sgabello, una scatola, un cuscino) per le piccole sagome di piombo di un'altra dozzina di morti.

(1975-76)

I CUSTODI

*Esco e viaggiamo
usciamo e viaggi — e loro
restano nella stanza
a custodire lentamente i numi,
ondulato paesaggio di punte di matita,
tende tirate contro i raid dei pipistrelli,
lampada accesa come se fosse accesa la televisione...*

(1976)

FILM

*Mi cercano, tanto per cambiare,
dove non sono. Immagino il rumore
di sedie o casse trascinate
per dar fuoco alle scale. Anche di loro
che frugano fischiando
e trattengono i cani — uno
persino mi somiglia,
muove cauto il mio polso le sue dita
di pistolero.*

(1976)

DUE RACCONTI

di

Ferdinando Camon

UOMINI E COSE

Il cartello sopra l'ingresso diceva: « Controllo biglietti omaggio ». Antonio aveva ricevuto due biglietti omaggio, uno per sé e uno per la moglie, da una ditta di lampadari, e dunque entrarono di lì. Era la prima volta che andavano alla fiera, ed erano quindi curiosi di tutto.

La zona di esposizione era delimitata da una muretta di mattoni, e lungo il perimetro della muretta correva un filare di pioppi canadesi, dritti e altissimi, con minute foglioline appena nate che sembravano verniciate di fresco, tanto scintillavano. Il terreno così circoscritto era inegualmente diviso in vari blocchi di edifici, con stradicciole in ghiaia che portavano da un blocco all'altro e s'incrociavano secondo vari schemi, sicché era ben difficile attuare, come s'era proposto, il disegno di non sprecare passi e di procedere seguendo un preciso itinerario. Si affidò dunque al caso, deciso comunque a visitare cinque o sei fra la trentina di padiglioni, e s'inoltrò. Passando davanti agli stands guardava il cartello che ne indicava i prodotti, per decidere se entrare o meno. Veramente, attraverso le ampie vetrate l'interno si poteva osservare a meraviglia, ma non è che, così, gli fosse facile distinguere i mobili per ufficio da quelli per cucina o per bar. Perciò faceva scorrere lo sguardo sui cartelli.

Il primo stand dove si fermarono fu quello del vestiario. L'Ugoslavia esponeva certi vestiti di pelle scamosciata, per uomo e per donna, che strapparono gridolini di entusiasmo a sua moglie Renata. Dovette fermarsi, aiutarla a indossarne qualcuno, guardarla mentre si rigirava davanti allo specchio, compiaciuta e dimentica di tutto il resto. Lui, seduto su uno sgabello, aspettava e commentava con scarse parole, fumando. Alla fine, Renata si fece dare un dépliant con l'indirizzo dei negozi che vendevano quei vestiti, e, in procinto di ripartire, gli disse: « Prendimi la borsa », indicandola col dito. Lui allungò la mano, ma la mano gli restò sospesa a mezz'aria. Sulla mensola di vetro, che sporgeva dalla parete, di borsette di pelle cognac, con la cinghia di cuoio rosso fissata con anelli dorati, ce n'erano due. Identiche. Restò per un attimo perplesso, poi, siccome si ricordava che Renata l'aveva poggiata lì sul bordo, prese la più vicina, e ripartirono. Dietro al padiglione passava una stradetta che, a differenza delle altre, disegnava una piccola ansa, uno slargo occupato da un piccolo bar che vendeva bibite e panini e da un tavolo ricoperto di libri e di dischi. « Hai sete? » chiese a Renata. Quella sembrò ascoltarsi dentro per un attimo. « Sì ». Ordinò due aranciate. La piazzola si andò riempiendo di una schiera di bambini tutti vestiti alla stessa maniera, pantaloni corti color nocciola, calzetti nocciola, camicina a mezze maniche color celestino, basco blu. Li guidavano due suore sudaticce e gocciolanti, una delle quali ordinò sorridente quattordici panini. « Quindici » corresse un bambinetto. « Quattordici » ribadì la suora spegnendo il sorriso. Poi distribuì i panini uno a testa, saltando un ragazzino rabbuiato e vendicativo.

Porgendo l'aranciata alla moglie, Antonio allungò lo sguardo più in là, e l'occhio gli si fermò su una ragazza che veniva verso il bar, scendendo gli scalini dello stand del vestiario; poteva avere circa vent'anni, molto studiata nell'incasso e nello sguardo, con una borsa di pelle cognac appesa alla spalla e un paio di occhiali ombrati dalla foggia particolare: uguali identici agli occhiali che portava lui, Antonio. « Diavolo — pensò —, ci copia proprio ». Ricordò che lui, gli occhiali, li aveva acquistati in uno dei negozi più forniti della città, e qui aveva cercato per un'ora un modello che fosse moderno e serio insieme: lenti grandi, rettangolari, color verde acqua, con

le stanghette che si agganciavano sul mezzo del lato verticale esterno. « Guarda — disse alla moglie —, ha gli occhiali come i miei ». Renata si voltò, ma la prima e l'unica cosa che notò fu la somiglianza della borsa con la propria. Ma non disse nulla, continuando a sorseggiare l'aranciata.

Passarono, senza troppo interesse, attraverso lo stand dell'edilizia: c'erano muri appena iniziati, per un metro d'altezza, in mattoni, in forati, in blocchi di cemento, macchinari per l'impasto della calce, serramenti, porte, docce, inferriate, catenacci, eccetera. Poi veniva il reparto dello sport: caccia e pesca, calcio, sci, tennis, roccia. Guardarono un po' il tennis: palline, racchette, scarpette, calzini, calzoncini, magliette. Una ragazza che stava seduta con un giornale sulle ginocchia, fumando, come li vide sostare, batté le ciglia tre volte, si alzò, prese un dépliant e lo consegnò a Renata con un sorriso senza parole. Quindi tornò a sedersi col solito giornale. Sul dépliant c'era un elenco dei campi di tennis della città: indirizzi, foto, orari, linee di autobus, quote d'abbonamento. Renata lo ficcò in borsetta. Veniva poi il padiglione dell'arredamento, con mobili da studio, da salotto, da cucina e da stanza da letto, diviso in tante corsie rettilinee, ciascuna frazionata in piccoli stands, della dimensione suppergiù di una stanza d'appartamento, e ogni stand era riservato a una ditta. Il nome della ditta stava scritto in un cartello metallico che sporgeva fuori sul corridoio come una banderuola rigida. Non c'era gran differenza tra una ditta e l'altra: chi usava la fòrmica marrone e chi nocciola, chi grigia e chi latte. Renata si fermava soltanto davanti ai mobili marrone, perché avevano almeno la parvenza del legno. Non che avesse bisogno di acquistar qualcosa: ma le piaceva ugualmente vedere, ricavar delle idee, dei suggerimenti per qualche piccola modifica, che non costasse troppo. Per esempio, qualche attaccapanni composto di una stuoia che copra il muro e di tre o quattro ferri ricurvi da fissare con chiodi di gomma. O un divano che si possa trasformare in due letti, per i bambini, ma qui rischiamo di andar già su col prezzo. O un portalibri laccato che faccia anche da mobiletto bar. Insomma, idee, suggerimenti. Era piacevole guardare, non toccare: il contatto del legno che è plastica, o del legno che è ferro, ha un che di risvegliante, di freddo, che ti dà una scossa

e ti ripugna. Ma l'occhio non se n'accorge. Così, Renata e Antonio passavano da una all'altra delle stanze del reparto arredamento, separate da reti di bambù, finché s'imbatterono di nuovo nella ragazza ventenne con gli occhiali di Antonio e la borsa di Renata. Stava ferma davanti ai prodotti di una ditta specializzata in mobili per studio (« Ah — pensò Antonio — una studentessa »), e guardava con intenzione un mobiletto che poteva servire sia da portalibri che da bar (« Ah — pensò Renata — è sposata »). Renata si fermò con lo sguardo a considerare per un attimo lo stesso mobiletto, e non poté fare a meno di concludere che era proprio il caso di farci un pensiero. Il più bellino, senza dubbio. Facile da montare: bastava fissare a un muro due traversine metalliche, in senso verticale, laccate in rosso o in bianco, scandite da una serie di ganci, a due centimetri uno dall'altro, e su quei ganci s'incastavano delle aste di ferro portanti, laccate in verde o giallo o rosso o bianco, e sulle aste poggiavano i ripiani di legno destinati a reggere i libri e laccati in bianco o verde. Renata pensò che, dietro il mobile, il muro restava nudo. Ma si poteva rimediare con una stuoia, magari di iuta, di colore opaco e caldo, non troppo vivace, caffè per esempio, o caffelatte. Il tutto non doveva costare molto, in fondo. Un'idea da raccogliere. Non per caso anche l'ignota dalla stessa borsetta ci pensava su. Girandosi a guardarla un attimo, Renata si accorse che quella stava ormai fissando un altro oggetto, e precisamente una stuoia di tela iuta color caffelatte, appesa per una piccola serie di ganci a una parete laterale. Era, evidentemente, il necessario completamento del portalibri. Forse poteva anche essere acquistata separatamente, per altri usi, ma la sua destinazione spontanea era quella. « Càspita — pensò Renata —, abbiamo proprio gli stessi gusti ». Questa impressione non le faceva piacere. Per cacciarla, preferì allontanarsi, tirando per un gomito il marito che indugiava. Ripresero a camminare per i viali della fiera, salirono al reparto vacanze e qui considerarono con un certo interesse un tipo di tenda detto canadese, piccolo e pratico, con gli spazi ben distribuiti, poi salirono sulla terrazza a godersi per un attimo lo spettacolo della città stordita tra i fumi del lavoro, che si afflosciavano come nuvolaglia senza volo sulla distesa di tetti nerastri e di antenne opache e gocciolanti, poi Antonio guardò, come per abitudine, l'orologio e scotendosi disse:

« È tardi, andiamo ». Scesero per le scale, lasciandosi portare dalla fiumana di gente che li pressava gomito a gomito, e come furono a terra un forte e acre odor di carne arrosto stuzzicò in loro l'appetito. « E se noi, per esempio, mangiassimo un boccone? » disse Antonio. La moglie acconsentì tacendo. Si volsero attorno a guardare. L'odore veniva da una rosticceria addossata contro la parete di fondo, dove quattro o cinque cuochi erano indaffarati a distribuire gratis spiedini di carne friggente e gocciolosa. L'odore del grasso fumigante si mescolava alle mille esalazioni di vino, di tabacco e di sudore di una folla che premeva in massa disordinata contro il bancone per afferrare uno spiedino, due spiedini. Un'intesa, stabilitasi di fatto, senza che nessuno la imponesse, voleva che la gente si mettesse in fila a destra per l'assaggio, scorresse lungo il bancone e poi, da sinistra, se ne andasse. Ma da sinistra quasi tutti ritornavano a destra per un nuovo boccone, decisi ormai a consumare gratis un intero pranzo. Sopra le loro teste un enorme cartello nero portava scritte in giallo fosforescente le parole: « Carne argentina », e sotto i loro piedi il pavimento splendeva di unto riflettendoli tutti ugualmente capovolti. Uno spettacolo nauseante. Antonio ricordò con disgusto gli anni in cui, giovane ancora, quando non guadagnava quasi nulla, si mescolava a simili folle e frequentava ristoranti a prezzo fisso. Ma ora non più. Ci teneva a distinguersi. Si era fatto un posto discreto, comprava enciclopedie a fascicoli, andava ai film di prima visione, insomma aveva un gusto personale, ecco. Trascinò la moglie fino in fondo al salone, aprì una porta a vetri, furono in un ristorante silenzioso, pulito, una distesa di tovaglie bianche con sopra mazzi di fiori. Si sedettero. Renata prese la lista del giorno e si immerse a scorrerla. Antonio si levò gli occhiali e allungò la mano per deporli, distrattamente, sul tavolo vicino. Ma si fermò, sorpreso. Sul tavolo c'era già un paio di occhiali uguali identici ai suoi, con le lenti grandi, rettangolari, color verdino, e le stanghette di plastica trasparente, con l'anima metallica dentro, agganciate sul mezzo del lato verticale. Stessa marca, stesso tipo.

L'ABITUDINE

Anche nel nuovo appartamento ripristinò sin dai primi giorni la consuetudine di disporre sulla mensola di una delle due finestre dello studio la posta fresca, ancora da aprire, e sulla mensola dell'altra la posta in partenza, appena sigillata e affrancata. Aveva preso quest'abitudine a Londra, dove chiamare un amico al telefono se non è per cose gravissime significa disturbarlo e dimostrarsi un villano inurbato da poco, e persino gl'inviti a prendere il tè vengono diramati per lettera. A Londra però la posta parte e arriva cinque volte al giorno. A Milano solo tre, e in quei giorni di sciopero bianco sì e no una volta. Ma l'abitudine gli era rimasta dentro, e quest'abitudine la trasmetteva anche alla domestica: voleva che, in sua assenza, lei gli disponesse nello studio, sulla mensola di destra, la posta appena arrivata, lasciando sulla mensola di sinistra la posta in partenza, tante lettere dalle buste uguali, bianche, non ancora chiazzate dal timbro, col bollo accuratamente sistemato nell'angolo in alto a destra e l'indirizzo del destinatario scritto in limpida grafia in basso a destra, e in alto a sinistra l'indirizzo del mittente, impresso a stampa, con bei caratteri Garamond di diverso corpo che dicevano:

Dr. VALERIO PAOLUZZI
Commercialista
Via Montenapoleone, 37
20121 Milano

Così allineate, viste da lontano e obliquamente dalla porta dello studio sulla mensola di fronte, con tutta quella superficie immacolata e la macchietta stampigliata nel cantuccio in alto a sinistra, le sue lettere sembravano colombe su una cornice poco prima del volo. Guai se la domestica metteva nella cornice di sinistra, tra le lettere in partenza, una lettera che doveva andare a destra, tra la posta in arrivo. Succedeva senz'altro che lui alla sera, poco prima di cena, uscendo per il solito giro — aveva l'abitudine di passare sempre davanti agli stessi negozi e di impostare sempre nella stessa buca, allo sbocco su piazza San Babila — la chiudeva tra le altre in un unico fascio, la stringeva sotto l'ascella sinistra, e, senza mai muovere il braccio sinistro

sì che sembrava di legno, scendeva le scale levandosi con la destra la pipa ad ogni pianerottolo e soffiando una boccata di fumo azzurro intenso (fumava solo e sempre tabacco Clan), il che gli dava un piacere così morbido e capillare per cui rinunciava volentieri, ma solo in discesa, all'uso dell'ascensore, camminava a passi lenti e perfettamente equidistanti per la via interrotta da un solo semaforo, e qui se trovava verde passava senz'altro, se invece trovava rosso si girava infallibilmente di mezzo giro sui tacchi e sulla vetrina d'angolo leggeva i prezzi in lire, franchi, marchi, sterline, dollari, rifaceva mentalmente e ormai con rapidità il solito conto del rapporto tra le diverse monete, concludeva che non corrispondeva in nessun caso al rapporto ufficiale comunicato giornalmente dalla Cambital, calcolava lo scarto esistente tra quotazione ufficiale e quotazione di mercato per ciascuna moneta, e poi riprendeva il cammino scendendo dal marciapiede col piede sinistro, così giungeva allo sbocco della piazza San Babila dove stanno tre cassette per lettere poste ad altezza d'uomo accanto alla rampa di scale che scende giù nella stazione della Metropolitana, e qui teneva nella mano sinistra il pacchetto di lettere e con la destra le prelevava una per una e facendole passare sotto lo sguardo le faceva entrare nella cassetta di destra con un soffice tuffo di carta senza neppur lontanamente accorgersi se fra di esse c'era una lettera diversa dalle altre, col bollo già timbrato e per di più diretta a lui. Poi, quando l'equivoco veniva alla luce, non sapeva capacitarsene, dava la colpa alla domestica, non poteva credere che lui, proprio lui, così preciso, ordinato, metodico, aveva preso in mano, portato sotto il braccio, ripreso in mano, guardato e imbucato una lettera che gli era stata indirizzata con urgenza e che avrebbe dovuto leggere subito. La memoria non lo sorreggeva più come un tempo, un tempo lontano, del resto, quando abitava in campagna. Adesso gli capitava di uscir di casa per un mal di testa con l'intenzione di raggiungere una farmacia in piazza del Duomo e di fare un altro dei suoi soliti giri, e cioè d'imboccare la galleria Vittorio Emanuele dal lato di piazza Manzoni, di acquistare il giornale all'edicola lì all'inizio, di sedere al caffè Biffi per leggerselo occupando un tavolinetto in fondo a destra quasi sotto la scala dove i camerieri non vengono mai a seccarti col loro sguardo interrogativo, di ordinare un caffè (360 lire) e di scorrere con lo

sguardo la delizia dei titoli. Questa era un'occupazione che gli distraeva l'occhio, non la mente. Guardava i caratteri più grossi, disegnati a mano, un po' tremolanti per la grave notizia che portavano, e intimamente ne godeva, con un senso di benessere e di relax. È dolce avere un'ora di libertà, sedere al caffè senza aspettare nessuno, non aver male né alla testa né ai piedi, non essere seccato dai camerieri, e leggere in prima pagina MEDIO ORIENTE a caratteri oscillanti, ondulati, gocciolanti, come se fossero appena usciti dal mare, o leggere invece PRAGA a caratteri stecchiti come cadaveri all'addiaccio da tre giorni, o leggere IL PRESIDENTE AMERICANO PREME SU SAIGON - SI DECIDE ORMAI LA SORTE DELLA GUERRA in tanti caratteri squadrati e puntuti e uniformi come un esercito in marcia, oppure PAUSA A BELFAST come un accampamento minuscolo e brulicante, bislacco e fumoso. Lasciava sul tavolo 360 lire per il conto e 30 di mancia, non le 40 mancanti per arrivare alle 400, perché dieci lire gli servivano per far scattare l'ascensore al ritorno. Rientrava nello studio dopo 45 minuti esatti che n'era uscito, si sedeva e rivedendo il lavoro interrotto si domandava perché diavolo fosse uscito. Non se lo ricordava più. Dopo un po', un cerchio di piombo sul cranio glielo ricordava: per andare in farmacia. E non c'era andato. Non sapeva capacitarsene. Per autopunirsi, si riprometteva di non uscire più per tutto il giorno, e di restare a lavorare fino a notte col cranio che pareva gli crepasse, per mettersi bene in mente che aveva mal di testa, eccome se aveva mal di testa, e che in certi casi doveva aver la forza di rompere il cerchio dell'abitudine e andare dritto al bersaglio, non lasciarsi irretire dalla ragnatela dei richiami dell'assuefazione. Era come se l'ago della memoria avesse inciso un solco profondo a forza di percorrere sempre lo stesso itinerario, e da quel solco neanche la molla del dolore bastasse per farlo scavalcare. Cominciò a farsene un problema. Un giorno gli balenò la soluzione: compilarsi dei promemoria. Lasciando immutati gli orari d'uscita — una volta alle undici del mattino, una volta alle sei e una alle nove e trenta di sera —, prese l'abitudine di tenere sul tavolo, accanto al sottomano, un foglio più piccolo su cui veniva annotando in stampatello le varie faccende da eseguire alla prima uscita. Ora bisogna sapere che la sua abitudine era di uscire per qualche scopo solo nelle sortite

delle undici e delle sei. Quella delle nove e mezza era una sortita libera, non nel senso che egli non percorresse sempre lo stesso itinerario (che comprendeva un cinema, dove proprio alle dieci meno cinque cominciava l'ultimo spettacolo), ma nel senso che per quell'ora non si riservava nessuna mansione da compiere. Insomma, voleva esser libero, goder l'imprevisto, ecco. Cominciò a temere che si sarebbe magari dimenticato di uscire col foglietto in tasca. Perché ciò non accadesse, cominciò a colorare di rosso il bordo del foglio, perché si distinguesse dagli altri con un colpo d'occhio, poi, non contento, lo depositò nel bel mezzo del divano di velluto azzurro (e come si distingueva bene, così candido, in mezzo a quel mare di ondiciuole scure minutissime), poi, dopo aver scartato tante altre soluzioni, finì per appenderlo col nastro adesivo alla lampada del tavolo, in modo da averlo lì, pendulo sul naso, come un richiamo ineluttabile, da staccare per forza e mettere in tasca alle nove e trenta. Sorrise alla trovata. Poiché erano ormai le nove e trenta, diede gli ultimi tocchi alla sistemazione del foglietto — riempito di tante piccole faccende da eseguire subito, appena fuori — quindi lo incollò e, soddisfatto, mandandogli un'ultima occhiata, uscì chiudendo piano la porta.

QUATTRO LIRICHE IN UNA LINGUA IPOTETICA

di

Ugo Gimmelli

con una nota introduttiva

di

Luigi Blasucci

I testi che qui si propongono (di cui il primo è un libero rifacimento da un moderno poeta fiammingo) sono il frutto di una ricerca poetica intrapresa in una lingua inesistente ma « possibile », etimologicamente motivabile, fondata su basi romanze. La ricerca è purtroppo rimasta interrotta per la morte dell'autore, Ugo Gimmelli (Pisa, 1915-1976), uomo di rara cultura, scrittore quasi del tutto inedito, se si escludono due pregevoli traduzioni dal tedesco, *La milleduesima notte* di Joseph Roth e *Punto di fuga* di Peter Weiss, pubblicate rispettivamente da Vallecchi (con ristampa da Garzanti e ultimamente da Adelphi) e da Einaudi.

L'esperimento del Gimmelli si può ricollegare idealmente al progetto del giovane Stefan George, autore di poesie in una « lingua romana » di sua invenzione, opportunamente richiamato dal Contini (assieme al Pascoli fautore di una « lingua che più non si sa ») a proposito delle poesie in dialetto friulano di Pasolini. Le quali costituiscono infatti l'altro possibile, e forse più concreto, termine di riferimento per la lingua poetica di questi testi, il cui impasto non è privo appunto di echi friulani (accanto agli antico-toscani, antico-francesi, provenzali, catalani, ecc.) e il cui risultato ultimo non è comunque quello di un astratto esperanto romanzo, ma di un organismo arcaico-dialettale vivo e suggestivo, nel quale si realizza al limite e consequenzialmente quell'aspirazione a una lingua poeticamente inedita e pur non gratuita, non propriamente fuori della comunicazione, che è alla base di tanta parte delle moderne sperimentazioni in dialetto.

La singolarità dell'operazione linguistica non esaurisce tuttavia, a nostro parere, l'interesse letterario di questi testi. All'ombra di un tale esperimento (soggettivamente, una sorta di dotto alibi per un personaggio programmaticamente schivo di « gesti » poetici) incomincia infatti a delinearsi un genuino universo poetico con le sue immagini ricorrenti (nuvole: I, 3; II, 3; IV, 3; cielo: I, 3; IV, 4; vento: I, 3; IV, 5; quiete: I, 6; II, 2, 4, 10; III, 11; antico: II, 8; III, 10; lento: II, 14; III, 1) e con una sua incipiente tematica, al cui centro è ravvisabile il motivo della morte come intima accettazione di un destino, implicito nelle due grandi metafore del traghetto (II) e della strada delle colline (III).

I nomi delle località (Plee, Zenansan, San Blase) sono anch'essi solo « possibili ». La versione italiana e le note linguistiche sono dell'autore.

Luigi Blasucci

I

*Grilete scude su tintaye d'arzente
d'enfre de l'erba d'entre el simentar;
tras el siel passe nue, e oussel e 'l vente,
e nim' se sòusde e n'ude su sonar.*

*Mai sercàn, en l'umbrea de la bazalye,
'ndo k'è tóu soledae, sitae e kede,
sculta 'l Segnóur d'entre su taberbalye
la loudansa sutile de Grilete.*

Grilletto scuote il suo cembalo d'argento fra l'erba nel cimitero; per il cielo passano nuvole e uccelli e il vento, e nessuno se ne cura né ode il suo suono.

Ma lì presso nell'ombra della chiesa, dov'è tutto solitudine, silenzio e quiete, ascolta il Signore dentro il suo tabernacolo la lode sottile di Grilletto.

(Da « De krekel », in *De heilige berg* di Karel van den Oever, Anversa, 1879-1926).

tintaye = *tintinnabulum*.

nime (*nim'*) = *nemo* (cfr. tosc. ant. *nim[m]o*).

se sòusdar = *se sollicitare* (fr. *se soucier*, prov. *soucidar*).

sercàn = *circanus* (vicino).

bazalye = *basilica*.

sitae = *silenzio* (cfr. it. *zitto*, port. *chitão*).

kede = *quies*.

II

*'ndo m'as d' portar, trayete,
 persù de l'òa tranquila
 ki reflète nue luntane
 en 'l spei caume d'el flove
 d'enfre do voe de cane
 ki sconse tóu k'è sovre?
 'ndo m'as d' portar, passóur
 essù d'auntane fóuve?
 Enzarmà fisse l'òa
 enrayàa e pagivle
 tandiù de me passage.
 Com so-yè rivà a este
 e a cal aborde vès-te
 m' portar, lente trayete?*

Dove mi porterai, tragheto, su per l'acqua tranquilla che riflette nuvole lontane nello specchio calmo del fiume fra due ripe di canne che nascondono tutto quel che è al di là?

Dove mi porterai, battelliere uscito da antiche favole? Incantato fisso l'acqua radiosa e placida durante la mia traversata. Come sono arrivato quaggiù e a quale approdo stai tu per portarmi, lento tragheto?

m'as d' portar = « hai da portarmi ».

voa < *vora* < lat. *ora*.

auntane = agg. da *ante* (cfr. franc. *antan*).

enzarmà = agg. da *carmen* (incantesimo).

pagivle = basso lat. *pacibilis*.

III

*De mia a mia che lente 'mplane
la straa de le coline
sparesse Plee basse d'el val
d'enfre de lisse e pine,
e Zenansan è tramontàa
dre 'l vorle d'el crinal:
zadòn me va tras lóue stranye,
per vie 'nconsue, sóu de costal,
en un paezaye dezerte d'ome
dóu masse auntane, bandonae,
se sta kedae sen plu de nome
come ke sen sonyae.*

*Ne sae si esta via s'acave,
si depòs dease returnar,
mai sae ke ben vuria la sevre
sen me posar, sen me voutar.*

*Mano a mano che lento salgo la strada delle colline, sparisce Pieve giù nella valle fra lecci e pini,
e Genanzano è tramontata dietro l'orlo del crinale: ormai cammino per luoghi estranei, per vie
sconosciute, sotto pendici,*

*in un paesaggio deserto di uomini dove cascinali antichi, abbandonati, stanno silenziosi senza più
nome, quasi siano sognati.*

*Non so se questa strada abbia un termine, se poi si dia un ritorno, ma so che vorrei seguirla senza
posarmi, senza voltarmi.*

De mia a mia = « a poco a poco » (< lat. volg. *mica*).

emplanar = « salire » (cfr. it. merid. *'ncbianà*).

zadòn < *iam dudum*.

massa < lat. volg. *masseria*.

kedae < lat. volg. *quetatae* (cfr. it. *chete*).

s'acavar = « venire a capo, terminare ».

sevre < lat. volg. *sequere*.

IV

*Am de turnar autrora en la noite a San Blase,
 e autrora am de pragar tras e pra sin sendel
 sôu de velar de nue ki se sere e ki s'avre,
 auve de su a blaura aprefondâa d'el siel,
 don k'el vente k'escore noiturne la planura
 s'engoufe com de lor sôu de nu 'nd'el terral
 e le enfle e l'enausse tan k'una veladura
 en la temprada breue d'un momente eternal.*

*Torneremo ancora la notte a San Biagio e ancora cammineremo per i prati senza sentieri sotto
 velarii di nuvole che si chiudono e s'aprono, bianche sul turchino profondo del cielo,
 mentre il vento che percorre notturno la pianura s'ingolfa come allora sotto di noi nel terreno e
 lo gonfia e l'innalza come una velatura per la durata breve di un momento eterno.*

Am: propriamente « abbiamo ».

pragar < *peragrare*.

auve < *albus*.

blaura < germ. *blao* = blu.

don < *dum*.

temprada < **temporare*.

L'OPERAZIONE AUTOBIOGRAFICA E «LA VITA» DI V. ALFIERI

di

Neuro Bonifazi

L'operazione autobiografica, per poco che si riesca ad approfondire e a chiarire che cosa si nasconda sotto la più ovvia definizione di « biografia di un individuo scritta da lui stesso », ci appare quasi paradossale, per certi aspetti, e contraddittoria, e rende difficile l'orientamento di chi intenda caratterizzarla e riconoscerne le istanze generative ⁽¹⁾.

Nel voltarsi indietro ⁽²⁾ dello scrittore verso il suo passato, per narrarlo direttamente (e non fa molta differenza se in prima, come di solito, o in terza

⁽¹⁾ Questo « intendimento » non deve essere giudicato né riduttivo né prescrittivo, ché anzi, lungi dallo stabilire le regole di un genere e dal trascurare la fisionomia di ciascun testo, vorrebbe offrire, stabilendo una conformità di azioni, una maggiore possibilità di confronti tra l'uno e l'altro testo autobiografico e favorire la comprensione critica delle soluzioni particolari. Come testi esemplari abbiamo scelto quelli di B. Cellini, di V. Alfieri e di M. D'Azeglio.

⁽²⁾ La metafora è usata da Cellini (« ...e ricordandomi di alcuni piacevoli beni e di alcuni inistimabili mali, li quali, *volgendomi indietro*, mi spaventano di meraviglia che io sia arrivato insino a questa età de' cinquantotto anni... ») e compare anche in D'Azeglio (« Io sono arrivato tutto d'un fiato sino alla mia età di sessantaquattro anni, senza avere avuto mai tempo, sto per dire, di *voltarmi indietro* »), ma è implicita in ogni azione autobiografica.

L'effetto dissolvitore è indicato anche da Albert Thibaudet (in *Le liseur de romans*, Paris, Les éditions G. Crès et C., 1925, pp. 5 e 6), quando tratta del romanzo autobiografico di Taine intitolato *Etienne Mayran* a confronto col *Rouge et noir* di Stendhal: « Observons que,

persona), c'è un po' del gesto mitico e illogico di Orfeo, l'insofferenza verso la norma sociale (il prezzo da pagare per condurre alla luce la *sua* Euridice) e la liberazione di un desiderio a lungo compresso, con tutta la dissoluzione che comporta, che in questo caso è la scomparsa per sempre della realtà dell'oggetto, di quel « se stesso » tanto amato e in tal modo irrimediabilmente perduto proprio da quel guardare o guardarsi.

Se è difficile, infatti, nel caso normale e comune a tutti, sfuggire al piacere di parlare di se stessi, di raccontarsi nella comunicazione del linguaggio (un piacere motivato dalla maggiore possibilità che ci si offre di identificarci, nel tessuto sociale, come una entità permanente e accettata dagli altri), è addirittura impossibile che uno scrittore, cioè un « individuo » che abbia aperto l'accesso alla scrittura (e quindi a un rapporto più immediato col fantasma), si sottragga, a lungo andare, al fascino di rendere esaltante in un testo la propria identità, salvandola dalla morte del passato e consegnandola al futuro in un'immagine di memoria ⁽³⁾. Questo spiega perché quasi

des deux héros, Etienne Mayran est raconté dans une autobiographie de Taine, tandis que Julien Sorel est composé par Stendhal assez objectivement, à l'occasion d'une cause célèbre jugée aux assises de Grenoble. Ce n'est pas seulement la différence de deux écrivains qui nous occupe, mais celle de deux genres. Il est très rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman fasse de lui un individu vivant. Il peut en faire un individu intéressant, ce qui n'est pas la même chose... Des romanciers-nés, comme Flaubert et Maupassant, ne se déposent pas, mais se transposent et se transforment... Des *Mémoires* donnent bien l'impression de la vie, mais tout autre que celle d'un roman... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle... Il semble que certains hommes, les créateurs de vie, apportent la conscience de ces existences possible dans l'existence réelle. S'ils prennent pour sujet de leur œuvre cette existence réelle, elle se réduit en cendre, elle devient fantôme sous la main qui la touche... ».

⁽³⁾ La distinzione tra il parlato e lo scritto, e l'aumento di amor proprio che comporta lo scrivere di sé rispetto al parlare di sé, sono sottolineati sorprendentemente, in un caso, dallo stesso scrittore, V. Alfieri, che nella prima redazione della *Vita* aveva iniziato così: « Il parlare di se stesso nasce, senza alcun dubbio, dall'amore di se stesso », e nella stesura definitiva intensificò e aggiunse: « Il parlare, e molto più lo scrivere di se stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amor di se stesso ». Come se Alfieri non si fosse accorto subito di scrivere, ma credesse di continuare a parlare... (Si veda la variante in *Vita scritta da esso*, ed. crit. a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, voll. 2).

nessuno ha rinunciato a una qualche forma di azione autobiografica, sia pure introdotta in testi di altra natura o trattata in modo non specifico (dalla lettera « posteditati » di Petrarca alle *Memorie della mia vita* sparse qua e là nello *Zibaldone* da Leopardi).

La tentazione narcisistica radicalizza però l'illusione compensativa che è alla base di ogni decisione di scrittura (e che consiste nella « riappropriazione », attraverso il simbolismo letterario, « di ciò di cui la parola s'era lasciata spossessare »), fino a farne un paradosso, nel momento in cui adopera la scrittura in modo autobiografico, cioè unendo alla sostituzione della « presenza con il valore » la contraddittoria presenza del soggetto nel suo passato come ancora presente nella memoria. La delusione, infatti, agisce, in questo caso, come continuazione di quella stessa presenza sociale che delude e da cui ci si stacca, tramite una scrittura di documentazione, di autenticità e di memoria veritiera; e la contraddizione fa sì che si faccia rivivere in immagine un soggetto nel momento in cui se ne deve accettare l'assenza, la morte ⁽⁴⁾.

Di tale situazione mostrano di avere un senso confuso gli stessi scrittori autobiografici, quando ricorrono, oltre che al carattere morale, sociale ed esemplare e alla « veracità » della loro opera, alla « naturalezza » dello stile (Cellini arriva fino alla dettatura, cercando in ogni modo, ma vanamente, di evitare l'elaborazione letteraria, parlando al garzoncello che scrive, come se continuasse a parlare al mondo!). Tuttavia il testo autobiografico, nel suo specifico intento di diventare « testamento » agli uomini, a Dio e ai posteri, è solo una *testimonianza*, e per di più ambigua, e anzi la più infida di tutte,

⁽⁴⁾ Le parole tra virgolette sono di J. Derrida (in *Della grammatologia*, trad. ital., Milano, Jaca Book, 1969, pp. 164-5), il quale non è un caso che esemplifichi la sua teoria della scrittura con le *Confessions* di Rousseau, un testo autobiografico, assunto come esemplare anche da J. Starobinski (si veda *J.-J. Rousseau: la trasparenza et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957). Di quest'ultimo è la definizione che abbiamo introdotto all'inizio, prendendola dal saggio *Lo stile dell'autobiografia* (in *L'occhio vivente*, trad. ital., Torino, Einaudi, 1975, p. 204 e segg.), in cui è posto il problema della scrittura autobiografica come operazione specifica, nella quale « il segno individuale dello stile riveste una particolare importanza, poiché all'autoreferenzialità esplicita della narrazione stessa, lo stile aggiunge il valore autoreferenziale implicito di un modo singolare di eloquio ».

perché il suo vissuto, che si vorrebbe recuperare con un'analisi critica, piena, diventa invece un vissuto memoriale, immaginario, proiettato nello spazio vuoto e fantasmatico della scrittura. Succede, allora, che nella stessa « persona » del testimone è identificato anche il giudice e il giudicato ⁽⁶⁾.

Altrettanto contraddittoria, di conseguenza, è la dimensione temporale del vissuto, che è proclamato come « vita » (o se anche ha il titolo di « ricordi » o « confessioni » o « memorie », si rivela subito come « istoria della mia vita ») ⁽⁶⁾ e comprende invece solo un passato, un certo vissuto, che arrivando a un'età definita e mantenendo sempre e in primo piano il racconto dell'infanzia, dà valore in realtà alla fase iniziale della vita, con indifferenza per l'età in cui si scrive. D'altra parte, è proprio quella, lontana e arcaica, la vera « vita », che rimane sottesa alle ulteriori vicende della maturità e viene inserita nel presente della scrittura (sebbene, quasi sempre, questo non coincida con la fine del narrato, che si ferma prima, e non per caso o per soli motivi esterni) ⁽⁷⁾.

Alla coscienza del rapporto passato-presente, che è certamente alla base di partenza di questa operazione ⁽⁸⁾, fa riscontro, e opposizione, dunque,

⁽⁶⁾ Prendiamo questa metafora da D'Azeglio, che nelle *Spiegazioni preliminari dell'autore* scrive: « È esercizio moralmente salubre l'usare il freddo e tranquillo criterio dell'età matura a giudicare gli atti della giovinezza e della virilità. E se il farsi da sé in certo modo il processo è utile a noi stessi, perché non potrebbe esserlo ad altri egualmente, purché il giudice sia giusto, illuminato e sincero? ».

⁽⁶⁾ Il chiarimento è ancora di D'Azeglio, all'inizio delle già citate *Spiegazioni preliminari*.

⁽⁷⁾ Cellini incomincia a scrivere all'età di 58 anni « finiti » e s'interrompe circa quattro anni dopo, arrivando a narrare le vicende fino al 1562, mentre muore nel 1571, a 71 anni d'età; Alfieri inizia prima, pressappoco a 41 anni, anche se continua a scrivere più a lungo, fino al 1803, cioè fino all'età di 54 anni e mezzo, a pochi mesi dalla morte; e D'Azeglio scrive a 64 anni, nel 1863, ma i fatti narrati arrivano fino al 1847, mentre l'autore muore nel 1865, all'età di 67 anni. L'impresa di scrivere un'intera vita completa è nell'inconscio, ma non riesce naturalmente ad attuarsi: a Cellini mancano quasi dieci anni, ad Alfieri qualche mese, a D'Azeglio addirittura 18 anni.

⁽⁸⁾ Recentemente anche R. Scrivano, riprendendo un suo precedente studio sulla *Vita alfieriana*, afferma che « l'autobiografia, che non è memorialistica né diario intimo, consiste nell'attuazione del cosciente rapporto tra il passato e il presente » (*L'ottica autobiografica dell'Alfieri*, in « Forum italicum », v. X, n. 1-2, March-June 1976).

quasi una fede inconsapevole in un eterno presente (a immagine e somiglianza del più antico passato), che comporta una sorta di certezza di sopravvivere a se stessi. Lo strano rapporto tra due elementi di segno opposto, tra il narratore, che ha coscienza di operare socialmente nella congiunzione di passato e di presente, e il soggetto narrato e scritto, che nel passato già vissuto e finito sfugge ormai alla comprensione presente, sua e degli altri, è lo stesso che ci sarebbe se il narratore narrasse la vita di una persona viva come se fosse già morta ⁽⁹⁾.

Per comprendere meglio questo fenomeno, si pensi a quello che succede nella scrittura di un diario (che appartiene, del resto, alla famiglia autobiografica), e in un diario più elementare possibile, quello composto di brani quotidiani, dove alla fine di un giorno o alla fine di una vicenda, di una parte qualunque di vissuto, ci si affida all'accogliente intimità della pagina, per ottenere un effetto del tutto contraddittorio: da un lato, si cerca un compenso — il più esaustivo possibile — alle alienazioni o un commento esaltativo, al massimo grado, delle prove identificatrici, e quindi si dà allo scritto il carattere della continuazione di quel vissuto, un marchio immediato di simbolizzazione sociale della persona (proprio perché il diario sostituisce la realtà e ne deve mantenere la fisionomia), e dall'altro, senza accorgersene, si opera invece proprio sulla separazione, sul distacco, sul recupero di ciò che è stato sacrificato alla ariostesca « conversazione » con gli altri. Si crea un'immagine di sé nel senso della « divisione », esasperando gli elementi mistificatori esterni, che rivelano, al contrario, le istanze inconsce deluse o rimosse nel contatto col sociale. Di qui il paradossale bisogno di segretezza che accompagna spesso questo evento e dovrebbe preservare dall'intervento del lettore un rapporto intimo e sincero con se stesso, che invece, inconsciamente, si vorrebbe, per ritorsione, conosciuto da tutti. Dalla contraddizione

⁽⁹⁾ Questa trasposizione è implicita nella pretesa di Alfieri, espressa nell'*Introduzione* (e ribadita in Ep. IV, cap. XXVII), di sostituirsi ai suoi biografi (che ne farebbero uno « stolto panegirico ») ed è provata paradossalmente dal prepararsi da sé la « lapide sepolcrale » (*ivi*), dove figura ovviamente in bianco la data della morte; essa trapela inavvertitamente nella parola « autopsia » (e sia pure « morale ») usata da D'Azeglio, e non solo per un vezzo della moda scienziata.

deriva che il diario può essere preso sul serio come confessione, solo a patto che non lo si prenda alla lettera.

Alla segretezza del diario corrisponde il movimento di separazione e di chiusura, proprio di ogni scrittura autobiografica (ci si allontana da una vicenda, da una giornata, come da una età e da una vita), di cui fa fede, tra l'altro, la particolare e ancora contraddittoria identità del destinatario della « vita » e la sua funzione. Lo scrittore autobiografico si rivolge a Dio o ai posteri, cioè a destinatari non attuali, e nello stesso tempo vorrebbe, inevitabilmente, che la sua vita fosse conosciuta e stimata dai contemporanei. Prendiamo Cellini: il sonetto ch'è posto all'inizio della narrazione, incomincia col rivolgersi a « lo Dio della natura » (« Questa mia vita travagliata io scrivo — per ringraziar lo Dio della natura »), che gli ha dato più che agli altri uomini (« grazia valor beltà cotal figura — che molti io passo e chi mi passa arrivo »); ma poi, alla seconda pagina, confessa « un poco di boriosità di mondo »⁽¹⁰⁾. Anche Alfieri, malgrado la maschera di fiera, ha un doppio destinatario: uno dichiarato, i posteri, e uno dissimulato (anche tra parentesi), i contemporanei. Nell'*Introduzione* dice di pensare ai primi⁽¹¹⁾, ma nel corso della narrazione, il riferimento al lettore diventa via via più immediato, fino a coinvolgerlo in una compresenza, testimoniata dall'uso del plurale, e dal sia pure immaginario « a rivederci, o lettore » che conclude l'opera. Infine D'Azeglio, malgrado la sua « vita » sia la più politicizzata delle tre, pensa sempre e prima di tutto, e in un senso più storico e meno morale, alle generazioni che verranno, ma non trascura l'azione sui contemporanei e sulla sua età.

⁽¹⁰⁾ « Con tutto che quegli uomini, che si sono affaticati con qualche poco di sentore di virtù, hanno dato cognizione di loro al mondo, quella sola doverria bastare, vedutosi essere uomo e conosciuto: ma, perché egli è di necessità vivere in nel modo che uno truova come gli altri vivono, però in questo modo ci si interviene un poco di boriosità di mondo » (II).

⁽¹¹⁾ « Avendo io oramai scritto molto, e troppo più forse che non avrei dovuto, è cosa assai naturale che alcuni di quei pochi a chi non saranno dispiaciute le mie opere (se non tra' miei contemporanei, tra quelli almeno che vivran dopo) avranno qualche curiosità di sapere qual io mi fossi ».

Tutti e tre i nostri scrittori sviluppano, in maniere diverse e con diversi scopi, il paradigma autobiografico di una scrittura come riflesso di un presente che delude e che insieme interessa a tal punto da opporgli l'immagine di una vita passata ⁽¹²⁾ come vita esemplare (ne fa fede la propria coscienza che, tutto sommato, sarebbe il vero interlocutore, mentre Dio o i posteri ne sarebbero i modi di apparizione). In altre parole, si chiude con gli altri e si fanno i conti con se stesso e con la propria vita, mantenendo però interiormente con loro e con la storia una specie di scommessa, nel proposito di ristabilire in altra sede (quella letteraria, alla quale si concede così una funzione pratica, politica) un dominio sul reale e su di sé che è risultato incerto o discutibile. La delusione, come movente interiore, si intravede dovunque (malgrado la dichiarazione di altri e ben diversi « scopi » e « motivi ») ⁽¹³⁾, e incide singolarmente sulle scritture e sulla diversità dei « ritratti » che ne risultano.

Insistiamo sulla definizione di « ritratto » o, meglio, di « autoritratto », sottolineando un altro aspetto della scrittura autobiografica, che è una nar-

⁽¹²⁾ Giustamente I. Svevo nella *Coscienza di Zeno* scrive che « a tutti avviene di ricordarsi con più fervore del passato quando il presente acquista un'importanza maggiore » (ed. Dall'Oglio, Milano, 1954, p. 614). Nel suo *Trattato dell'oreficeria* Cellini indica esplicitamente l'origine del suo scrivere la *Vita* nella delusione avuta col suo signore e nell'impegno di opporre all'immagine e alla reputazione che ha di lui Cosimo de' Medici, quelle che lui ha di se stesso: « ...io viddi turbato il mio signore senza mai avergliene dato causa nessuna...: per la qual cosa io non ò potuto servire né lui né altri...; però io mi messi a scrivere tutta la mia vita e l'origine mio e tutte le cose che io avevo fatto al mondo: e così scrissi... Ma, considerato poi quanto e' principi grandi ànno per male che un lor servo dolendosi dica la verità delle sue ragioni, io rimediai a questo; ...Solo per giovare al mondo e per essere lasciato da quello scioperato, veduto che n'è impedito il fare, essendo desideroso di render grazie a Dio in qualche modo dell'essere io nato uomo, da poi che m'è impedito il fare, così io mi son messo a dire » (cap. XII).

⁽¹³⁾ I motivi dichiarati sono: per Cellini, ringraziare Dio ed esaltare la virtuosità e antichità della sua ascendenza o « linea »: per Alfieri, assicurare ai posteri la verità sulla sua vita (e ciò per « amor di se stesso ») e contribuire « allo studio dell'uomo in genere »; per D'Azeglio, non si tratta tanto di « narrare le sue vicende, quanto di fare uno studio morale e psicologico », e questo è « un esercizio moralmente salubre » a sé e agli altri, tanto più che non si limita alla sua vita, ma allo « studio critico di molte vite ».

razione particolare in funzione di una descrizione generale ⁽¹⁴⁾ e non manca altresì di specifiche parti descrittive, come il romanzo, con la differenza che nel romanzo le descrizioni sono in funzione dell'azione e dell'eroe della narrazione, e nell'autobiografia rinviano direttamente allo « sguardo » del narratore e ne determinano, dunque, un tratto somatico. La particolarità del genere autobiografico fa sì che il suo racconto non sia un vero e proprio racconto, almeno nel senso che si dà al racconto romanzesco: questo, infatti, ha come condizione per essere un racconto quella che è chiamata « trasformazione » (ed è di diversi tipi), la quale implica un cambiamento o rovesciamento della « sequenza » narrativa, una mutazione dei predicati verbali ⁽¹⁵⁾; viceversa, l'autobiografia punta sul predominio della « ressemblance » degli elementi comuni, che devono tendere, senza variazioni, a un unico scopo,

⁽¹⁴⁾ In questo senso crediamo vada inteso Starobinski quando afferma che « la biografia non è un ritratto, o se si vuole considerarla un ritratto, essa vi introduce la durata e il movimento ». Pertanto non si può escludere in assoluto la descrizione tra le « condizioni generali » dell'autobiografia. L'altra condizione, « l'identità del narratore e dell'eroe della narrazione » non è esclusiva della scrittura autobiografica.

⁽¹⁵⁾ Proponiamo la definizione che ne ha dato, sulla scia dei formalisti russi, T. Todorov (in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 240): « Le récit se constitue dans la tension de deux catégories formelles, la différence et la ressemblance; la présence exclusive de l'une d'entre elles nous mène dans un type de discours qui n'est pas récit. Si les prédicats ne changent pas, nous sommes en deçà du récit... La simple relation de faits successifs ne constitue pas un récit... Or la transformation représente justement une synthèse de différence et de ressemblance, elle relie deux faits sans que ceux-ci puissent s'identifier...; elle permet au discours d'acquérir un sens sans que celui-ci devienne pure information; en un mot: elle rend possible le récit et nous livre sa définition même ». Todorov, inoltre, distingue vari tipi di trasformazione. Per fare un esempio, nella *Vita* alfieriana non c'è trasformazione (di tipo « modale »), perché l'eroe fin dall'inizio deve e può e vuole essere libero (può con continue ribellioni), e quindi l'acquisizione dei verbi di modo non avviene nel corso del racconto.

Anche secondo i casi di trasformazione contemplati da Chklovski (e citati da Todorov), la *Vita* non è vero racconto, perché: 1) il rapporto tra i personaggi non è rovesciato; 2) non si realizza alla fine una predizione; 3) non si risolve un enigma iniziale; 4) non si assolve un accusato incolpevole; 5) non si cambia in modo corretto la presentazione deformata dei fatti; 6) non si aggiunge un tema parallelo a un tema iniziale.

l'informazione su di un soggetto esemplare e costante fin dalla nascita (anzi, dalla struttura parentale).

A ciò non contrasta quella che nel caso della *Vita* alfieriana è stata chiamata, e non a torto, l'« ottica della conversione », nel suo aspetto di « ideologia della rottura »⁽¹⁶⁾: è vero che tutta la *Vita* può essere vista (e prima di tutto dallo scrittore) con l'ottica dimostrativa di come si diventa poeti, ma anche di come si nasce poeti, cioè si è destinati a diventare poeti; la « conversione » non è una rottura, ma — intanto — il punto finale di una liberazione iniziata dall'infanzia, portata avanti da un carattere ribelle e predestinato (« appassionato ») e ottenuta nel contesto di una globale risoluzione, che comporta la « dimissione » dall'esercito, il distacco da una donna e l'impegno nello studio. Tutto questo è già indicato come l'effetto di un'azione ripetuta da sempre⁽¹⁷⁾; ma c'è di più, ed è un indizio di grande rilevanza, cioè la decisione di tagliarsi la « lunga e ricca treccia » dei suoi « rossissimi capelli », come pegno del « subitaneo partito » di non muoversi di casa, per non incontrare più la donna indegna e per dedicarsi allo studio⁽¹⁸⁾. Ebbene, non è arbitrario collegare interamente questa vicenda (che così perde la sua « subitanità », la sua forza di rottura e la sua stranezza) alla sua infanzia, al

⁽¹⁶⁾ R. SCRIVANO: (*op. cit.*, p. 75 e segg.) distingue gli avvenimenti della *Vita* alfieriana in due diversi « ordini di dimensioni », a seconda che « si tratti di un avvenimento, un ricordo, anteriore alla conversione oppure di uno posteriore ». Questa « ottica della conversione » è « quella che permette ad Alfieri di leggere la propria vita come quella storia di un poeta cui ci si è già richiamati come ad un fondamentale rilevamento compiuto dalla critica... ». Tuttavia, lo stesso critico aggiunge: « È proprio per essa che si consuma quel residuo di romanzesco che, s'è detto, era un'eredità della cultura povera dell'Alfieri. Ed è per essa che l'opera acquista la sua unità malgrado che, anche per le contingenze dell'elaborazione, siano varii i toni che l'Alfieri tocca... ».

⁽¹⁷⁾ Il ripetersi è evidenziato da varie indicazioni: la « rete amorosa » o il « tristo amore », in cui A. incappa « di bel nuovo », è il terzo; ne esce tuttavia e « finalmente », ma col « vero, fortissimo, e frenetico amore del sapere e del fare » di cui ha sempre dato prova; anche la donna era stata conosciuta prima, e rivista sei anni più tardi; i « lacci militari » da cui ora si libera, gli « erano sempre dispiaciuti », e la « vita serventesca » era stata sempre odiata.

⁽¹⁸⁾ *Vita*, Ep. III, cap. XV.

castigo della « reticella » che nascondeva quei capelli e lo faceva vergognare di fronte agli « amati novizi » (e amati perché gli ricordavano la sorellina): nei capelli viene così proiettato un conflitto tra quegli « effetti d'amore ignoto » che provava in quell'età e la sua proibizione; un conflitto che è alla base anche di una « pazza bestialità », di un accesso di violenza contro il servitore Elia, che lo stesso autore dice che « non si potrà facilmente capire », e che non si spiega con i « costumi » e il « sangue » dei Piemontesi, ma con il fatto che il servitore nel pettinarlo gli ha tirato inavvertitamente « un capello »; un conflitto, infine, che gli fa tagliare la treccia, e non per non uscire di casa, ma per ripetere una scena di punizione legata a un desiderio d'amore ⁽¹⁹⁾.

D'altra parte, anche gli avvenimenti posteriori alla conversione non sono né il rovesciamento dei precedenti, né in contrasto con essi. Si può concludere, allora, che una trasformazione narrativa nella *Vita* (e in genere nelle autobiografie) non esiste, o esiste come racconto di una trasformazione e non come trasformazione di un racconto ⁽²⁰⁾.

⁽¹⁹⁾ Un'altra « conversione » potrebbe essere quella amorosa (nel cap. V dell'Ep. IV), quando incontra la contessa d'Albany e subito dopo scrive (cap. VI): « Cominciai dunque allora a lavorar lietamente, cioè con animo pacato e sicuro, come di chi ha ritrovato al fine e scopo ed appoggio ». Ma anche nel cap. XXIII dell'Ep. IV: « Appena giunto a Firenze, ...il trovar gente qua e là che mi andava parlando delle mie tragedie..., mi ridestò qualche spirito letterario... Successivamente poi, riprese caldamente le due traduzioni..., nel seguente anno 93 le portai al fine ». E così via.

Contrariamente a quello che si pensa di solito, nell'autobiografia in genere, non si passa dall'« io » falso all'« io » vero, perché nel testo c'è solo quest'ultimo, che sostituisce (o dovrebbe sostituire) fin dall'inizio l'altro, insoddisfacente, del parlato o del vissuto.

⁽²⁰⁾ Solo in questo senso è vero, secondo noi, quello che afferma Starobinski delle *Confessioni* di Sant'Agostino: « Non vi sarebbe stato motivo sufficiente per un'autobiografia se nell'esistenza anteriore non fosse intervenuta una modificazione, una trasformazione radicale: conversione, ingresso in una nuova vita, irruzione della Grazia... Ci troviamo allora in presenza di un fatto interessante: proprio perché l'io passato è differente dall'io attuale, quest'ultimo può veramente rivelarsi in tutti i suoi attributi, in quanto non narrerà soltanto quello che gli è capitato in un altro tempo, ma soprattutto come, da altro che era, è divenuto se stesso » (*op. cit.*, pp. 210-211). La trasformazione o conversione narrata nelle vicende ripetitive dell'autobiografia appartiene a tutto il racconto, fin dall'inizio, proprio perché è nel presente della scrittura (nella sua memoria), cioè la sua presenza è giustificata dall'essere (o sentirsi) « altro » il soggetto della scrittura dal soggetto che « era » nella vita.

Tutta la *Vita* di Alfieri è la storia di una liberazione continuamente ripetuta di fronte a ostacoli che continuamente riappaiono ⁽²¹⁾, e più che una vita, è la ripetizione di un'unica vicenda, sempre ripresa in circostanze sia pur diverse, e sempre nella dimensione di un unico ricordo, di cui le « reminiscenze » dell'infanzia sono le prime scene, le « sensazioni primitive », confuse, inspiegabili ⁽²²⁾. Alfieri ce lo conferma, quando scrive: « Speculando poi dopo su quegli effetti e sintomi del cuore provati allora, trovo essere stati per l'appunto quegli stessi che poi in appresso provai ». ⁽²³⁾. E non per nulla, alla fine dell'Ep. I, quella dell'infanzia, conclude: « Questo primo squarcio di una vita (che tutta forse è inutilissima da sapersi) riuscirà certamente inutilissimo per tutti coloro che, stimandosi uomini, si vanno scordando che l'uomo è una continuazione del bambino ». Del resto, i termini più significativi e consueti sono quelli che indicano « ripresa », « ritorno » e, appunto, « ripetizione » (e oltre a questi, « reintegrazione », « rimpatriare », « rimessemi », « rivedere », « riprendere » o « ripigliare », « rimettersi », « ristampa », ecc.).

Analoghe forme di ripetizione (e assenza di vera trasformazione narrativa) sono nelle altre due « vite » di Cellini e di D'Azeglio, insieme alla forzatura

⁽²¹⁾ Tra le più evidenti liberazioni, oltre alle già citate, quelle descritte nel cap. VII dell'Ep. II, nei capp. II e XV dell'Ep. III e nel cap. XXII dell'Ep. IV.

⁽²²⁾ Il carattere involontario e assuefativo dei collegamenti memoriali, che sono alla base della « ripetizione » (come « richiamo », sensazione presente che fa ritornare e ripetersi una sensazione passata, « azione » che si ripete per la memoria inconsapevole delle sue « premesse »), è indicato anche da Leopardi, che porta come esempio proprio l'Alfieri della *Vita* (*Zib.*, I, 965-6): « La memoria non è altro che una facoltà che l'intelletto ha di assuefarsi alle concezioni, diversa dalla facoltà di concepire... Ed è tanto necessaria all'intelletto, ch'egli, senza di essa, non è capace di verun'azione..., perché ogni azione dell'intelletto è composta (cioè di premesse e conseguenza) né può tirarsi la conseguenza senza la memoria delle premesse... Del resto, la facoltà di assuefazione in che consiste la memoria è indipendente in molte parti dalla volontà... Il che si vede sì per mille altre cose, sì perché spessissimo una sensazione provata presentemente, ce ne richiama alla memoria un'altra provata per l'addietro, senza che la volontà contribuisca, o abbia pure il tempo di contribuire a richiamarla... Così l'Alfieri nel principio della sua *Vita*, osserva una sua rimembranza che fa al proposito ec. (4 Agosto 1821) ».

⁽²³⁾ Ep. I, cap. II.

di un ritratto « diverso », di un se stesso che si oppone a un « altro » fuori del testo. In genere, sia nelle autobiografie più complesse (e che iniziano dall'infanzia), sia nelle memorie di alcune fasi o vicende (come *Le mie prigioni* di Silvio Pellico), si dispone sempre inizialmente (si voglia o non si voglia) qualche episodio al quale collegare il seguito dei fatti o l'insieme dei tratti che completano la figura del soggetto. È anche il caso di Cellini, che dà « principio » con la spiegazione del suo nome di battesimo, mettendolo in rapporto con la « grazia » e il ringraziamento di Dio e unendo in esso la sua nascita (come dono del Cielo) e l'opposizione tra lo « scendere » e il « salire »: « Poi che 'l pentir non val, starò contento — salendo qual io scesi il Benvenuto — nel fior di questo degno terren toscano » ⁽²⁴⁾. Sul suo nome, che diventa l'emblema di se stesso ed è insieme la firma al suo autoritratto, Cellini giuoca (ma seriamente) per indicare la sua congiunzione con la volontà, o la grazia, di Dio, che lo ha fatto nascere e lo ha dotato « più che misura »; e questo contro il giudizio e l'attesa della gente e dello stesso padre, che si aspettava una femmina ed è contento di dire: « E' sia il Benvenuto », dandogli così il nome. Un nome che Cellini oppone e impone agli altri per tutta la sua vita, come oppone e impone, a contrasto, l'immagine scritta di se stesso ⁽²⁵⁾.

⁽²⁴⁾ La giusta interpretazione di D'Ancona, che spiega questi versi così: « salendo in alto quanto già scesi in basso, io, Benvenuto », trascura però l'articolo (che sottolinea l'ambiguità del nome) e va completata come segue: « Poi che non serve pentirsi, sarò contento di essere stato il benvenuto sia nel salire (in alto) sia nello scendere in basso (nelle "vanità") », (vivendo) in questa Firenze ».

⁽²⁵⁾ « Quella allevatrice, che sapeva che loro l'aspettavano femmina..., giunse cheta cheta a Giovanni mio padre, e disse: — Io vi porto un bel presente, qual voi non aspettavate. — Mio padre, che era vero filosofo, stava passeggiando, e disse: — Quello che Iddio mi dà, sempre m'è caro — e, scoperto i panni, coll'occhio vidde lo inaspettato figliuolo mastio. Aggiunto insieme le vecchie palme, con esse alzò gli occhi a Dio, e disse: — Signore, io ti ringrazio con tutto 'l cuor mio; questo m'è molto caro, e sia il benvenuto. — Tutte quelle persone che erano quivi, lietamente lo domandavano come e' si gli aveva a por nome. Giovanni mai rispose loro altro, se none: — E' sia il Benvenuto. — E, risoltisi, tal nome mi diede il santo battesimo, e così mi vo vivendo con la grazia di Dio » (III). La prima opposizione è proprio col padre, al quale Cellini fa dire la frase fatale, attribuendogli la proprietà del giuoco (suo) sul significato del nome. Comunque, in seguito, giuocherà senza più accorgersene. Si veda il racconto di quando Paolo III decide di dargli un

A questo episodio segue immediatamente l'altro dello « scarpione », che è preso (dal padre) come « buon aurio », come presagio di ciò che sarà poi il bambino da grande, uomo non solo temerario, ma protetto dalla fortuna (o da Dio), e che soprattutto trasforma nella sua immaginazione, — nella immagine che descrive di sé in tutta la sua « vita », — gli « scarpioni » in « granchiolini » ⁽²⁶⁾. Ogni vicenda, in modi diversi, ripete questa prima scena, che testimonia la sua ingenuità nell'affrontare il rischio, la sua « gran festa » come disposizione curiosa e avventurosa verso le cose nuove o strane o belle del mondo e il suo spirito possessivo e dominatore, ma soprattutto è il segno di una sostituzione del linguaggio sociale, paterno, con quello immaginario e infantile (dove non c'è, appunto, paura). Lo stesso fenomeno è confermato da un altro fatto, collegato a questo, riferito all'età di cinque anni, quando Benvenuto bambino crede di vedere una « lucertola » e il padre lo avverte, con una « gran ceffata », che si tratta invece di una « salamandra », attuando sul figlio l'imposizione violenta di una cultura. La *Vita* celliniana è, in embrione, in questi avvenimenti o ricordi dell'infanzia, ne è un ampliamento e una ripetizione, come contrasto tra due linguaggi: comincia, infatti, la sua arte di orafo « contro il volere » del padre, e tuttavia cerca di contentarlo « per pietà », suonando « or di flauto or di cornetto », e prosegue alternando la sua « arte dell'orefice » a quella paterna del « sonare ». Le risse che inizia

« salvacondotto » per un omicidio contro il parere di chi suggerisce che « non saria *bene* far grazie di questa sorte »: « Al quale il papa voltosigli, gli disse: — Voi non lo sapete *bene* sì come me. Sappiate che gli uomini come *Benvenuto*, unici nella loro professione, non ànno da essere ubbrigati alla legge... » (LXXIV): dove il « bene » è rimbalzato dall'uno all'altro, per ridursi nel nome Benvenuto, l'« unico » in cui il bene ha un senso!

⁽²⁶⁾ « Avevano un giorno mutato un certo cannone d'un acquaio e del detto n'era uscito un grande scarpione...; io lo vidi e, corso a lui, gli misi le mani addosso... Dicono che con gran festa io corsi al mio avo, dicendo: — Vedi, nonno mio, il mio bel granchiolino! — ...Mio padre... corse a cotai grida, e stupefatto non sapeva trovare rimedio... In questo gli venne veduto un paro di forcicine: così... gli tagliò la coda e le bocche. Di poi che lui fu sicuro del gran male, lo prese per buon aurio » (IV). È dichiarato che non si tratta di un ricordo, ma di un sentito dire (« Dicono che... »), ma la scena che vi costruisce l'autore è ugualmente indicativa di un'opposizione linguistica e del problema ancora di dare un nome.

fin da ragazzo sono legate a questa conflittualità, dove agisce l'affetto parentale (che poi si trasforma in affetto verso i suoi signori-committenti) insieme al desiderio di indipendenza individuale: una rivolta ingenua, quasi infantile, ma resa violenta da quella originaria indole di temerarietà.

Se la *Vita* di Alfieri è la storia del rifiuto ripetuto di una punizione (o « pena » legata all'amore e alla sua tirannia, o alla tirannia in generale), che colpisce la fierezza della sua chioma rossa, — rifiuto (come « liberazione ») che prorompe dalla lunga compressione nel tono eloquente e gridato delle sue tragedie, — la *Vita* di Cellini è il racconto di vicende ricalcate sulla scena di un contrasto tra la cultura paterna o padronale e la sua ingenua, originaria, visione di artista indipendente, che tuttavia deve fare i conti con l'elemento affettivo (e la « rissa » è l'emblema più efficace di questo contrasto, perché ripete sempre il caso dello « scarpione » o della « ceffata »)⁽²⁷⁾. Due immagini di « passione » e di « liberazione », due immagini eroiche diversamente articolate, ma ugualmente vittoriose.

L'immagine che invece si costruisce D'Azeglio è più sofisticata e più contorta (stavamo per dire più ipocrita), e così sepolta sotto una specie di diplomazia del discorso, che si fa fatica a precisarla. Piemontese anche lui e legato ad Alfieri da ricordi d'infanzia, sembra che il marchese Taparelli D'Azeglio faccia di tutto per non rassomigliargli nemmeno nel racconto della propria vita. Se Alfieri dichiara, all'inizio, il suo « amor di se stesso », D'Azeglio, pur non escludendo (diplomáticamente) « un volgare e malacorto amor proprio », afferma di scrivere « onde rendere utile altrui, e più di tutto alla nuova generazione l'opera mia »; se Alfieri confessa l'intenzione di non « dar luogo a nessuna di quelle altre particolarità che potranno risguardare altre persone », D'Azeglio, al contrario, sembra volersi mettere da parte per narrare degli altri che ha incontrato nella sua vita (e prima di tutti, i parenti), e fare — come dice — uno « studio critico di molte vite, tra le quali

⁽²⁷⁾ In una rissa a Firenze, Benvenuto dà un pugno violentissimo a un suo assalitore, e poi se ne scusa di fronte al giudizio degli Otto, sostenendo di non aver dato un pugno, ma una « ceffata », solo uno schiaffo (XVI). Un'altra rissa, a Roma, si conclude con l'uccisione dell'assassino di suo fratello (LI).

la mia è posta soltanto onde serva d'orditura a più degno tessuto». Così esclude anche ogni « passione di parte ». E prima di accennare ai ricordi della sua infanzia, spende due capitoli per far la storia o meglio il panegirico entusiasta del padre e della madre (di cui riporta le memorie biografiche della famiglia), e solo di malavoglia si riduce a parlare di sé: « ... ed ecco giunto il momento in cui mi conviene pure parlare di me, ed accingermi a ripetere continuamente quell'*io* fastidioso, che in conclusione è poi sempre per tutti il personaggio più difficile a maneggiare ».

La difficoltà (che sembra paura) di parlare di questo « io » deriva dalla situazione di una famiglia nobile del vecchio Piemonte sabardo, organizzata come una caserma (con l'« ordine del giorno » scritto di ciò che i ragazzi devono fare), dove la figura del padre è quella di un padre terribile, tutto d'un pezzo, fanaticamente legato all'« onore », al suo sovrano e alla tradizione, e verso il quale si ha una grande soggezione (D'Azeglio s'arrischia a dire soltanto ch'era « duro », ma aggiunge che faceva bene a essere così). Sempre in contrasto con Alfieri, D'Azeglio non descrive una ribellione, ma una « obbedienza » totale, consolandosi con la formula della « libertà nell'obbedienza », là dove tutto è regolato, cioè tutto è proibito; con la conseguenza che il soggetto della narrazione autobiografica è, fin dall'inizio, e poi continuamente, un soggetto conformista, e contento in apparenza del suo stato, che pur gli (e ci) riesce incomprensibile, e solo raramente (e attraverso una implicita ironia) ne affiora qualche tratto di scontento.

Questo autoritratto, confuso a un costume (piemontese, nobile, familiare e molto genericamente politico), ha il suo segno distintivo originario nell'episodio intitolato *Un atto di sacrificio*, dove il bambino D'Azeglio, che non ha mai avuto regali, avendo ricevuto in dono finalmente una « carrozzetta », prima la regala a un amichetto, poi se ne pente e infine riceve, per questo gesto generoso, grandi elogi; e qui c'è il marchio dell'ipocrisia, moralistica e conservatrice, pseudoliberale e avida, della sua famiglia e di quella società, cioè la maschera del « dovere » morale. Con tutto ciò, resta la regola dell'autobiografia: tale scena viene inconsciamente ripetuta ed è il primo abbozzo di un quadro, completato poi da tutto il resto della « vita », che propone una vita regolata dall'esterno, dalle circostanze storiche e politiche,

« balestrata » dagli avvenimenti e pur legata a un fondamentale « bisogno d'ordine » che è ormai « natura ». Ma anche così tale immagine viene opposta di continuo alla società, ai suoi costumi avidi e corrotti, al suo utilitarismo ed egoismo, avidità di ricchezze, ecc.

« Siccome io non scrivo romanzi ma fatti veri, non può entrare nel mio disegno il dipingere scene d'affetto; lascio dunque alla fantasia del lettore... »: questa frase di D'Azeglio (riferita a una scena alla quale egli non ha potuto assistere e che riguarda gli « affetti » dei genitori, e non i suoi) ci riporta alla questione della differenza tra racconto come romanzo e racconto come autobiografia, così come è indicata dagli scrittori autobiografici, i quali, come prescrive Cellini, devono essere « veritieri », oltre che « da bene ». Ma già Alfieri punta su di una verità non assoluta, ma relativa (nei confronti dei biografi), e si impegna sì a « disappassionarsi », ma « per quanto all'uomo sia dato », e avverte: « Onde, se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia ». È per lui una questione di coraggio o di viltà; perché, per il resto, chi può « più addentro conoscere » un uomo se non lui stesso?

La considerazione della letteratura autobiografica come letteratura della « verità » per eccellenza (per Sant'Agostino è addirittura la Verità), in opposizione alla letteratura romanzesca, affonda le sue radici molto lontano ed è ormai un luogo comune⁽²⁸⁾. Ma già D'Azeglio, con quella frase, sottintende

⁽²⁸⁾ Lo ribadiva G. Prezzolini, quando scriveva sull'esperienza vociana: « *La Voce* nacque con un intenso desiderio in tutti quelli che vi parteciparono più intimamente della verità... Ora, letterariamente parlando, questo sentimento della verità condusse quelli che erano tra noi degli scrittori... all'autobiografia... Dove si può trovare maggior verità nell'arte, se non raccontando di se stessi? » (in C. MARTINI: « *La Voce* », storia e bibliografia, Pisa, Nistri-Lischi, 1956, pp. 103-4). A Prezzolini rispondeva G. Debenedetti (ora in *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 49-50): « L'autobiografismo... simula un tessuto narrativo con un fac-simile, un surrogato che delude e inganna la consistenza e fisionomia creativa e dinamica di una vera narrazione. La risposta a Prezzolini — apologeta dell'autobiografismo in quanto letteratura della verità — potremmo darla noi stessi, direttamente, ricordandogli che la verità narrativa è una specie di verità di secondo grado... La verità di un'autobiografia non è altro che un duplicato, una copia più o meno fedele di quella verità circoscritta e già scontata che è la vita personale di un uomo, attraverso i

che se avesse scritto un romanzo, quella scena non l'avrebbe saltata; ciò vuol dire che, a prescindere dall'inganno di poter conoscere se stesso meglio di ogni altro, l'autobiografia ha una sua verità che è diversa da quella del romanzo: quella racconta (o dovrebbe raccontare) fatti veramente vissuti e affetti veramente sentiti dal narratore, questo invece fatti veri per immaginazione o supposizione o (nel caso del romanzo naturalista) per sentito dire o per aver letto dei documenti ⁽²⁹⁾. « Letterariamente parlando », si ha a che fare con due generi diversi, la cui « verità » (o piuttosto, la sua riproduzione, che è poi sostituzione linguistica del reale, e quindi è più esatto chiamare « verosimiglianza ») è dunque diversa, secondo una diversa finzione. Si dilegua, in ogni caso, l'illusione di poter adoperare la scrittura autobiografica come documentaria in assoluto.

Qui ci soccorre lo scrupolo alferiano, la fiducia nella sua « non viltà » (e D'Azeglio non gli è da meno nel consigliare il lettore: « Quando dirò male di me, creda pur troppo ad occhi chiusi; ma quando ne dirò bene, li tenga aperti »). L'operazione autobiografica implica l'uso privilegiato della preterizione, cioè non solo il dire « il vero », che è quello che appare come

fatti o i commenti della sua cronaca vissuta. Si tratta di una verità vera per lui... I più grandi scrittori di autobiografie... non mancano di metterci sull'avviso circa i coefficienti di simulazione o di dissimulazione che introducono nel loro resoconto. Cioè ci avvertono che, in certi momenti, abbandonano se stessi e creano, magari sulla falsariga di se stessi, un personaggio di invenzione. Cioè un personaggio narrativo, quindi capace di darci, attraverso la verosimiglianza, una verità che ci implica, ci compromette, ci rischiera tutti quanti siamo... Una verità... ottenuta tradendo quella circoscritta e, in fondo, gretta verità autobiografica, di cui Prezzolini fa l'apologia ».

⁽²⁹⁾ L'autenticità o veridicità è ribadita continuamente dagli scrittori autobiografici, che la sentono come un impegno morale e non come un trucco o una finzione retorica, e proprio perché scrivono in un certo genere letterario. Per tutti D'Azeglio: « Scrivendo di me, debbo mostrarmi quale sono. Debbo esser io, proprio io, e non un altro. Debbo dunque a questo fine non solo narrare i fatti esattamente, ed esporre senza velo i miei pensieri e le mie opinioni; ma è altresì necessario che io usi i modi, le frasi, le parole, i concetti miei soliti, quelli che emergono dalla mia individualità, dal carattere, dalle abitudini mie ». Anche lo stile è in rapporto alla necessità del genere, che richiede una ben determinata verosimiglianza.

vero alla coscienza dello scrittore autobiografico (e come il più verosimile al lettore), ma, potendo permettersi di non avere « il coraggio o l'indiscrezione di dir... tutto il vero », anche il non dire; può introdurre, allora, in quel vero non solo una scelta voluta, ma anche e soprattutto un vuoto inconsapevole « fatale »⁽⁹⁰⁾, un non-detto all'interno del testo.

La negazione, a questo punto, si colloca come assenza là dove dovrebbe vedersi il se stesso come verità piena e originaria, strappata, per ritorsione, al passato e alla morte, e da consegnare alla luce della coscienza attuale o della posterità, e quindi resa eterna, ma come in una lapide sepolcrale. Del « se stesso » l'autobiografia ci restituisce i lineamenti mummificati dalla convenzione del linguaggio e dal ricordo superficiale, mentre è dissolta, a contatto con l'aria, la sua essenza, la sua « verità »: di essa resta, nella visione ripetitiva e paradossalmente veritiera dalla « vita scritta da esso », solo la traccia, lo spazio lasciato dal suo passaggio come segno e articolazione e stile di una scrittura di memoria.

L'autobiografia è il campo privilegiato della memoria che narra o, meglio, descrive (o confessa) se stessa. A « vita scritta da esso » si alterna la dicitura « miei ricordi » o « ricordanze della mia vita » o « memorie » o « confessioni », dove il possessivo esplicito o implicito comporta, nel ricordo, la presenza costante del soggetto come attore e soprattutto l'azione della memoria (come sua funzione), che diventa possesso di se stessa, presenza a se stessa. Questo particolare proporsi del ricordo costruisce un « passato » come « ricordato » nel presente, e in questo passato-presente il posto del soggetto che ricorda coincide con quello del soggetto ricordato; così, in assenza della « verità » del soggetto, rimane unico vero il presente della sua memoria, la quale non può essere che memoria di se stessa, del suo operare nel presente autobiograficamente, cioè descrivendosi involontariamente nella sua fuga a ritroso da quel soggetto, proprio mentre cerca di recuperarne l'immagine speculare più cara

⁽⁹⁰⁾ Paul Valéry scriveva che « un livre n'est après tout qu'un extrait du monologue de son auteur. L'homme ou l'âme se parle; l'auteur choisit dans ce discours. Le choix qu'il fait dépend de son amour de soi: il s'aime en telle pensée, il se hait dans telle autre; son orgueil ou ses intérêts prennent ou laissent ce qui lui vient à l'esprit, et ce qu'il voudrait être choisit dans ce qu'il est. C'est une loi fatale » (*Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1966, v. II, p. 479).

e, insieme (contraddizione specifica), più accettabile dagli altri e rispettosa delle regole del genere.

Questa presenza è continuamente garantita, e non una volta per tutte, e in forme dichiarative (« mi ricordo », « mi sovviene », « io non posso ricordarla senza... », « fatti dei quali abbia memoria un po' chiara », e simili) e in modo massiccio e insistente. L'autobiografia descrive il cammino di una memoria, e più che il suo oggetto indica i suoi dispositivi conflittuali, consistenti sempre in un ripetere e insieme in un tralasciare, o in un ancorarsi continuo a se stessa, cioè a quello che nella descrizione si rivela come tempo e come spazio, e dà allo stile un inconfondibile carattere dimostrativo (uso e abuso dei pronomi, aggettivi e avverbi dimostrativi e necessità altrettanto ossessiva delle collocazioni temporali) ⁽³¹⁾.

L'azione memoriale è indicata quasi a ogni pagina, a ogni riga, a ogni momento di ripresa, a ogni incidenza della narrazione. La storia autobiografica diventa un diagramma del ricordare, un'avventura del ricordato, quale non si trova in altri tipi di racconto, e abbisogna di un procedimento costante e spesso ossessivo, il ricorso al fondo cronologico e alla collocazione spaziale, così che al tessuto temporale (giorno, ora, periodo, ecc.) è strettamente unita la dimostrazione localizzata vicino al soggetto (qui, questo, cotesto, ecc.) ⁽³²⁾.

A differenza di altre scritture di memoria, l'insistenza sul soggetto, la sua collocazione dimostrativa nel tempo e nello spazio, in un verosimile vissuto e quindi provato solo dal narratore, in un racconto che descrive

⁽³¹⁾ La preterizione è espressa nei propositi e nelle intenzioni, ma affiora involontariamente anche nel tessuto dell'opera. Prendiamo esempi a caso da Cellini: « Saltando innanzi un pezzo »; « Troppe gran cose avrei da dire, se minutamente io volessi scrivere »; « A questo, oltre l'altre cose... ». Ed ecco Alfieri, che si collega direttamente al verosimile: « Non sarei forse reputato veridico, se io volessi annoverare tutte le frenesie dell'addolorato disperato mio animo »; e poi: « non si possono tutti questi effetti ritrarre con parole »; « E s'io volessi far ridere a spese di quei dotti..., potrei nominar taluno di essi » (e non nomina nessuno). Ma anche D'Azeglio: « Qui mi s'affollano un mondo di riflessioni. Qualcuna bisogna che me la lasci dire... » (le altre sono tralasciate dalla scelta).

⁽³²⁾ Cellini è forse tumultuoso in questa procedura: in un'atmosfera appesantita dai frequenti « participii assoluti » (« Mosso la guerra papa Clemente »; « Portatomi via i danari »; « Così partitomi »; « Corso in bottega »; « Mandatomi il papa tutte le sue gioie », ecc.),

senza trasformazioni narrative e dove il destinatario è anch'esso intimo, metastorico e metafisico, fa sì che il contenuto (cioè il se medesimo e la sua vita) venga risucchiato *immediatamente* all'interno stesso della memoria. In tal modo, l'operazione autobiografica, come ogni altra operazione letteraria (che disloca il soggetto mentre sembra costituirlo e gli impedisce di essere presente ai suoi segni), ma più di ogni altra (per la sua incidenza sul soggetto della contraddizione linguistica), decide un'alienazione, e nel modo più paradossale possibile. L'autobiografia, in cui lo scrittore rompe con gli altri e col sociale, per ripresentarsi ad essi non solo *con* una parola scritta, ma esplicitamente *in* una parola scritta, è pura illusione, perché la scrittura è già più

dalle relative e dai gerundi e dalle locuzioni temporali (« In mentre che »; « Intanto che »; « Subito che »; « In questo istante », ecc.), ecco la scansione del tempo: « In un mese intero che noi stemmo »; « non passava mai giorno »; « ivi a pochi giorni »; « passò più di otto giorni »; « venuto il giorno », ecc. E poi un profluvio di dimostrativi (nella stessa pagina: « Mi venne a trovare quel... Per la qual cosa si destò tutti quei mia nemici... avvedutosi di tal cosa... Questa moneta piacque molto più di quelle di quelli..., perché voleva ch'io fossi quello...; e quel misser Latino..., perché il papa gli aveva dato questa... A questo il papa... per questa solenne festa... Vedendo questi mia nimici... Questo ditto..., e per quel che si disse a lui toccò pochi di cotesti... Ma perché più volte questo marito di questa... ») (LXXV).

Il testo alfieriano sembra procedere più sistematicamente con l'intreccio accurato di temporalità e di collocazione dei fatti. Riportiamo solo un brano: « ...come un pegno di *questo* mio *subitaneo* partito, ed un impedimento quasi che invincibile al mostrarmi *nessun luogo così* tostone, non essendo *allora* tollerato un *tale* assetto, fuorché ne' villani e marinari... Isolato *in tal guida in casa mia*, proibiti tutti i messaggi, urlando e ruggendo, passai *i primi quindici giorni* di *questa* mia strana liberazione... E mi accadeva di aver letto delle pagine intere cogli occhi, e *talor* con le labbra, senza pur saper una parola di *quel* ch'avessi letto. Andava bensì cavalcando *nei luoghi solitari*, e *questo* soltanto mi giovava... In *questo* semifrenetico stato passai *più di due mesi sino al finir di marzo del 75*... Fantasticando *un tal giorno così* fra me stesso, se non sarei forse *in tempo ancora... di quando in quando*... Trascriverò *qui...*, *or questa or quella*... parermi *quello... qui addietro... di tempo in tempo*... » (Ep. III, cap. XV).

Con scrupolosa attenzione e con sospensiva prudenza, che però non esclude l'«io», D'Azeglio nei frammenti che seguono: « Fu *questo* l'ultimo, definitivo distacco... *A quindici anni e mezzo*... Io, ...prego Dio di cuore che dia pace a *quell'*anima... Ché *tale* egli era..., un'allegrezza *talmente* completa, *talmente*... se ardissi, direi fitta..., come non avevo cuore, sto per dire..., Una di *queste* occasioni, di *queste* giornate..., fu *quella*... » (cap. XI).

vicina del parlato all'essenza stessa e alla necessità della delusione, e farvi apparire il soggetto parlante e il suo stesso vissuto, radicalizza la contraddizione. La scrittura metaforica della poesia o quella metonimica del romanzo sono più in linea, al confronto, con l'accettazione dell'infedeltà del linguaggio, per la loro condizione di morte o di suicidio del soggetto: al contrario, l'autobiografico ne riproduce la vita, pur non sfuggendo, nello stesso tempo, alla regola di poterne scrivere come di un morto.

Resta tuttavia, di questa scomparsa del soggetto, l'atto della memoria che dovrebbe descriverlo e riprodurlo nel pieno di un ritratto « vero », e quella particolare azione ripetitiva e dimostrativa, che abbiamo indicata come propria di questa scrittura: lì resta anche, come forma di un vuoto, la traccia lasciata dal passaggio in ricordo di se stesso del soggetto. Di questa, e dell'elaborazione illusoria che la costruisce (o meglio, decostruisce), possiamo e dobbiamo interessarci. Allora, l'analisi della storia autobiografica di una « persona » deve essere sostituita dal rilevamento di uno stile e di un modo « differente » di ricordare. A questo punto può finire la teoria della scrittura e iniziare la critica del testo; e noi la inizieremo (e anzi, concluderemo) col testo alfieriano.

La legge dichiarata della memoria alfieriana è quella dell'« affinità dei pensieri con le sensazioni », che è però un meccanismo generale della memoria. Ma, se andiamo a vedere meglio, è una sensazione visiva che si ripete, valida per se stessa come stile del ricordo (« mi vennero agli occhi »; « la subitanea vista »), anche se produce un contenuto ambiguo e, interessata dalla « riflessione » del narratore, richiama « a un tratto » tutte le « sensazioni primitive » che aveva « provate già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio » (e persino il sapore dei confetti), e gli permette di ricostruire « nella fantasia » la scena infantile e la coscienza, il « pensiero » di quel fatto. Dopo il ricordo dei confetti dello zio sono indicati subito altri due ricordi, che riguardano i fratelli: una malattia da bambino che gli faceva desiderare la morte, perché alla morte del fratellino minore aveva sentito dire « ch'egli era diventato un angioletto »; e i dolori e le lacrime versate per la separazione dalla sorellina, che sono giudicati uguali (« gli stessi ») a quelli provati in seguito in ogni caso di separazione « da qualche amata mia donna, ed anche

nel separarmi da un qualche vero amico ». La conclusione (nobilitante) è che « tutti gli amori dell'uomo, ancorché diversi, hanno lo stesso motore ».

Alfieri ci dà sempre la « ragione » (unificatrice di un « carattere ») dei suoi ricordi; ma è un modo di coprirsi, di farsi sparire dietro la spiegazione e di far apparire in sua vece un soggetto nobile e libero da sempre. Anche nel caso del suo desiderio di visitare la chiesa del Carmine, dopo la separazione dalla sorella, ci spiega il perché (« Ed eccone la ragione... »): i visi « donneschi » dei « fraticelli novizi » di quella chiesa gli ricordavano la sorella, e su di essi egli trasferiva il suo amore fraterno. Questo è effetto delle sue riflessioni (« riflettendovi su »), ma è soprattutto una maniera per dimostrare a sé e agli altri che « di quanto io allora sentissi o facessi, nulla affatto sapeva ed obbediva al puro istinto animale », ma era un « innocente amore ». Anche la sostituzione della parola « frati » con « Padri » è giudicata come un mezzo per « nobilitare » quei « novizietti ». Altra interpretazione sua (« per quanto ora credo ») è che « quell'umor malinconico, che a poco a poco s'insignoriva di me » derivasse da quegli « effetti d'amore ignoto intieramente a me stesso, ma pure tanto operante nella mia fantasia ».

Non dobbiamo fidarci di queste spiegazioni, a cominciare proprio dalla sua pretesa di spiegare tutto e di spiegarlo in quel modo, per offrire materia a chi vuol conoscere i « meccanismi delle nostre idee » e le « passioni dell'uomo ». L'insistenza sull'« umor malinconico » (peraltro verosimile) e sul desiderio di morte fin da fanciullo, legato anch'esso alle « disposizioni malinconiche », sembra provocato a bella posta dalla vicinanza della morte del fratellino e sa più che altro, per essere l'interpretazione di un atteggiamento infantile, di moda, di vezzo letterario, « preromantico », come è mostrato anche dal racconto della scorpacciata di erba per poter morire di « cicuta », un residuo letterario... Così anche l'insistenza sul « castigo » è voluta, per potersi costruire un'infanzia come premessa alla sua natura di ribelle. Bisogna liberare la memoria alfieriana da ciò che vi mescola la ragione, la riflessione adulta e il giudizio. Allora l'episodio dei « novizi » vale solo per l'immagine dei loro « visi », che appaiono e spariscono, come è sparito quello della sorellina (o del fratellino-angioletto, se si vuole, o tutti e due insieme). Anche la cancellazione di « frati » e la sostituzione con « Padri » non è un modo

di nobilitare i fraticelli (come giudica l'autore), ma sempre un giuoco di sparizione e di riapparizione, di non vedere più e di rivedere, di sostituzione di un'apparenza, dove, certo, incide il desiderio di un padre morto troppo presto.

Se tentassimo di costruire un'analisi di questi ricordi, così contaminati dal giudizio e dalla scelta deformante dello scrittore, non riusciremmo mai a concludere sul loro contenuto simbolico. Ci aiuta molto di più il movimento involontario di ricordare, quale s'intravede al di là della raffigurazione che ne vuol fare Alfieri stesso. In tal senso altre indicazioni ci vengono da successivi ricordi, quello del castigo della « reticella », quello del « niente » risposto alla nonna che contraddice il furto (sparizione) del suo ventaglio, e quello della confessione in chiesa con relativa penitenza. Lasciamo stare le « ragioni » che Alfieri andò « cercando in appresso » entro di lui medesimo, « per ben conoscere il fonte di un simile effetto »; resta invece che le « storiette » che Alfieri enumera, trattano tutte, come è abbastanza ovvio per delle vicende infantili, di un qualche dono o di un qualche castigo, ma l'uno e l'altro in alternanza tra l'offerta e il rifiuto, tra l'accettazione e la negazione, tra l'apparire, ancora, e lo sparire, e riproducono inoltre scene che la memoria è sollecitata a riprodurre da un motivo che ha a che fare con una sensazione visiva. La memoria, a un certo punto, non ricorda nemmeno più le ragioni del castigo (« né mi ricordo più del perché ») oppure il contenuto della colpa (« né so quel che me gli dicessi »), ma mette in primo piano gli aspetti spettacolari, visivi, il guardare, gli occhi degli altri, l'investigazione, il fatto che la pena è pubblica o la chiusura e la riapertura degli occhi (« guidato per mano come orbo ch'io era; che infatti chiusi gli occhi all'ingresso, non gli apersi più finché non fui inginocchiato...; né aprendoli poi, li alzai mai a segno di potervi distinguere nessuno. E rifattomi orbo all'uscire... », « mi parve di vedere che gli occhi di tutti si fissassero sopra di me; onde io chinando i miei... »). E ciò fino a creare un'opposizione tra pubblico e privato come contrasto tra un'esposizione obbligata alla vista degli altri e una chiusura della (e alla) vista degli altri.

Il ricordo alfieriano sceglie sempre, e senza accorgersi, in funzione di un tracciato di visualità e di esibizione, scarta i contenuti intimi (i motivi del castigo e il contenuto della confessione) e preferisce le scene « pubbliche »,

dove agiscono i conflitti « visivi ». E questo fa per « affinità delle sensazioni », cioè partendo da un gusto attuale e politico che radicalizza il conflitto tra la solitudine e l'indipendenza (come timore) e la partecipazione e il mostrarsi (come furore). Tale dispositivo costante della memoria di Alfieri è confermato dall'*Ultima storietta puerile*, che dovrebbe provare, da un lato, il nascere in lui dell'« invidia » e, dall'altro, dell'« amor di gloria », e dove, invece, invidia è da intendersi proprio in senso etimologico come illazione del vedere (il fratellastro più grande, indipendente e accarezzato dai parenti), e tutta la scena della caduta e della ferita serve a opporre a quella vista, la vista della sua ferita (la cui cicatrice è « visibilissima » ancora da grande), l'urlo che nasce nel momento in cui si vede il sangue (« portatevi tosto le mani, tosto che me le vidi ripiene di sangue cominciai allora ad urlare ») e quindi lo stare al buio « perché si temeva un poco per l'occhio », e la finale esibizione di mostrare la fasciatura « in pubblico ». Per completare il quadro, la memoria aggiunge subito a questo racconto il ricordo della morte di quello stesso fratello, verso il quale si provava invidia, e che quindi non si rivede più (« senza ch'io lo rivedessi più »), e la successiva partenza per l'Accademia, e il ricordo della « brama di veder cose nuove ». In tal modo prosegue la memoria alfieriana, che anche quando racconta del suo ingresso all'Accademia e ne descrive l'aspetto e il costume, conclude con un « supplizio », che consisteva nel dover « passare per le gallerie del primo appartamento; e quindi *vederci continuamente in su gli occhi* la sfrenata e insultante libertà di quegli altri », e con un giudizio sulla funesta influenza che doveva avere « quella continua *vista* di tanti *proibiti* pomi ».

Il vissuto ricordato come alternanza di una fuga dal (e di un bisogno di) mostrarsi, costituisce la tessitura di tutta la *Vita*, ed è, per esempio, la forma stessa del suo viaggiare insoddisfatto per l'Italia, della sua smania di « correre il mondo » senza veder niente (perché non se ne ricorda!) e del suo dirigersi verso il teatro (di Parigi), il luogo sacro del mostrarsi e del guardare; con l'unica pausa della visione libera delle « due immensità » del cielo e del mare, un emblema: « Riuscitomi dunque il soggiorno di Venezia sul totale anzi noioso che no; ...non ne cavai neppure il minimo frutto. *Non visitai* neppure la ⁷decima parte delle tante meraviglie... Giunto a Padova, ella mi piacque

molto; *non vi conobbi nessuno...* Non mi ricordai (anzi neppure lo sapeva), che poche miglia distante da Padova giacessero le ossa del nostro gran luminare secondo, il Petrarca... Perpetuamente così spronato... mi ridussi in Genova, città che da me *veduta alla sfuggita* qualch'anni prima, mi aveva lasciato un certo desiderio di sé... Il mio solito era di *non mi lasciar più vedere...* Questa sì fatta selvatichezza era in me occasionata... da una *renitenza naturale e quasi invincibile al veder* visi nuovi... Io non voleva più assolutamente *vedere* né sentire nulla dell'Italia... Tosto ripartii per Tolone; e appena in Tolone, volli ripartir per Marsiglia, *non avendo visto nulla* in Tolone... Una delle ragioni che mi avevano fatto desiderare maggiormente la Francia, si era di poterne seguitamente godere il *teatro*. *Io avea veduto* due anni prima in Torino una compagnia di comici francesi... ». Non sarà soddisfatto del tutto nemmeno di vedere il teatro francese, perché la vera vista che lo appaga è ormai ignota a lui stesso, e può solo fantasticare: «Oltre il teatro, era anche uno de' miei divertimenti in Marsiglia il bagnarmi quasi ogni sera nel mare. Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra..., dove sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me *non vedeva altro* che mare e cielo, e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando... » ⁽³³⁾.

A chi non vien fatto di pensare, leggendo questa pagina, all'« infinito » leopardiano? Ma i modi del ricordo e della vista sono qui ben diversi, puntano sull'alternarsi dell'apparire (come offerta e ricordo) e dello sparire (come rifiuto e dimenticanza): « L'umiltà e barbarie del fabbricato; la risibile pompa meschina delle poche case che pretendono a palazzi; il sudiciume e goticismo delle chiese; la vandalica struttura dei teatri d'allora; e i tanti e tanti oggetti spiacevoli che tutto di *mi cadeano sott'occhio*, oltre il più amaro di tutti, le pessimamente architettate *faccie* impiastrate delle bruttissime donne; queste cose tutte non mi venivano poi abbastanza ratemperate dalla bellezza dei tanti giardini, dall'eleganza e frequenza degli stupendi passeggi pubblici,

⁽³³⁾ Ep. III, cap. IV.

dal buon gusto e numero infinito di bei cocchi, dalla sublime *facciata...* »⁽³⁴⁾.

La ripetitività della *Vita* alfieriana segue la traccia di una particolare memoria, che si realizza parlando di se stessa come di un conflitto tra un vedere e non vedere, che è un modo ancora particolare e personale e letterario di alternare una presenza a una assenza, uno spiacevole a un piacevole, un proibito a un desiderato. Tutta la narrazione ricalca il motivo del suo « viso » e del suo « abito », tanto che ogni affetto è collegato alla vista (lo zio: « Il mio affetto per lui era tiepidissima cosa; atteso che io di radissimo lo avea veduto », e: « non fui dunque molto afflitto di questa morte lontana dagli occhi »; viceversa, subito dopo, Andrea: « Io mi facea condurre a vederlo... », « Quel mio affetto per Andrea..., era in me un misto della forza abituale del vederlo... e della predilezione da me concepita per alcune sue belle qualità »)⁽³⁵⁾. La memoria alfieriana si accende su fatti che indicano questa fruizione. Non solo, ma essa stessa si mostra come un meccanismo che ripropone come rifiutato il proibito, in un rovesciamento che comporta la rottura violenta con gli altri e una sorta di furore.

Facciamo un ultimo esempio, riproponendo il brano sul quale la maggior parte dei critici ha fermato l'attenzione, cioè l'episodio della « liberazione vera », della cosiddetta « conversione ». Ebbene, esso inizia come ricordo (anzi, non ricordo) di uno spettacolo, cioè di un vedere, che lo ha annoiato e non come stanchezza di un amore, e continua col proposito di vedere, ma senza più amore, e di tagliarsi la treccia rossa per non mostrarsi in pubblico, da cui nasce la sua solitudine e il suo urlare (che ripete la chiusura infantile e l'urlo per la ferita all'occhio) come introduzione al « poetare »; e non per nulla il poetare per Alfieri è lo scrivere tragedie, cioè la forma più spettacolare possibile offerta a un testo letterario, e non è nemmeno un caso che questo stesso poetare sia fatto in forma urlata, nello stile violento e furibondo delle tragedie: « Tornato io una tal sera dall'opera (insulso e tediosissimo divertimento di tutta Italia) dove per molte ore mi era trattenuto nel palco dell'odiosamata signora, mi trovai così esuberantemente stufo che

⁽³⁴⁾ Ep. III, cap. V.

⁽³⁵⁾ Ep. II, cap. VII.

formai la immutabile risoluzione di rompere sì fatti legami per sempre... Fermai dunque in me stesso di non mi muovere di casa mia, che, come dissi, le stava per l'appunto di faccia; di vedere e guardare ogni giorno le di lei finestre, di vederla passare; ... e con tutto ciò, di non cedere ormai a nulla, né ad ambasciate dirette o indirette, né alle reminiscenze... Formato in me tal proponimento, ... scrissi un bigliettino ad un amico mio... Nel bigliettino gli dava conto in due righe della mia immutabile risoluzione, e gli acchiudevo un involtolone della lunga e ricca treccia de' miei rossissimi capelli, come un pegno di questo mio subitaneo partito, ed un impedimento quasi che invincibile al *mostrarmi* in nessun luogo così tostone... Isolato in tal guisa in casa mia, proibiti tutti i messaggi, urlando e ruggendo, passai i primi quindici giorni di questa strana liberazione... Fantasticando un tal giorno così fra me stesso, se non sarei forse in tempo ancora di darmi al poetare, me n'era venuto, a stento ed a pezzi, fatto un piccolo saggio in quattordici rime... »⁽³⁶⁾. Il sonetto tratta di « amor cieco »...

Concludendo, il ricordo di Alfieri mostra non il suo « ferreo carattere », ma il carattere ambiguo e visualistico, per così dire, della sua memoria, che riduce tutto « a occhio vedente »⁽³⁷⁾, ed è forma mentale di ripetizione di una scena in cui il divieto (o autodivieto), indicato come rifiuto di vedere o di mostrarsi, provoca una reazione rabbiosa, che è, a volte, cecità, chiusura solitaria e umor malinconico, o riproduzione dell'occhio impedito come occhio ferito e della chioma coperta come chioma tagliata, ecc., e a volte, alternativamente, esibizione, mostra di sé, urlo per una ferita (che può ledere un occhio) o per lo strappo di un capello (di una chioma rossissima e visibilissima), e infine si riversa sulla scena teatrale, ancora come un farsi vedere e un urlare!⁽³⁸⁾.

⁽³⁶⁾ Ep. III, cap. XV.

⁽³⁷⁾ « A questo piacevole e nobilissimo esercizio io fui debitore ben tosto della salute, della cresciuta, e d'una certa robustezza che andai acquistando *a occhio vedente...* » (Ep. II, cap. VII). Noi diremmo « a vista d'occhio ».

⁽³⁸⁾ La pratica di una spartizione del testo può far risaltare, alla fine, che dove, in Alfieri, c'è furore, urlo, voce gridata dei personaggi sulla scena, là c'è anche silenzio, chiusura paurosa, piacere e panico insieme di una viltà individuale di fronte alla propria rovina

Il rapporto tra *Vita* e tragedie, che deve occupare giustamente l'attenzione di un critico alfieriano, è chiarito dalla struttura oppositiva e alternativa della memoria autobiografica, che è « fantasia » di carattere teatrale e scenico, proprio per essere composta da due movimenti costanti, da un dispositivo formale del ricordo, che alterna l'apparire e lo scomparire, il mostrarsi e il negarsi (o ritirarsi), lo scoprirsi e il coprirsi, l'entrare e l'uscire, ecc.: dispositivo che appartiene, dunque, al ritmo stesso di un personaggio teatrale. A ciò si aggiunga, infine, che la relazione tra i due movimenti è, anche nella *Vita*, una relazione drammatica, legata a una forma di costrizione, cui reagisce il furore radicale e politico che agita in ugual misura il « se stesso » dell'autobiografia di Alfieri e i personaggi del suo teatro tragico.

e in opposizione allo spettacolo brutale del mondo. E già M. Fubini faceva notare che « quando i suoi eroi hanno dinnanzi a sé la visione della propria rovina, la loro parola si fa nuda ed essenziale. Risuona in quelle parole il "sublime" ...che dischiude all'animo lo spettacolo di un mondo senza confini » (in *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 9).

RITRATTO SENZA FINE

(1973-1976)

di

Francesco Tentori

DEDICA

*Prendi nel cavo della mano questi
fogli, che sono foglie senza storia:
pure a toccarle le vedrai rivivere
e con esse l'oro della stagione
che ti ha ospitata. E non importa quanto
tu sapessi di essere nel cuore
della vita di cui il soffio t'è giunto
ora più forte ora più lieve e ha
mutato anche la tua pena in amore.*

DOVE TU MANCHI

*Viva dentro di me come un rimorso
se potesse un rimorso essere dolce
e porci innanzi agli occhi non quello che s'è fatto,
anzi il non fatto il non osato,*

*frutto non còlto perché creduto acerbo
o lo eravamo noi.*

*È il tuo segreto,
quel che ti fa durare, questo vuoto
dove tu manchi, l'assenza che allude
alle possibili te. Ombra tua
che rimasta ha seguito le mie tracce
mentre andavi per vie che mi escludevano...
Così sei qui e sei te d'oggi e l'altra,
adolescente il cui sguardo sopporta
tutto quanto la vita ti ha recato,
quasi un arbusto ma che conoscesse
le notti e i venti dell'inverno.
Né chiedo di sapere come tu
l'abbia serbata nell'atto di fiorire,
non dandole di più che questa luce
di consapevolezza, di rimpianto.*

E FOSSE PURE FEDELITÀ

*E fosse pure fedeltà a un fantasma
o a un'ombra, ma se questa è stata in noi,
se è divenuta ciò che diveniamo
da un anno all'altro al punto che distinguere
da quel che si era è impresa inestricabile,
se si è fedeli allora è a noi, è alla vita.*

*Non ombra: vera come
un riflesso tra rive, un'acqua in sogno.*

RITRATTO

*Ma chi se non la vita ti dovrebbe compensi,
creatura scorta al limite, sospesa
tra rinuncia e essere te in pienezza.
E sapessi, ti dici, la tua sorte,
potessi riconoscerla: se pure
non è quella smarrita che il tuo sguardo
scopre appena tu smemori.
Vai con un'innocenza che non cede
il mantello agli spini della via:
raccogli i lembi del tuo tempo, spera.*

LA VERITÀ

*La verità che traluce a fatica
dall'intrico dell'essere, chiarore
che intravisto nel folto
d'un bosco ridà speranza all'incerto,
se è il sogno a rivelarla persuade d'incanto.
Così son veri il tuo riso, lo sguardo
che dal profondo del tempo mi raggiunge
come la stella ogni notte ritorna,
e penetra nel mio, gli si dà in pegno.*

CAPELLI CHE IMBIANCANO

*Fili oscillanti tra il passato e l'oggi
ne viene un più di dolcezza allo sguardo,
benché nati dal lutto della vita.*

*Il cuore che li conosce uno a uno
potrebbe noverarne l'anno e l'ora
dire come è caduta tanta brina
sul colore del lino e della spiga.*

*Agghi d'anni telaio del ricordo
sul quale si ripercorre la trama
che mostra qua e là le sue ferite
i suoi deserti i vuoti dell'amore...*

RITRATTO SENZA FINE

*questo che metto insieme con le immagini
nuove e antiche di te intraviste e perse
alla svolta dei giorni ma rivivono
nel mosaico di visi sguardi gesti
che sono più dell'oggi sono l'essere
che affiora se ti chini sullo specchio
d'acqua o vetro nel cui fondo vacilla
la storia, tua o di chi con il tuo cuore
ha attraversato come in sogno gli anni.*

NEL PULVISCOLO D'ORO

*Nel pulviscolo d'oro ove si perde
il tuo sguardo o un pensiero repentino
o quanto della vita ti raggiunge e la quiete
della stanza l'accoglie e muta nel profondo
esistere di cui si trama il tempo*

*e che a distanze annientate dal cuore
in un sospiro ti svela il segreto
di quel che forse non fu inteso e dura
fin qui, a quest'ora che sostì nel vano
d'una finestra, anima in ascolto
di te o d'altro in quest'ora di rondini,
di verità dardegiata dal raggio
che ti disegna: ed era nel mosaico
la tessera mancante questo sogno.*

DEBOLE QUANTO BASTA

*Né icona né fantasma: quale sei,
giunta a quel punto della vita
che lo sguardo si misura col tempo
e la mente tira a sé i fili, intende
a fare luce nel fitto, a distinguere
tra le presenze profonde e d'un attimo.
Così mi appari, è questa la tua immagine
e non mi chiedo se perda o guadagni
nel confronto coi profili del sogno.
È la tua verità che si fa strada
fino a me e dice all'animo sospeso:
guardami dunque e credi a quel che vedi.
E ciò che vedo è te ma divenuta
quasi di cera, dolce ma stremata,
debole quanto basta perché i gesti
ti si adagino ai piedi come foglie.*

OVUNQUE L'ONDA

*Di dimora in dimora, ovunque l'onda
della vita ti sospingesse, là
ti attendevo scrutando se il riflusso
non ti rapisse nuovamente. Ed ero
per te forse la forma familiare
fanale albero vaso dei gerani
a cui si sa d'essere a casa.*

*Un fumo
velava intorno a noi le cose; noi
medesimi l'uno all'altro invisibili.*

MI PROVO ANCORA A DEFINIRTI

*Sei quella che sognavo? Sei di più,
essere dalle contrade del sogno
disceso, se è discendere, al reale,
a questa riva spoglia ove non perde
il tuo sguardo il suo tenero dominio.
M'interrogo ma non è da cercare
quello che è manifesto, il tuo segreto:
accogliere ciò che sulla corrente
giunge e sfiora il tuo cuore.
Ma i battiti profondi tu li serbi
a quanto ti è straniero: così crede
chi per te teme un male, una minaccia.
È una luce di rischio,
incauta viaggiatrice, quella a cui
ti scorgo alla banchina
dove salpa, non sai a che terre, un legno.*

SE DOVESSIMO PERDERCI

*Ti avrò dato una scia di giovinezza,
sarà rinata in te l'adolescente
che si porta nel cuore.*

*Tu di me
ricorderai la nostalgia, i crepuscoli
che abitavano i miei versi. Di te
io l'illusione, il dubbio che non fossi
l'essere cui parlavo, che mi appare
nell'interrotta realtà dei sogni.*

SIA TE, SIA LA TUA OMBRA

*Di te ho fatto una nostalgia, una musica:
questa che reca non detto il tuo nome
nei cieli del ricordo e negli spazi
disputati al reale.*

*Sia te, sia la tua ombra, sia l'immagine
tua più pura e più giovane, non senti
la vita come affida a questo suono
la sua essenza più rara,
come vuole scordarsi, farsi sogno?*

CONGEDO

*Vadano questi versi, siano il fumo
della brace che sopita o ridesta
rosseggia nella sera. E non si scorga
di te il volto né il nome: basti l'ombra,
il riflesso del sogno sulla vita.*

CLIZIA: SALVEZZA E PERDIZIONE
NELLA SINTASSI NARRATIVA
DEI *MOTTETTI* MONTALIANI

di

Paola Desideri

*Komm und besänftige mir, die du einst Elemente versöhntest
Wonne der himmlischen Muse das Chaos der Zeit,
Ordne den tobenden Kampf mit Friedenstönen des Himmels
Bis in der sterblichen Brust sich das entzweite vereint,
Bis der Menschen alte Natur die ruhige grosse,
Aus der gährenden Zeit, mächtig und heiter sich hebt.*

F. HÖLDERLIN, *Diotima* ⁽¹⁾

I *Mottetti*, che costituiscono la seconda sezione delle *Occasioni* ⁽²⁾, si possono ritenere come *work in progress* rispetto agli *Ossi* brevi: «...in effetti la “seconda” maniera di Montale, cioè nient’altro che il Montale esplicito e maturo, è tutta un “lemma” rispetto agli *Ossi*...» ⁽³⁾.

Gli stilemi della poesia montaliana sono in larga parte presenti in questi micro-testi: qui si analizzerà soprattutto il loro andamento sintagmatico. Infatti nei *Mottetti* ⁽⁴⁾ esiste, a livello di strutture profonde, una continuità

⁽¹⁾ « Discendi e placa, tu che un tempo rappacificasti elementi, / delizia della celeste musa, il caos del tempo, / calma la lotta furibonda con la musica di pace celeste, / finché nel petto mortale si unisca quello che si è disunito, / finché l’antica, quieta, grande natura dell’uomo, / dal fermento del tempo si levi possente e serena ».

⁽²⁾ Si rimanda alla IX ed., Milano, Mondadori (= Lo Specchio), 1970 e nel corso del lavoro si userà la sigla *M* per i *Mottetti* e *O* per *Le occasioni*. Per le altre citazioni montaliane si utilizzeranno le seguenti edizioni e abbreviazioni: *Ossi di seppia*, XVII ed., Milano, Mondadori (= Lo Specchio), 1971 (*OS*); *La bufera e altro*, V ed., Milano, Mondadori (= Lo Specchio), 1970 (*B*); *Farfalla di Dinard*, II ed., Milano, Mondadori (= Scrittori italiani e stranieri), 1970 (*FD*); *Auto da fé*, II ed., Milano, il Saggiatore (= Saggi di arte e di letteratura 1), 1972 (*AF*).

⁽³⁾ G. CONTINI: *Dagli « Ossi » alle « Occasioni »*, in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi (= Piccola Biblioteca Einaudi 226), 1974, p. 21.

⁽⁴⁾ Si considererà come mottetto anche *Il balcone*, dato che lo stesso Montale, in nota al volume, precisa: « IL BALCONE: fa parte dei MOTTETTI. È stampato in limine per il suo valore di dedica ».

narrativa: i testi funzionano in un rapporto di coordinazione tra di loro e di subordinazione rispetto alle *Occasioni*.

Si centrerà l'attenzione sulla figura femminile, enigmatico « tu » di questa sezione, e sulle metamorfosi trasfiguranti che la donna viene a subire di volta in volta.

A questa donna cui, nel corso dei *Mottetti*, vedremo assegnare progressivamente ruoli e funzioni molteplici, a questa donna presente/assente, a questa figura femminile poliedricamente donna e « altro », si darà il nome di Clizia: « Clizia è una Laura, una Beatrice: un'invenzione, un'idea, la reminiscenza dell'idea di se stessa » ⁽⁵⁾.

Del resto lo stesso Montale, quando parla della misteriosa, ambigua figura femminile balenante a sprazzi nel corso della sua opera, lascia ampie possibilità di nominazione:

« Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei "Mottetti" sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria » ⁽⁶⁾.

È sempre Montale quindi a dichiarare il ruolo complesso e mutevole di questa donna dagli attributi ora corporei ora metafisici, ora materiali ora decisamente trascendenti.

Clizia è *mani, polsi, volto* (*Stanze, O*) ed è la *messaggera accigliata* (*Elegia di Pico Farnese, O*) che, superba, veglia *al trapasso dei pochi tra orde d'uomini-capre* (*Elegia di Pico Farnese, O*); è *nervi e occhi* (*Stanze, O*) ed è *il girasole impazzito di luce, la pianta che conduce | dove sorgono bionde trasparenze* (*Portami il girasole ch'io lo trapianti, OS*); Clizia è *riso spento dal libeccio che sferza da anni le vecchie mura* (*La Casa dei Doganieri, O*) ed è una di quelle « divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi » (*Lettera da Albenga, AF*).

Nei *Mottetti* la figura femminile assume varie configurazioni e, a fasi alterne, attraverso varie tappe, passa dallo stato fisico alla trasfigurazione mitica, da uno stadio di completa scorporizzazione ad uno di totale divinizzazione.

⁽⁵⁾ S. ANTONIELLI: *Clizia e altro*, in « Letteratura », 30 (gennaio-giugno 1966), p. 105.

⁽⁶⁾ E. MONTALE: *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, ne « La Rassegna d'Italia », 1 (gennaio 1946), p. 88.

Tutta la seconda sezione delle *Occasioni* si sviluppa come un vero e proprio racconto di ricerca memoriale da parte dell'«io-narrante» e di tale racconto possiede, e di volta in volta evidenzia, i vari elementi: una *assenza* che necessariamente implica l'evocazione della *presenza*; una situazione di *disgiunzione* che pertanto presuppone il desiderio di *congiunzione*; personaggi che si fanno *destinatori* nei confronti di altri (*destinatari*) di *oggetti-valore*; *attanti* che intervengono con funzione di *adiuvanti* e/o di *opponenti* nei riguardi del *soggetto-eroe* sottoposto al superamento di determinate *prove* per il conseguimento del *mezzo magico* ⁽⁷⁾.

L'andamento dei *Mottetti* ripropone in questa maniera non solo la lotta ingaggiata dal poeta contro l'oraziana fuga inesorabile del tempo che tutto consuma, corrode, *tarla* (*M XV*); non solo il motivo della *memoria... dilavata* (*Marezzo, OS*) e preda dell'impietosa *nebbia di sempre* (*M XVIII*), ma viene addirittura a «mimetizzarsi» con quel *filo* che *s'addipana* di cui Montale tiene ancora un *capo* (*La Casa dei Doganieri, O*).

«Spazio» e «tempo» quindi sono le categorie principi su cui inevitabilmente si proietta, si iscrive l'ansia montaliana di ricerca e di evocazione di questa Clizia-musa-visiting Angel, luce e verità.

Tale ansia si trova lessicalizzata ne *Il balcone* che, a differenza dei 20 mottetti, ha un titolo peraltro omologo semanticamente ai due versi conclusivi:

*A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.*

⁽⁷⁾ Per il discorso in merito alle strutture narrative, si rimanda ad alcuni importanti lavori:

AA. VV.: *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani (= Idee nuove 48), 1969.

AA. VV.: *Sémiotique narrative et textuelle*, opera collettiva diretta da C. Chabrol, Paris, Larousse, 1973.

R. BARTHES: *S/Z*, trad. it., Torino, Einaudi (= La ricerca letteraria 16), 1973.

C. BREMOND: *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

G. GENETTE: *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Torino, Einaudi (= La ricerca letteraria 36), 1976.

A. J. GREIMAS: *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1968.

A. J. GREIMAS: *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.

G. PRINCE: *A Grammar of Stories. An Introduction*, The Hague-Paris, Mouton (= De Proprietatibus Litterarum, Series Minor 13), 1973.

V. JA. PROPP: *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, trad. it., Torino, Einaudi (= Nuova Biblioteca Scientifica 13), 1966.

F. RASTIER: *L'analyse structurale des récits et l'idéologie littéraire*, in « Studi Urbinati », 1-2 (1971), tomo III, Studi in onore di Leone Traverso, pp. 1244-1258.

C. SEGRE: *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi (= Paperbacks 51), 1974.

Tz. TODOROV: *Grammaire du Décaméron*, The Hague-Paris, Mouton (= Approaches to Semiotics 3), 1969.

Il testo in esame verte tutto sull'intreccio spazio-temporale, sul desiderio montaliano di combattere contro l'*arduo nulla* nell'affannoso tentativo di recuperare la presenza femminile, che qui ha caratteristiche fisiche con tinte anche passionali (*il certo tuo fuoco*).

Già però l'ultima quartina cancella l'immagine, la rappresentazione esclusivamente fisica che offre la prima: solo ⁽⁸⁾ Clizia, creatura privilegiata, può scorgere quella *vita che dà barlumi*; Clizia è lo spiraglio alla via della conoscenza, è la guida montaliana dalla *virtù furiosamente angelica* (*Le processioni del 1949, B*), è lo sguardo, *régard* starobinskiano ⁽⁹⁾ che lacera e possiede.

Clizia possiede senza peraltro essere posseduta e per questo viene a costituirsi immediatamente come l'oggetto del tentativo di conquista, conquista che può aprirsi però a due accezioni diverse per configurarsi e come affermazione dell'oggetto e come negazione di esso: in entrambi i casi però il soggetto-eroe deve possederlo per poi affermarlo o negarlo.

Il balcone riproduce quindi questa situazione duplice ⁽¹⁰⁾ che si trova tradotta nelle dicotomie di base: « essere/sembrare », « allora/ora », « vicino/lontano », « certo/incerto » e nell'ossimoro, posto in posizione centrale, *arduo nulla*.

Lo stesso dissidio nel *M I* viene rappresentato dalla e nella antinomia iniziale « dovere/potere »:

Lo sai: debbo riperderti e non posso.

Fugacità e indispensabilità sono dunque le caratteristiche di questa donna che si dà e si nega, relegando il suo dubbioso interlocutore in una condi-

⁽⁸⁾ Nel testo si legge:

*La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.*

L'aggettivo *sola*, dando luogo a un'alta ambiguità poetica, che ispessisce polisemicamente i versi, può riferirsi sia alla *vita* che al *tu*. Se però si concordasse l'attributo con il primo termine si verrebbe inevitabilmente a delimitare il dominio spaziale su cui si estende lo sguardo della donna; sembra perciò più opportuno associare *sola* con il *tu*, che in questo caso verrebbe a riferirsi alla figura femminile.

⁽⁹⁾ J. STAROBINSKI: *Il velo di Poppea*, ne *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it., Torino, Einaudi (= Paperbacks 54), 1975, pp. 3-20.

⁽¹⁰⁾ Già C. Bo nel 1939 scriveva: « Spesso il testo che ci offre non è che una contrazione di movimenti opposti e contrari... », cfr. *Della poesia di Montale*, in *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, p. 178.

zione di dipendenza tale e così completa da portarlo ad affermare gnomicamente ⁽¹¹⁾:

E l'inferno è certo.

Alla ricerca del *segno* / *smarrito*, il *pegno* solo *ch'ebbi in grazia* / *da te* il personaggio-eroe si rende consapevole dello strazio che la realtà, con le sue presenze, i suoi oggetti gli procura.

Quindi Clizia si costituisce *in absentia* ⁽¹²⁾, simbolizzata dal *segno*, dal *pegno* di cui l'«io-narrante» va alla ricerca nel suo disperato tentativo di conquista, di evocazione, di possesso di questa presenza così condizionante il suo quotidiano. La donna si colloca in questo mottetto in opposizione alla realtà, metaforicamente rappresentata dal *ronzio lungo* che *strazia com'unghia ai vetri* e nello stesso tempo di essa fa parte, perché è proprio in essa che Montale cerca un suo segno.

Il *pegno*, *segno* tangibile di un'antica promessa, nel *M II* si configura nell'immagine di *San Giorgio e il Drago*. Questa rappresentazione iconica, sintesi di antiche e «vissute» architetture, ripropone quella Genova che, pur non essendo nel *M I* esplicitamente nominata, tuttavia era presente nella *sineddoche* *Sottoripa* e nell'*antonomasia* *Paese di ferrame e alberature* / *a selva*. Ed è proprio l'emblema della città ligure, dalla forte carica totemico-sacrale, a provocare l'iter memoriale su cui si snoda questa composizione.

La donna qui è *désir*, è promessa antica e immanente che racchiude, sintetizza passato, presente e futuro. Al passato infatti appartiene la donazione del *pegno*, del passato fa parte la rievocazione che si legge nella prima quartina (*Molti anni, e uno più duro sopra il lago* / *straniero su cui ardoni i tramonti*. / *Poi scendesti dai monti a riportarmi* / *San Giorgio e il Drago*); nel presente invece si colloca l'agitazione, l'ansia, la metaforica *frusta del grecale*; il futuro infine implicano gli ottativi della seconda strofe e la dedizione totale, esclusiva del poeta disposto addirittura, con lucida consapevolezza, a *scendere* nell'infer-

⁽¹¹⁾ A proposito delle caratteristiche di «autosufficienza apparente» e di «compiutezza» che verrebbero ad assumere queste frasi sentenziose, cfr. S. RAMAT: *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia (= Biblioteca di Cultura 82), 1969, p. 191.

⁽¹²⁾ «Clizia is not where», parafrasando lo stesso Montale di *Sosta a Edimburgo* (FD).

nale abisso, nel *gorgo | di fedeltà, immortale*, che ricorda il verso terminale del mottetto precedente.

Il passato è proiettato nel presente nel *M III*: la rievocazione, grazie all'aiuto dell'« amuleto »⁽¹³⁾, magicamente s'è compiuta.

L'intero testo si costituisce come un momento meditativo, di riflessione accentrata nel verbo *Ripenso* denso di carica iterativa. È un districare nel *negro vilucchio (Bassa marea, O)* ricordi di momenti ed eventi trascorsi: da una parte Clizia in un sanatorio e *i lunghi soliloqui sulle carte*, dall'altra l'« io-narrante » e la vita di guerra, *la bomba ballerina*. L'esperienza bellica è collocata in una dimensione spazio-temporale che, paradossalmente, viene paragonata a una *fiesta*.

Clizia in questo testo è una presenza memoriale che si pone nella sua fisicità più completa: le sue *mani* sono preda di *un'ala rude* e ciò la rappresenta come essere mortale, finito, che ha però ancora da giocare la sua *carta*, come Montale epigrammaticamente scrive.

Al tema della morte si allacciano i due versi iniziali del *M IV*, rievocativi di una situazione di congiunzione dei due personaggi e della scomparsa del padre di lei. Anche qui i versi si articolano sull'asse spazio-temporale: il « nunc » trova la sua traduzione nell'opposizione *prima|oggi* e l'« hic » è rappresentato da *Lontano* con cui inizia la composizione e che dà una collocazione spaziale all'evento ricordato.

Clizia conserva ancora connotati fisici: l'« io-narrante », ripensando alla esperienza bellica vissuta in Vallarsa (*Cumerlotti e Anghébèni*), agli *scoppi di spolette*, ai *lamenti* e all'*accorrer delle squadre* — coreografia allucinante che si staglia sullo *schermo d'immagini (M VI)* suo personale — deve constatare *ai colpi | d'oggi: t'ignoravo e non dovevo*.

⁽¹³⁾ Gli ormai classici versi di *Dora Markus (O)* sanciscono le proprietà insite nell'amuleto montaliano, ritualità e salvezza:

...forse
ti salva un amuleto che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti!

⁽¹⁴⁾ Per ciò che riguarda l'uso montaliano della sinestesia, cfr. L. ROSIELLO: *Le sinestemie nell'opera poetica di Montale*, in « Rendiconti », 7 (maggio 1963), pp. 3-21.

Gli elementi appartenenti al dominio uditivo ⁽¹⁴⁾, che in progressione crescente si snodano nei versi conclusivi, richiamando *la bomba ballerina* (M III), funzionano da sfondo anche nella situazione di separazione che si trova nel M V. I due protagonisti sono calati nell'anonimato di una stazione ferroviaria dove l'andamento del treno che va iniziando la sua corsa è preparato dal nominalismo dei due versi iniziali. *È l'ora*: è giunto il momento di un nuovo distacco, che viene collocato oltre che spazialmente, anche temporalmente: *nel buio*, stilema che troveremo nel M XV (*al primo buio, al buio*) e che rinvia ad altre immagini quali la discesa agl'inferi, la fossa fuia, il trabocchetto, la morte, l'oblio degli *Ossi* e della *Bufera*.

Clizia s'impone nuovamente come necessaria al suo interlocutore; ancora una volta gli sfugge e l'interrogativo di Montale rimane senza risposta.

La *fioca* | *litania* del rapido evoca analogicamente nel poeta l'*orrida* | *e fedele cadenza di carioca*: il secondo termine della comparazione, la concitazione della danza brasiliana, traduce l'ansia del protagonista per la partenza della donna di cui nel M VI ricerca la presenza, sia pure simbolica.

La *speranza* di rivederla ormai lo sta abbandonando ed ora ogni elemento può diventare segno che la materializzi. Il possessivo *tuo*, in corsivo nel testo, acquista perciò un valore di richiamo, di evocazione di un passato perduto e recuperato a sprazzi.

Clizia ormai è *barbaglio, distorto e fatto labile* dal tempo; è nostalgia, speranza in fuga e desiderio che possono concretizzarsi solo simbolicamente.

La realtà esterna, con i *balestrucci* ⁽¹⁵⁾ del M VII, perde il ruolo di adiuvante e la sua forza salvifico-evocativa: *né ti riporta dove più non sei*.

Nel M VIII ecco però Clizia apparire nel disegno che l'ombra di una *palma* ⁽¹⁶⁾ traccia sul muro illuminato dalla luce dell'aurora.

L'avventura montaliana inizia si nel M I:

⁽¹⁵⁾ È da notare la continuità dell'azione insita nel *saliscendi bianco e nero* cromaticamente omologo al *sambuco*, che ha fiori bianchi e frutti neri, come il balestruccio ha la parte superiore del corpo nera e quella inferiore bianca.

⁽¹⁶⁾ Già precedentemente si è incontrata la stessa metafora vegetale rappresentativa della figura femminile: *Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie, | sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma, | e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia | schietto come la cima d'una giovinetta palma... (Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida, OS).*

...Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.

qui trova il suo svolgimento; la ricerca si è compiuta ed il processo di simbolizzazione tocca la prima tappa:

*Ecco il segno; s'innerva
sul muro che s'indora:
un frastaglio di palma
bruciato dai barbagli dell'aurora.*

La realtà ha offerto al protagonista *il segno* di cui cercava la proiezione: è però un segno caduco, poiché i *barbagli dell'aurora*, ricoprendo lo stesso ruolo di antagonista dello *schermo d'immagini* (M VI), lo bruciano: si tratta di un'evidente metafora temporale ⁽¹⁷⁾. Lo scorrere del tempo quindi distorce irreparabilmente ogni realtà, appanna ogni ricordo. Nella sua lotta con *il cronometro* la memoria montaliana, in questo mottetto, riesce a sconfiggerne lo scatto silenzioso, quasi inavvertibile: Clizia epifanicamente si concretizza, torna a corporeizzarsi per riacquistare quelle tinte fisiche che aveva ne *Il balcone*. Il suo *passo* non è smorzato *dalla neve*, bensì è *vita e sangue*.

Il poeta è riuscito a possedere la sua donna: il sentimento di possesso, che in lui ha confini molto labili con quello di conoscenza, ha qui la sua esplosione, che viene però subito soffocata nel M IX dall'elencazione ellittica degli oggetti ⁽¹⁸⁾ che occupa ben dieci versi. È negli ultimi tre conclusivi invece — distanziati dai precedenti mediante puntini sospensivi dalla evidente funzione separativa — che torna a comparire Clizia.

Ella ha abbandonato la dimensione fisica per presentarsi come *Luce di lampo*. In questa sua nuova veste ha attributi di ricchezza, di eccezionalità, di singolarità: peculiarità che, pur possedendo, la donna non può estendere ai

⁽¹⁷⁾ Di tali metafore si hanno nel corso dei *Mottetti* diverse realizzazioni: *ardono i tramonti* (M II); *s'inflette | un'ora* (M IV); *il cronometro se | scatta senza rumore* (M IX); *La mezzaluna scende col suo picco | nel sole che la smorza* (M X); *il bulino che parla | la scrivania* (M XV); *l'ora s'estingue* (M XVII).

⁽¹⁸⁾ Per quanto riguarda il catalogo degli oggetti montaliani, l'elencazione ellittica e la rarità di questo modulo sintattico, cfr. A. JACOMUZZI: *Nota sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica*, in *Sulla poesia di Montale*, Bologna, Cappelli, 1968, pp. 11-25.

fenomeni della realtà. Il suo *stampo* è *altro*: ancora una volta si sente nel verso il rammarico del protagonista per l'estraneità di questa troppo distante figura femminile che non a caso nel *M X*, il successivo, viene esplicitamente connotata come *folgore*.

Clizia ormai si è scorporata, è pura luce e *Nulla finisce, o tutto se*, abbandonando *la nube*, scende tra la *razza | di chi rimane a terra* (*Falsetto, OS*).

Nel *M XI* però l'unicità del lampo, della folgore, della stella fredda insomma, diventa *anima* dispensatrice di armonie musicali (*furlana e rigodone*), *anima diffusa* che, pervadendo il cosmo, si moltiplica per espandersi pitagoricamente. È una voce ignorata dagli altri quella che insistentemente scandisce le battute dell'Armonia Universale: *do re la sol sol...* ⁽¹⁹⁾.

Non a tutti è dato percepire la sua presenza, «...solo ai poeti è concessa tale possibilità» (*Lettera da Albenga, AF*).

Infatti *l'altre ombre che scantonano | nel vicolo* — i cosiddetti *nati-morti* (*La frangia dei capelli...*, *B*) — *non sanno che sei qui*, leggiamo in chiusura del *M XII* in cui Clizia, divinità pagana, combattiva messaggera, ha attraversato *l'alte | nebulose*, recando con sé — quali segni della lotta sostenuta con i *cicloni* e del volo attraverso fredde e glaciali temperature — *ghiaccioli e penne lacerate* ⁽²⁰⁾.

Nel *M XIII* la situazione cambia: i protagonisti non sono più insieme; le *alte porte | rinchiuse* su Clizia impediscono la congiunzione sia pure simbolico-memoriale che *avviva | a stratti* il poeta, insolito *pescatore d'anguille* nel «fosso» del proprio passato (*Il bello viene dopo, FD*).

La musica in questo testo si pone come opponente e *subdola* viene definita la *canzone che s'alzava | da masse di cordame*.

La donna ormai si trova *nelle | sfere del gelo* ed unico elemento mediatore tra i due è nel *M XIV* la *pianola degl'inferi*. Ella è presente analogicamente: le *campanule* colpite dalla grandine richiamano alla mente dell'«io-narrante» l'operetta *l'Aria delle Campanelle* in cui Clizia interpretava, *fingeva* il personaggio di *Lakmé*.

⁽¹⁹⁾ In corsivo nel testo.

⁽²⁰⁾ Più avanti, in *Se s'hanno assomigliato...* (*B*), si incontra lo stesso uso lessicale:

*per lo strazio
di piume lacerate che può dare
la tua mano d'infante in una stretta;*

Ancora una volta è l'elemento uditivo a provocare l'accensione della memoria e il successivo procedimento simbolico.

Clizia, *perdizione e salvezza* (*Se t'hanno assomigliato...*, B), nel M XV veste le spoglie della mitica Cloto: maneggia un filo, tesse con il suo *refe* le *soste ancora umane*, componendo insieme, avviluppando i momenti contrari del tempo (*al chiaro e al buio*). La sua azione di « tessitrice celeste » (*Il rumore degli émbriaci distrutti*, O) si pone con tutta la sua carica di durata, in opposizione alla caducità implicita in *soste*. L'insistenza con cui questa Parca intreccia le vite umane ricorda la persistenza del *disegno* musicale del M XI.

Clizia è dunque dominio, possesso e conoscenza, è la *sola* che può *comporre il senso* della *scacchiera* (*Nuove Stanze*, O) mortale.

L'ansia montaliana si fa sempre più disperata ed ormai si configura come *spazio gettato* tra due mondi, tra due realtà. Nel M XVI il poeta preferisce affidare il ruolo di opponente alla *funicolare*, elemento appartenente alla sfera fenomenica, ad un reale che egli conosce e domina, piuttosto che denunciare manifestamente il fallimento della sua ricerca di possesso. Ed è sempre in questa realtà — costituita da *rana*, *carrubi*, *ronzio di coleotteri* — che egli si chiude, serrando così anche il suo messaggio, nel M XVII. Questo componimento, per quanto affidato ad un nominalismo la cui funzione dovrebbe essere di adiuvante, non riesce a sottrarsi al topos-base della poesia montaliana, che nei due versi conclusivi viene antropomorfizzato apocalitticamente dall'*irrompere di scarni | cavalli*.

Tale immagine prepara la « preghiera-supplizio » (*Su una lettera non scritta*, B) che il poeta indirizza alla *forbice*, simbolo del tempo che minaccia di « dilavare » anche il *volto* di Clizia, *solo nella memoria che si sfolla* (M XVIII).

L'avventura del protagonista sta toccando le ultime tappe e il suo atteggiamento è ormai di resa: nulla possono *la canna*, *la rédola*, *il cane* (M XIX). La realtà esterna ormai non può più offrire alcun aiuto al *désir* di questo rassegnato eroe:

oggi qui non mi tocca riconoscere;

Le *pupille* di Clizia ormai remote sono solo due | fasci di luce in croce, il segno più smaterializzato, divinizzato di tutti gli altri incontrati finora.

Una distanza smisurata si apre tra la donna e il poeta che nel *M XX*, affermando in tono arreso *...ma così sia*, si affida in toto all'amuleto, al « fantasma salvatore » (*In limine, OS*), ricettacolo di memorie, ricordi, esistenze. È dunque l'amuleto che vince il tempo corrosivo e impietoso, è il *vulcano* che *dipinto* può fumare *lieto*, è *la moneta incassata nella lava* che può brillare. La vita si racchiude tutta in questi « *petits riens* » ⁽²¹⁾ che fanno parte di quel « reliquiario privato » (*Reliquie, FD*) di cui Montale è il sacerdote dignitoso e riservato.

Clizia è ormai lontana, persa in una dimensione completamente metafisica, noumenica.

Il *récit* si conclude e il vinto eroe, che precedentemente aveva dichiarato *La dannazione | è forse questa vaneggiante amara | oscurità che scende su chi resta* (*Stanze, O*), preso da *follia di morte* (*Nuove Stanze, O*), chiude i *Mottetti* con queste parole:

*...La vita che sembrava
vasta è più breve del tuo fazzoletto.*

⁽²¹⁾ D. S. AVALLE: « *Gli orecchini* » di Montale, in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi (= *La ricerca letteraria* 8), 1970, p. 84.

«DISGELARE I CLASSICI»

IL PENSIERO ANTICO FRA STORIA E ISTITUZIONI

di

Livio Sichirollo

Unfreezing the Classics: più di dieci anni fa, con questo titolo felice, acuto, provocatorio, Moses I. Finley, lo storico dell'economia antica di Cambridge, caposcuola, partecipava ad un dibattito sulle scienze storiche promosso dal «Times Literary Supplement» (7 aprile 1966) e lamentava che la storia antica con le sue nuove metodologie e questioni non fosse presente nelle riviste storiche inglesi, a differenza di quelle americane e in parte continentali, che per trovare qualcosa di nuovo bisognasse ricorrere ai settimanali e persino ai quotidiani (l'«Economist» per esempio). Finley denunciava un fatto, giustamente non stava a ricercarne i perché e si limitava a constatare il vuoto di idee, la mera ricerca astratta, storica, filologica o archeologica che fosse, la mancanza di impegno, di coinvolgimento, il non saper individuare qualcosa che solleciti il dibattito — insomma il non saper porre domande, quelle domande che nascono solo da una presa di coscienza del e nel presente: non è un caso che si dovesse registrare la mancanza di studi sull'impero ateniese, sulla guerra, sulla composizione sociale del mondo antico. L'azione di disgelo o partiva da qui o non sarebbe neppure iniziata. Il pericolo di finire nell'abbraccio sociologico doveva esser corso e comunque non poteva rappresentare un argomento contrario volto a impedire l'impresa. Così Finley — almeno secondo una mia parafrasi un po' libera. Contemporaneamente Arnaldo Momigliano, storico principe dell'antichità classica e non classica e della relativa storiografia, al congresso degli storici dell'ottobre 1967, a Perugia, spostava leggermente il tiro ma nella stessa direzione: la sua *Prospettiva 1967 della storia greca* parlava di «colonizzazione» ancora in atto della storia antica da parte della scienza tedesca dell'antichità, presentava il quadro degli studi italiani ma con l'occhio rivolto ai laboratori d'oltralpe e *overseas*, coinvolgeva nel dibattito sociologia, scienze sociali e filosofia, in un affresco senza sfumature, ricco di figure, pulitissimo. Si apriva così un panorama assai vasto sul quale mette conto di spendere qualche parola, sia pure con grave ritardo.

Mi sembra veramente strano (per usare un eufemismo gentile) che non abbia trovato risonanza (ch'io mi sappia) fra gli storici del pensiero antico la citata *Prospettiva* (più volte pubblicata, da ultimo in *Introduzione bibliografica alla storia greca fino a Socrate*, Firenze, La Nuova Italia, 1975): essa andava ben al di là dei problemi interni e « privati » degli storici del mondo greco. Ho messo quel « privati » tra virgolette perché son certo dell'umore che circola in quelle pagine e quindi sono altrettanto certo che l'autore (come il suo amico Bianchi Bandinelli che se n'era servito più volte) non condivide affatto l'affermazione del sommo Wilamowitz il quale trovava la soddisfazione nella sua disciplina « accresciuta dal fatto che essa è accessibile a pochissimi ». Come si vedrà qui il disgelo è completo.

L'attacco è già un programma: « Siamo tutti in periodo di decolonizzazione. Ciò vale anche per la storia antica. Decolonizzazione vuol dire trovare un significato alla grecità che serva per un mondo che ha sofferto il nazismo e sta sperimentando almeno parzialmente varie forme di comunismo, sta combattendo sulle barriere di colore, non intende dichiararsi imprigionato dalla propria tecnica. A un livello più modesto si tratta di rivedere una situazione che è stata determinata negli ultimi centocinquanta anni dall'assoluto predominio della scienza tedesca dell'antichità ». È bene notare subito che l'attacco coinvolge direttamente anche gli studiosi del pensiero antico, che danno segni di pigrizia e stanchezza in generale (salvo le ben note eccezioni) in questo tipo di ricerche, mostrandosi veramente « disinteressati ». Se ripercorriamo i manuali grandi e piccoli, scientifici o scolastici, alcuni di ottima fattura, certe monografie più o meno impegnative, di tutto rispetto peraltro, che ripresentano, come accade ad ogni generazione, i grandi temi e problemi della filosofia antica, dobbiamo riconoscere che *per lo più* il quadro della ricerca, cioè la dimensione storica e la strumentazione metodologica, è ancora, nel migliore dei casi, quello del tardo Ottocento tedesco che si perpetua nel Novecento sotto l'alto patrocinio della filologia classica — la letteratura e la poesia restando il fenomeno primo, originario, fondamentale. Società, istituzioni, mondo delle tecniche e del lavoro, fenomeni di cultura non letteraria semplicemente non esistono. Un quadro, diciamo così, parziale — ma già parziale ben oltre un secolo fa, perché il problema, come dovrebbe esser noto, non è stato « inventato » dal nostro Momigliano. Siamo nella prima metà del secolo scorso quando Augusto Boeckh (autore fra l'altro del celebre *L'economia pubblica degli Ateniesi*) contrapponeva la « scienza dell'antichità » alla filologia pura di Gottfried Hermann; in tempi più recenti, ma a cavallo tra Otto e Novecento, i *Pensatori greci* del Gomperz, filologo di formazione, aperto ai più vari interessi, l'occhio rivolto a Grote e ai radicali inglesi, facevano da contrappunto alla *Filosofia dei Greci* dello Zeller, filosofo eruditissimo, filologo per necessità, assetato di metafisica. È nella tradizione, viva ancora oggi, questo scambio delle parti tra filosofia e filologia (ma sarebbe meglio dire tra filosofi e filologi) relativamente alla loro maggiore o minore apertura ai problemi presentati dal mondo storico. Nei suoi *Ricordi* Gomperz parla della sua chiamata ad una cattedra di filosofia antica, alla quale preferì

rinunciare e attendere l'invito di Vienna dove poteva insegnare filologia classica, e così commenta: « L'esclusiva limitazione a questo campo particolare [la filosofia antica] non mi soddisfaceva. Ancor oggi non rimpiango che il mio ufficio di professore di filologia mi abbia costretto per lunghi anni a familiarizzarmi con i più vari aspetti della scienza dell'antichità. Anche se qualche volta ciò mi ha allontanato dallo scopo principale dei miei studi, tuttavia i miei studi stessi hanno finito per trarre vantaggio da questo ampliamento di orizzonte » (prendo la citazione da un magistrale saggio di S. Timpanaro su Gomperz, in « Critica storica », 1963). Su questo scambio di esperienze, su questa circolazione di metodologie, che oggi diventa una condizione necessaria della ricerca, non mi pare (e vorrei essere contraddetto) che gli studiosi del pensiero antico si siano mai interrogati se non altro per fare il punto della situazione.

Ma seguiamo la *Prospettiva* del Momigliano e vediamo gli altri elementi dell'eredità dell'ellenismo germanico dell'ultima generazione (e che generazione!). Essenziale è la separazione tra mondo greco ed orientale come due mondi contrapposti. Nel campo della storia antica l'autore segnala il noto libro del Mazzarino (*Fra oriente e occidente*, Firenze, La Nuova Italia, 1947), ma le scoperte e le ricerche più recenti impongono di rivedere l'intera questione. Invece non c'è nulla da segnalare nel campo della storia della filosofia. Il meglio, per quanto ne so, è in quella trentina di pagine del compianto Enzo Paci che aprono la sua *Storia del pensiero presocratico* (Torino, ERI, 1957), un libro che avrebbe meritato ben altra attenzione e diffusione. Non è un caso naturalmente che Paci fosse cresciuto con Banfi, l'unico dei filosofi italiani (non storico della filosofia professionale e tanto meno specialista di cose antiche) che avesse qualche dimestichezza con quanto succedeva in Europa intorno alle scienze storiche e sociali negli anni fra il Trenta e il Cinquanta. Non starò a ricordare le sue *Osservazioni sul naturalismo antico*, ma certo il libro di un altro banfiano, Remo Cantoni, *Il pensiero dei primitivi* (1941, recentemente ristampato presso Il Saggiatore). Sì, il titolo è datato, come suol dirsi, ma la ricerca resta solida e ne fanno tesoro storici, sociologi e antropologi, mentre gli storici del pensiero antico continuano a non tenerne conto (e mi auguro di essere sommerso da una valanga di smentite). Infatti, il problema non esiste per i due più recenti manuali di storia della filosofia (che ho presentato favorevolmente su questa rivista, n. 71-72, 1975); e non si sospetta neppure che esista come « problema storiografico » se è vero che è assente nelle *Questioni di storiografia filosofica* (appena uscite presso La Scuola). Il problema non è semplice. Si tratta di rompere schemi, isolamento, metodi tradizionali di educazione e istruzione. Ma solo a condizione di affrontarlo verremo in chiaro, da ultimo, sulla natura della « originalità » del pensiero greco, quindi di quello occidentale, sulla natura e la funzione nella storiografia filosofica (ma non soltanto filosofica) di due concetti dati per scontati, dei quali varrebbe la pena di ricostruire la storia: « miracolo greco », « genio greco » (storia che ha il suo inizio con i Greci!).

Abbiamo poi, continua Momigliano, l'assorbimento dell'Ellenismo, codificato da Wilamowitz, nella storia politica e culturale della Grecia, Cristianesimo compreso, che non fu né pensato né organizzato da Greci, con centri culturali su suolo non greco solo di recente occupato da un Macedone di cultura greca; terzo elemento « è la nozione di una grecità che scopre l'idea di educazione o come si ama dire *paideia*, che formula gli ideali per l'aristocrazia europea per i secoli avvenire »; quarto, la polarizzazione dell'interpretazione della grecità fra Sparta e Atene, con preferenze professorali germaniche per Sparta, mentre gli storici francesi si mantengono rivolti ad Atene. Qui conviene fare una pausa, raccogliere e commentare l'osservazione. Non sta a me valutare la validità delle ragioni dell'alternativa Atene-Gerusalemme che Momigliano oppone a quella tradizionale Atene-Sparta, più storica, « più civile », come si esprime l'autore, e più sensata. In primo luogo è importante segnalare che almeno due generazioni di studiosi e relative scuole — con i nostri due citati autori in testa — sostengono che gli episodi pur grandi, grandissimi, di Atene, Roma, Sparta, sono appunto episodi di un quadro che abbraccia millenni e un intero universo *civile* ben più ampio di quello greco-romano. Ma è fondamentale (per quanto strano il doversi soffermare su questione che sembrerebbe ovvia) il significato che egli addita, abbandonata la tradizionale alternativa, alla « storia del pensiero greco »: « Essenziali acquisti per l'umanità si sono svolti fuori di Atene, non solo fuori di Sparta. Tale lo svolgimento del pensiero medico e matematico... ». So bene che i miei amici sanno che Pitagora e Ippocrate non erano né ateniesi né spartani; ma il fatto è che questo loro non essere né ateniesi né spartani viene implicitamente presentato come una caratteristica inessenziale, i loro contributi alla storia del pensiero risultano di fatto marginali e lo spazio e l'intensità maggiori delle nostre energie continuano ad essere dedicati al gran secolo ateniese. E non mi si citi Loria, Enriquez, Mondolfo! E neppure Vegetti studioso di Ippocrate. Sono le eccezioni che confermano la regola — e la regola è che anche nei manuali citati (di uno dei quali è responsabile, con altri, il Vegetti — e mi sembra giusto assumere il manuale come il luogo nel quale si consolida una certa opinione, l'opinione media della ricerca) finiamo per trovare sempre una distribuzione di sacre famiglie non priva di interesse: Atene, v-iv secolo: Socrate, Platone, Aristotele; Europa, Rinascimento: Galileo, Bacone, Descartes; ancora l'Europa dei lumi e romantica — ma alla « lottizzazione » nazionale-rinascimentale si sovrappone la Germania, ragione non ultima, come vedremo, della continuità ideale fra Greci e Germani — Kant (Fichte e Schelling), Hegel, Marx! Uno schematismo ereditato, certo, da quella filologia e storiografia che stiamo discutendo, ben duro a morire.

Altri elementi del lascito germanico sono nella *Prospettiva* di Momigliano: « La nozione più o meno esplicita che per capire i greci bisogna pensare in greco o alternativamente in tedesco. Alla ineffabilità del pensiero greco per coloro che temono di tradurre *Paideia*, *Eunomia*, *Areté*, *Hairesis* in lingue moderne, fa da contrappeso la sicurezza sulla perfetta traducibilità del greco di Eraclito o di Platone in linguaggio heideggeriano » (è una delle

operazioni più grosse, oscure, confuse di cui sono ugualmente responsabili filologi, filosofi e uomini di cultura in generale — la soppressione della dimensione storica in nome della storia e della ricerca storica); « Sesto elemento è la nozione del rapporto inversamente proporzionale tra la complessità delle istituzioni e della vita economica e sociale greca e la profondità e originalità del pensiero greco. Se per un Beloch (già ai suoi tempi contrastato) i Greci avevano avuto il merito di aver creato, col capitalismo e la società borghese, anche il razionalismo, per la generazione di Jaeger, Hasebroeck, Berve i Greci diedero il meglio di se stessi in condizioni di economia primitiva o (come nel caso di Platone) in reazione cosciente alla più evoluta società circostante. Ad ogni modo sia per Beloch sia per Hasebroeck l'alternativa era tra società capitalista e società precapitalista di tirannelli aristocratici, circondati da mercanti avventurieri e da pirati ». Ancora: la religione greca: un bel mondo ambiguo, dice l'autore; anche se le interpretazioni sono cambiate è rimasta una costante, « la paura di farsi cogliere in un momento di debolezza e confessare: che cosa capisco di religione greca? ». Ottavo e ultimo elemento è « la sensazione di continuità ideale fra Greci e Germani » — alla quale abbiamo alluso poco sopra. Una continuità veramente soltanto *ideale* per il ben noto motivo che « gli antichi Germani non avevano mai avuto i Greci come vicini di casa »; d'altra parte, i Tedeschi e secondariamente gli Inglesi sono « anche i popoli che non hanno da porsi il problema ovvio per tutto il bacino del Mediterraneo, per le coste meridionali della Russia e per tutta l'Asia sino all'India, di quel che abbia effettivamente significato l'arrivo dei Greci colonizzatori nel quadro delle società locali » — sicché il tramite viene stabilito a mezzo di qualche grande o piccolo poeta moderno sia esso Goethe o Stefan George (*der Meister!*).

Anche per la storia del pensiero antico ciascuno di questi elementi ha una sua importanza in sé, contiene e sollecita un problema nel quale tutti si sono imbattuti (speriamo!) e che non può essere sottovalutato; ma in genere si è reagito ponendolo in margine o appoggiandosi ad una *opinio recepta*. Ancor più degna di considerazione la *Prospettiva* mi appare, se ogni elemento viene tenuto in rapporto con alcuni altri oppure se vengono presi nel loro complesso. Infatti, ciò che ha valore qui, per la storia e la storiografia, filosofica e non, è l'insieme del quadro. Che non è roseo neppure per la storia antica come l'autore dimostra discutendo alcuni esempi che dobbiamo tralasciare (limitiamoci a ricordare il libro del Mazzarino su Oriente e Occidente, sopra citato, e la reinterpretazione in atto ad opera della giovane generazione della storia e soprattutto della storia sociale della Magna Grecia e della Sicilia — un territorio filosofico quant'altri mai! — di cui ben poco si sa, nonostante gli atti del congresso annuale di Taranto, al di fuori degli iperspecialisti). Ma non possiamo tacere, perché ci interessano direttamente, le indicazioni che Momigliano dà sulla strada da battere per la « decolonizzazione », per il rinnovamento di questi studi: *da una parte* l'avanzamento del fronte sociologico: «...i sociologi, come ho tante volte avvertito, non

sono che gli antiquari armati di metodi moderni per combattere le follie giovanili o senili dello storicismo assoluto»; su questo fronte si può combattere «l'isolamento del pensiero greco dai problemi politici e sociali del mondo greco», quindi «la passione per le parole astratte» (in larga parte frutto di ignoranza della vita antica, risultato anche della scomparsa di quell'insegnamento che una volta si chiamava «antichità»): si potrà allora arrivare a sanare per l'antichità «la separazione fra idee e istituzioni»; dall'altra, il rafforzamento degli studi di etnografia e antropologia (culturale, economica, comparata) e il loro collegamento con quelli di storia antica (sociale, economica, ecc.), e del pensiero antico. I precedenti ci sono (non è questa la sede per dare un quadro bibliografico o un mero elenco di nomi e titoli). Ricordiamo almeno quelli coerenti con la *Prospettiva* di Momigliano: in Francia, i lavori di I. Meyerson e degli scolari di Louis Gernet, ora presso il Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes di Hautes Etudes: J. - P. Vernant, P. Vidal-Naquet, M. Detienne (e la «Revue de Psychologie normale et pathologique» — per non citare le giustamente celebri «Annales», laboratorio da oltre trent'anni di sperimentazione storica se mai altri ce ne furono); in Inghilterra, i lavori in proprio e in collaborazione con altri di E. Leach e M. I. Finley; in Italia, estromesso il Pareto, a torto (giudice unico don Benedetto), riattaccare la sociologia su base etnografica secondo la tradizione che da Durkheim e Lévy-Bruhl va a Mauss e Lévi-Strauss.

Tutto sommato, però, il quadro sta lentamente cambiando. Finley non scriverebbe più *Unfreezing the Classics*; Momigliano non ha più avuto bisogno di ricordare quanto aveva detto al precedente congresso del 1955: «...sebbene si desideri ancora chi come Marc Bloch sappia nella storia dell'antichità guardare insieme al problema agrario e alla psicologia dell'usuraio, alla struttura di una società come tale e alla varietà sorprendente e contraddittoria dei suoi elementi». Due soli esempi: con *La porta di Parmeide* (di A. Capizzi, ed. Ateneo, Roma, 1975) il vecchio omerida dal misticismo razionale o razionalismo mistico-pitagoreggiante è violentemente collocato tra gli scavi di Velia e nel bel mezzo di una polemica socio-politica (ad una prima lettura il libretto mi sembra contestabilissimo, ma ci sono alcune osservazioni delle quali bisogna tener conto — e su di esse mi riprometto di ritornare); *Polis ed economia nella Grecia antica* (a cura di M. Vegetti, ed. Zanichelli, 1976, nella collana *Lecture di filosofia e scienze umane*) è un piccolo reader impensabile una decina d'anni fa, destinato alle scuole superiori, penso, ma lo vedrei circolare bene anche nelle nostre Facoltà di lettere; il lettore vedrà come possono diventare filosofiche (o addirittura lo sono già di fatto) problematiche ritenute campo privato di altre discipline: le metamorfosi del mito di Prometeo da Esiodo a Democrito ci introducono all'archeologia della città, tra campagna e artigianato; la storia della città è vista, giustamente, in funzione della legge, cioè della politica, cioè ancora della «democrazia»: ma la condizione per capire questi termini è metterli in correlazione con i fenomeni che si svolgono sul mare (commercio, quindi moneta) e nelle miniere (schiavitù pubblica); tra Platone e Aristotele si compie la

storia della città: dall'utopia-ideologia (la *Repubblica* del merito come risposta alle tendenze e alle contraddizioni dell'egualitarismo democratico) alla città storica e « naturale », cioè concreta, di cui parla Aristotele — ancora una volta, secondo il curatore, un'ideologia, l'atto di nascita della scienza politica, descrittiva, neutrale. La configurazione può essere discussa (e lo sarà), ma non si può negare l'ampiezza del quadro e la ricchezza degli elementi che entrano in gioco. Ho scelto due esempi forse marginali ma significativi. Non è il caso di continuare. Vorrei invece riprendere brevemente, in questa sede, il discorso *prospettivo* colmando una lacuna, muovendo un appunto e aggiungendo una chiosa.

La *lacuna* non è certo imputabile all'autore, che conosce l'argomento (ne parlò oltre vent'anni fa), ma all'oggetto del suo interesse, alla sua stessa prospettiva che ha di mira il cosiddetto ellenismo germanico. Tuttavia mi sembra che gli studi sul fenomeno della cultura e della trasmissione orale, non scritta (*pre-literacy*) di matrice anglo-americana possano e debbano, almeno indirettamente, entrare nel quadro se non altro per la secolare familiarità che cultura, filosofia e storiografia tedesche, per tacer della linguistica e della glottologia, ebbero con i problemi della mitologia e del linguaggio da Max Müller a Cassirer. Sembra che i grecisti se ne siano rimasti in disparte. L'ellenismo germanico di cui ci parla Momigliano non ha dunque di queste responsabilità, ma ha reagito certamente in modo passivo visto che tale problematica non ha trovato in Germania, per quanto ne so, buona stampa (per esempio a proposito del più recente contributo generale, il libro di E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, 1963, Bari, Laterza, 1973): A ragione, dirà qualcuno. E potrei essere d'accordo, quando, fatta e controllata l'ipotesi della cultura orale, si ritenga di avere in mano la chiave o meglio il passe-partout per risolvere nodi oscuri e complessi nella storia o protostoria del mondo antico. So bene che ci sono pericoli, soprattutto che la fantasia di studiosi un po' fragili si scateni, e so bene che ha ragione il vecchio G. S. Kirk, filosofo, storico e mitologo celebre, quando mette in guardia contro la pretesa e l'assurdità di una *teoria* della o sulla cultura orale: solo la *pratica* e il comportamento di *certi* poeti (e di *certi* filosofi) può essere registrata e descritta (cfr. « TLS », 23 luglio 1976). D'altra parte proprio la psicologia storica, l'antropologia comparata e una sociologia pluridisciplinare (come le ricerche delle scuole sopra ricordate che fanno già parte delle sane reazioni all'ellenismo germanico) ci pongono in presenza di un fenomeno che va discusso e analizzato, di un fatto che a sua volta si trasforma in una serie di problemi. Vediamone almeno due che mi sembrano abbastanza significativi, innestati in un reticolo di questioni sulle quali si sono scritte biblioteche: il *rapporto poeta-committente-uditore* nella lirica corale o nell'epica greche arcaiche ci ha messo nelle condizioni di comprendere versi, concetti, clausole, comportamenti, tutta una logica, se si vuole, che risultava per lo più o incomprensibile o comprensibile solo a mezzo dei più irrazionali e stravaganti interventi sui testi (cfr. i lavori di B. Gentili e gli articoli suoi e di G. Cerri

in « Quaderni urbinati di cultura classica »); la *dialettica socratica*: è la tecnica della domanda-risposta *breve* per definire, come testimonierà Aristotele, ciò che una cosa è per via di ragionamento; questa tecnica diventerà una scienza suprema in Platone e già ai suoi tempi fu un capitolo principe e in parte oscuro della filosofia e della cultura (e della loro storia fino ai giorni nostri); orbene, secondo lo Havelock, il mistero di un Socrate che non scrive nulla e va in giro per le vie interrogando i suoi amici sul santo e sul bello o sul coraggio, di un Platone che innalza un monumento a Socrate nei suoi dialoghi facendo *per iscritto* l'apoteosi della superiorità del discorso orale e della parola non scritta attaccando l'intera tradizione poetica da Omero ai suoi contemporanei, che non era dir poco, bandendola dal territorio della sua *Repubblica*, non è propriamente un mistero o almeno certe contraddizioni si giustificano se si tien ferma la tensione interna ad una cultura già alfabetata, che possiede il « libro » e si vuole « scritta » (anche per motivi politico-statuali), in una società nella quale era ancora operante o comunque aveva una sua realtà la comunicazione di tipo orale. Non possiamo dilungarci ma la questione è affascinante. Lo stesso Havelock ha risolto anche qualche vecchio problema connesso alla lingua dei presocratici, probabilmente o senza probabilmente scritta, notando argutamente che se era tale lo era però « sotto controllo pubblico ». Il che mi sembra verosimile se si tien conto che alcuni dei presocratici erano autorevoli capi o rappresentanti politici.

Un *appunto*. Nella sua prospettiva Momigliano afferma che il marxismo « rappresenta oggi un'influenza enorme nella storia antica e ha profondamente contribuito al movimento che io ho chiamato di decolonizzazione » (e ricorda che sia Vernant sia Finley provengono dal marxismo); ricorda inoltre come « Engels credette di poter assorbire nel materialismo storico la dottrina delle società antiche di L. A. Morgan » e lo spostamento di interessi dalla politica alla società, dalle istituzioni giuridiche ai rapporti personali. Gli sembra « dubbia », invece, « l'efficacia degli specifici strumenti di analisi del marxismo », e sottolinea « la ben nota difficoltà di applicare il concetto di classe alle società antiche dove le differenze di stato giuridico spesso attraversano di sbieco le differenze economiche ». Non posso dargli torto almeno se consideriamo i risultati più noti in italiano legati ai nomi di Farrington, G. Thomson e Winspear: brillanti certo, ma schematici assai, per non dire rozzi. Che il problema di fondo, anteriore ad ogni ricostruzione storica generale e particolare, resti, anche per lo studioso « marxista », l'analisi della composizione sociale, è vecchia tesi cara a Momigliano che l'ha discussa con storici sovietici, l'ha recentemente ribadita ed ora mi pare vada facendosi strada (chi desidera uno stato della questione può leggere il lavoro di M. Mazza premesso al bel libro di due studiose sovietiche, *La schiavitù nell'Italia imperiale*, ed. Riuniti, 1975). Non capisco, invece, da parte di un Momigliano, un'affermazione come questa: « ...È difficile inserire le società antiche in uno schema di evoluzione progressiva obbligata: non si dimentichi che nel marxismo il progresso è obbligatorio », e si deve inten-

dere il progresso come passaggio da una società, antica o non, all'altra: «Dove la necessità di far risorgere il concetto di tipo asiatico di produzione che Stalin aveva fatto dichiarare eretico...». Ma questa vicenda fa parte della storia delle interpretazioni delle *Formen*, della storia della dottrina e dell'ortodossia, pesantemente condizionate come tutti sanno e Momigliano meglio di qualunque altro — ma non ha nulla a che vedere con i testi di Marx e in parte di Engels. Anzi, diciamo, le *Formen* (*Forme che precedono la produzione capitalistica*, un inedito di Marx del 1857-58, oggi arcinoto — troppo noto) e altre pagine sul mondo antico di grande interesse (non posso pensare che Momigliano non le conosca) — e metto quell'aggiunta: e altre pagine..., perché sarà bene ribadire una banalità, e cioè che esse sono un inedito e quindi hanno valore solo in quanto trovano conferma in testi a stampa. Sul cosiddetto progresso per tappe obbligatorie da qualche tempo si è venuti in chiaro: Sofri, che Momigliano ricorda, ha chiarito e i testi e la « storia di una controversia » (*Il modo di produzione asiatico*, Einaudi, 1969); ma non dimentichiamo Maurice Godelier, il fondatore dell'antropologia economica: intorno ai suoi studi (apparsi anche in pubblicazioni ufficiali del P.C.F.: il fatto non ci riguarda, ma è la conferma di un indirizzo), noti in traduzioni italiane (presso Feltrinelli, per esempio), ha finito con l'imporsi la tesi di un'interpretazione fenomenologica o antropologica delle *Formen*; essa non è un'etichetta o un ennesimo ismo, ma il risultato di una restituzione storica, dell'individuazione, in ciascuna di esse, di quella autonomia che richiede poi strumenti specifici di analisi, ed è forse ragione non ultima dello spostamento della ricerca dal piano economico e politico al sociale, dal giuridico all'interpersonale sul quale lo stesso Momigliano aveva attirato la nostra attenzione.

Ci siamo soffermati sul senso delle *Formen* in generale e abbiamo citato il modo di produzione asiatico. Anche per quanto riguarda il momento « classico » della storia del mondo antico il dibattito è aperto e abbiamo già ricordato sia il Mazza sia il reader *Polis ed economia* di Vegetti (in attesa che il mio amico Gian Mario Cazzaniga, ugualmente versato in *utroque* — filosofia e storia antica — per tacer della sua competenza in storia e teoria del marxismo, ci dia quelle pagine che è lecito attendersi dalla sua intelligenza per chiarire alcuni punti della storia del pensiero antico in relazione alla società schiavistica). Quanto alla conclusione di Momigliano non so che dire: « Ma soprattutto nessun marxista è, a mia conoscenza, finora riuscito a compiere il salto mortale dall'analisi economica alla vita emotiva, artistica e religiosa ». A parte il fatto che non si tratta di salto mortale, ma, a mio modestissimo avviso, di una serie infinita di mediazioni, non vorrei aggiungere altro, se non *indicare* (come l'oracolo delfico) le ricerche di Gramsci (salvo a sostenere che Gramsci non è « marxista »): son lì a dimostrare il contrario — come del resto le sottili analisi di storia sociale e delle idee dello stesso Momigliano... Sì, sarebbe la risposta, ma io non sono marxista! Ne convengo volentieri, ma questa è almeno la prova della bontà di una metodologia quando lavora sulle cose, fuor dalle mitologie, dai dogmatismi.

Una chiosa. Mette conto fare subito il punto su quella « nozione di una greicità che scopre l'idea di educazione — o come si ama dire di Paideia — che formula gli ideali della aristocrazia europea per i secoli avvenire »; l'autore vi ritorna quando pone in evidenza, come abbiamo visto, « la venerazione germanica per le parole intraducibili come Paideia » e « l'isolamento del pensiero greco dai problemi politici e sociali del mondo greco » — e del nostro tempo, credo di poter aggiungere, certo di non tradire lo spirito di questo storico che ha lavorato più di tutti — e *pour cause* — sul *Nachleben der Antike*: un campo minato! Per quanto riguarda la storiografia del pensiero antico si è giunti, almeno su questo punto, ad una certa chiarezza. Quando *Paideia* era fresca di stampa ben pochi si accorsero degli oggettivi pericoli presenti in quelle tesi, della grossa mistificazione che si intendeva far passare come il risultato più alto della scienza tedesca dell'antichità promosso dalla cattedra di filologia classica di Berlino, appunto di Jaeger, successore di Wilamowitz. *Paideia* usciva nel 1934 come storia della filosofia e dell'etica (statuale) greche fino all'età di Platone — indubbiamente un capolavoro, nuovo, che cercava di far proprio il tessuto socio-politico del mondo antico — nel decennale della fondazione della rivista *Die Antike*, mentre era già operante quella Società per la cultura antica che, insieme alla rivista citata e alle tesi dello Jaeger, faceva di tutto per far credere che quelle tesi, la rinascita platonica e il Neoumanesimo (o Terzo Umanesimo) di cui parlavano scolari, seguaci, ammiratori di Jaeger non solo fossero tutt'uno ma altresì in linea con i tempi nuovi. Nel 1924, in occasione delle celebrazioni per la fondazione del Reich, non aveva forse tenuto Jaeger una conferenza ufficiale all'Università di Berlino sul tema dell'etica statale greca? Momigliano e Calogero in Italia, in parte Snell e Reinhardt in Germania, furono i soli ad avvertire il pericolo; Calogero lo denunciò anche, mentre i tedeschi, seguendo una lunga tradizione, sostenevano che non ci si poteva interrogare sul *politischer Zusammenbruch* « in sede scientifica », e continuarono a sostenerlo come fece Schadewaldt quando commemorò Jaeger a Berlino nel 1962 ed ebbe l'illuminazione di chiamare « *umanesimo storico* » quella visione della vita greca nel presente che Jaeger e i suoi amici chiamavano Terzo Umanesimo. Che cosa poi questo « *umanesimo* » fosse e volesse, non riuscì a capirlo bene nessuno. In taluni casi, bisogna ammetterlo, pochi, anche eminenti (lo stesso Jaeger dovette lasciare la Germania per gli Stati Uniti nel '36 perché la persecuzione razziale aveva minacciato la sua famiglia), fu *anche* un grosso pasticcio di teste politicamente e quindi storicamente confuse; ma la mistificazione resta e oggi comincia ad essere chiarita.

L'operazione, veramente importante, di storia della cultura, si sta compiendo lungo due direzioni. *Da una parte* ricondurre alla storia, alle sue condizioni, alla sua lezione di metodo le prospettive, il valore e gli ideali che di volta in volta l'età classica e l'Umanesimo hanno accolto e sollecitato. Cantimori: « ...persuaso profondamente come sono dell'importanza e del valore dell'Umanesimo e della cultura classica, dell'importanza storica e ideale di uomini come Erasmo e di tanti altri umanisti, eretici o ortodossi di qualche ortodossia,

sono anche consapevole che ogni esaltazione dell'Umanesimo posto come ideale culturale è oggi utopistica; l'Umanesimo non può essere un ideale; come tale sarebbe una delle utopie più malinconiche perché rivolta al passato. Mi sembra che il suo valore attuale possa essere soltanto quello di metodo...»; Momigliano: « Se poi le note che seguono valessero a ricordare che l'attuale neo-umanesimo non è che la ripresa di quel neo-umanesimo, che sfiorò, o forse più, Herder e impegnò Humboldt e fu in sede teorica e storica confutato per sempre da Hegel e Droysen, non me ne lagnerai; ma per definizione chi si mette sul terreno neo-umanistico non può apprezzare una confutazione storicistica» — come si vede c'è qui un impegno che nega la storiografia del silenzio, del lasciar cadere in oblio, cara ai nostri amici tedeschi, anche a uno Snell, per esempio, quando scrive (di recente): « Il concetto di *cultura umanistica* (e proprio nei suoi due termini, per quanto riguarda l'umanistico e per quanto riguarda la cultura) è talmente sbiadito, e di più, così carico di arroganze inveterate e di sospette ideologie che preferisco evitarlo » (dove si può almeno far notare che le arroganze erano certo « inveterate » ma le ideologie per nulla « sospette » né allora né oggi — certo, per chi avesse voluto rendersene conto). Su questa strada bisogna condurre l'analisi di *Paideia*, dell'Aristotele e del « platonocentrismo » jaegeriani, dell'umanesimo degli anni venti e trenta — e così ha fatto un gruppo di giovani studiosi che ha investito l'intera vicenda culturale (cfr. « Il pensiero », 1972) e M. Isnardi Parente che ha aggiornato i due grossi volumi della traduzione italiana dello Zeller a cura di R. Mondolfo, dedicati a Platone (magistrali proprio le note su « Teoria e pratica nel pensiero di Platone » e « Aristocratismo, conservatorismo, assolutismo in Platone », Firenze, La Nuova Italia, 1974).

Dall'altra parte ricostruire sulle opere ma soprattutto sui carteggi e sulla vita pubblica l'impostazione che filologia classica, archeologia e scienze dell'antichità ricevettero dai loro rappresentanti nella seconda metà del secolo scorso, in particolare in Germania — « impostazione che fu sostanzialmente reazionaria, in modo inconsapevole per i più, ma ben consapevole nelle personalità maggiori » (e Ranuccio conosceva bene i suoi polli!): è la direzione indicata instancabilmente da quel personaggio eccezionale che fu Ranuccio Bianchi Bandinelli, al quale riuscì negli ultimi anni di pubblicare quei « Dialoghi di archeologia » che di fatto sono (mi auguro ancora) una rivista di storia e di cultura. Su questo fronte, dei documenti pubblici e privati dei grandi maestri, Luciano Canfora ha aperto sui suoi « Quaderni di Storia » una discussione sul classicismo nell'età dell'imperialismo. So bene che molti arricceranno il naso. Lo arriccino, ma leggano. Qui c'è tutto da imparare, tutto su cui riflettere possibilmente con calma: Wilamowitz e Meyer, Leo e Norden, Maurras e Lasserre, e a casa nostra Pasquali e De Sanctis — il clima del '14, neutralismo e interventismo, la guerra e la sua apoteosi, il dopoguerra, i colpi di stato, l'antisemitismo, la storia antica alla scuola di mistica fascista (e qui, a nostro sollievo, la commedia, talvolta) — uomini e studiosi responsabili (dobbiamo ritenere) soggettivamente o oggettivamente coinvolti nella genesi e nella storia dei fascismi. Altro che lasciar perdere, è necessario discutere

e cercare di capire. La realtà di cui è capace di circondarsi un professore di antichità (ma non solo di antichità) degli anni venti (e non solo degli anni venti) supera sempre la fantasia più sfrenata. Talvolta è soltanto triste e penoso. Talvolta, leggendo e riflettendo, non riesci a mantenere la calma e ti senti montare quella rabbia che, come disse Brecht, ti capita di non sapere come e dove trovare. Sì, caro Canfora, se questi nostri studi sono anche fonte di rabbia, allora ci siamo messi, forse, sulla strada giusta. E sarà un frutto, anche questo, del mondo antico. E della nostra storia.

Postilla. Debbo registrare qui la prima smentita e lo faccio con piacere. Mentre stendo queste note leggo un bel lavoro di FRANCESCA CALABI (Pavia): *J. - P. Vernani e il pensiero antico. Analisi e metodi sul fronte della «decolonizzazione»* (destinato a «Quaderni di storia», n. 6, 1977, in corso di stampa), che si colloca all'interno della problematica qui discussa con un esplicito riferimento alla *Prospettiva* di Momigliano. È un buon segno — e qualcosa di più —, perché proviene da un giovanissimo. Nello stesso numero dei citati «Quaderni di storia» uscirà anche una diversa redazione di questo mio scritto, maggiormente documentata, con il tradizionale apparato bibliografico.

Documenti

PER GLI OTTANTA ANNI DI MARIO PRAZ

di

Giorgio Melchiori

(In onda su «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1371 del 20 Dicembre 1976)

Dieci anni fa, la bibliografia pubblicata in occasione del settantesimo compleanno di Mario Praz comprendeva oltre milleottocento voci. Un numero di per sé eccezionale. Ma oggi che Praz ha appena compiuto ottant'anni, quel numero si è accresciuto di almeno altre cinquecento unità — e non si tratta soltanto di articoli e saggi, o di edizioni rivedute e aggiornate di quelle sue opere come *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, *Gusto neoclassico*, la *Storia della letteratura inglese*, che dagli anni trenta sono divenute tappe d'obbligo della cultura di ognuno; fra queste nuove voci ci sono almeno sette grossi libri. E dico libri e non volumi in quanto anche le raccolte di saggi e scritti occasionali apparsi precedentemente in riviste e periodici hanno acquistato, in questi ultimi tempi, un carattere e una struttura più organica, si dispongono in discorso lucido e conseguente; non più mazzetti di *Fiori freschi* o rassegne di *Motivi e figure*, di *Studi e svaghi* (come il Praz aveva voluto intitolare le sue prime sillogi di saggi) ma esplorazioni convergenti di tematiche precise e diversificate che vengono di volta in volta riproposte come zone privilegiate di ricerca.

Si è voluta sottolineare la straordinaria ricchezza e vitalità della produzione di Mario Praz in questo periodo, ad un'età quando altri sarebbero presi da una certa stanchezza o tenderebbero a diradare i loro interventi, perché essa è strettamente legata non soltanto al carattere e alla personalità dell'uomo, ma ad una sua scelta metodologica che risale a tempi lontani e prende le mosse da una inesauribile curiosità intellettuale. Fu nel 1923 che egli si trovò impegnato nella traduzione, per una collana diretta da Giovanni Papini, dei *Saggi di Elia*, pubblicati circa un secolo prima da un personaggio non di primissimo piano nella

scena letteraria protovittoriana: Charles Lamb. Tradurre è forse il modo migliore per rendersi conto del funzionamento, del meccanismo interno di una forma di espressione letteraria. Fu così che Praz ebbe modo di accertare tutte le possibilità offerte da una forma di scrittura che, per la sua stessa natura, impone regole rigorose sia di concisione e limpidezza espressiva, sia di organizzazione stilistica. Il saggio divenne la sua misura ottimale, o meglio, divenne per lui la misura di ogni altra cosa. È il modello entro il quale vengono a coagularsi i suoi interessi, che sono in partenza molto vari e articolati: le arti figurative, la poesia, la storia, la filologia, la lingua e le lingue. Fin dall'epoca della sua seconda tesi di laurea su D'Annunzio (la prima laurea era stata in giurisprudenza) Praz, allievo di un grande filologo come Pasquali, si era orientato verso l'esplorazione dei fatti linguistici; ma la sua attenzione si era subito spostata dalla lingua scritta alla lingua in quanto linguaggio, ossia mezzo di comunicazione che poteva assumere gli aspetti più vari. La sua fu fin da principio l'arte di interrogare e decifrare i segni; ma sarebbe inesatto definirlo un semiologo *ante litteram*, anche se il suo contributo pionieristico involontario alla semiotica è indubitabile. Da un lato, operando in un clima dominato dal crocianesimo, egli concepiva la comunicazione soltanto in chiave estetica; eppure proprio la sua polemica con Croce sta a dimostrare quanto sentisse le limitazioni di quella dottrina: di qui lo spostamento di accento dal fattore strettamente estetico al fattore del gusto; il gusto, con tutte le sue implicazioni di carattere sia psicologico che sociologico, rimarrà per lui una parola-chiave, la cifra interpretativa delle opere altrui e, in misura ancor maggiore, dei suoi stessi scritti. D'altra parte (ed è il secondo modo in cui Praz si distacca dal semiologo puro), l'esperienza saggistica lo induce a considerare l'attività critica e filologica come sussidiaria dell'espressione estetica; in altre parole, non si può dar conto di un'opera d'arte o di una qualsiasi espressione dell'universo linguistico se non mediante la produzione di un'altra opera d'arte, che è appunto il saggio critico o interpretativo. Il saggio, di cui è davvero il reiventore e l'indiscusso maestro, viene da lui considerato come una forma d'arte cosiddetta minore, che sta alla narrativa o comunque all'opera letteraria di ampio respiro nello stesso rapporto dell'opera di orificeria rispetto alla scultura a tutto tondo, della miniatura rispetto al quadro o all'affresco, e via dicendo; ma proprio la sua qualità di arte *minore* la rende di tanto più squisita e preziosa.

Non per nulla tanta parte dell'opera critica di Praz, che pure ha affrontato le figure e le opere maggiori della letteratura non soltanto di lingua inglese, è dedicata all'esplorazione delle arti cosiddette minori o applicate, come l'arredamento, la pittura di genere, o perfino la topiaria e la decorazione dei giardini, i cammei e le pietre dure. Al punto che i suoi scritti, fra il 1930 e il 1960, hanno provocato una vera e propria rivoluzione nel gusto dell'arredamento — non soltanto in Italia — con la riproposta e rivalutazione dei motivi del periodo neoclassico, che ha avuto ripercussioni anche economiche notevoli sul mercato antiquario internazionale. Testimonianze pienamente vitali di questi suoi interessi sono i libri *Gusto neoclassico*, apparso dapprima come raccolta di saggi nel 1940 e poi arricchito

e reso più organico nel 1959, la *Filosofia dell'arredamento*, nato come saggio squisito e divagatorio in un anno quanto mai tormentato, il 1945, e reinterpretato anch'esso un ventennio dopo come vera e propria storia figurata dell'arredamento, e il recente *Scene di conversazione* del 1971, che, per così dire, storicizza un genere pittorico al quale Praz aveva da sempre dedicato la sua attenzione. L'attenzione e la curiosità sono infatti le doti e gli strumenti fondamentali e caratterizzanti del Praz critico e scrittore. Curiosità che lo porta a rinnovare e riorientare continuamente la ricerca, a prendere nota di ogni particolare, a non smettere finché tutti gli scheletri non siano stati estratti da tutti gli armadi; e attenzione al dettaglio, alla collocazione della parola nella frase e nella struttura sintattica, come al particolare nascosto nel quadro, al motto inciso nell'anello, al messaggio segreto, all'indizio che talora l'autore stesso non sa di essersi lasciato sfuggire. Si ha l'impressione talvolta che il metodo di Praz sia quello del grande *detective*, e in ciò qualcuno ha veduto una limitazione: quando, per esempio, l'oggetto dell'inchiesta è uno Shakespeare, quel modo di avvicinarsi da angolazioni estremamente ristrette, come l'uso della fredduta, è stato interpretato come incapacità di cogliere la grandezza del massimo drammaturgo inglese, di comunicare la totalità del suo messaggio poetico. Così la monumentale *Storia della letteratura inglese* è stata accusata di evidenziare troppo i tratti anomali se non addirittura patologici di certi autori, di mettere in luce gli elementi eccentrici a scapito di quelli veramente centrali, facendone, se non proprio una stanza degli orrori, almeno una serie di variazioni sul suo tema prediletto: *Bellezza e Bizzarria* (che sarà poi il titolo di una sua raccolta di saggi del 1960). Questo tipo di censura è quanto mai ingiusta: il pregio di quella storia della letteratura (e qui parlo da anglista che deve a quel libro oltre che alla parola del Praz le fondamenta stesse della sua preparazione professionale) sta nel non voler pretendere un'impossibile obiettività, nel non voler essere un rigido repertorio o un manuale di istruzioni per l'uso della letteratura inglese; la sua vitalità sta nell'essere un discorso aperto su quella letteratura, una serie di suggerimenti e di stimoli alla lettura da punti di vista variabili e talora perfino idiosincratici, un rifiuto costante dell'ovvio, del consacrato, per far posto invece ad una serie di scoperte, di accostamenti inattesi, ad un giuoco fitto di richiami tematici; si tratta insomma di una galleria di *Motivi e Figure* (titolo che Praz darà ad una sua raccolta di saggi del 1945), apparentemente isolati ma di fatto impiegati come tessere di un mosaico — il mosaico di una cultura presentata, sì, nella sua evoluzione diacronica ma, grazie appunto ai richiami e agli accostamenti di cui si diceva, risultante in una sintesi sincronica. Non per nulla gli autori inglesi ai quali Praz aveva dedicato la sua prima e fondamentale monografia nel lontano 1925, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, erano stati i due grandi poeti metafisici John Donne e Richard Crashaw; poeti che il critico settecentesco Samuel Johnson aveva tacciato di esibizionismo culturale perché in loro « le idee più eterogenee sono aggregate insieme per forza; la natura e l'arte vengono saccheggiate alla ricerca di illustrazioni, comparazioni e allusioni; la loro dottrina istruisce e la loro

sottigliezza sorprende». Praz dimostra come proprio quella « specie di *discordia concors*, una combinazione di immagini dissimili, la scoperta di occulte somiglianze in cose apparentemente diverse », che il Johnson rimproverava a questi poeti, sia la base stessa della loro validità poetica e li renda (come aveva già scoperto T. S. Eliot) nostri contemporanei.

Le parole del Johnson sopra riferite, del resto, potrebbero applicarsi benissimo al metodo critico di Praz. I suoi saggi sono una continua scoperta di occulte somiglianze, e non v'è dubbio che la sua dottrina istruisca e la sua sottigliezza sorprenda. La sua scrittura è dominata dal dèmone dell'analogia. La sua misura, si è detto, è il saggio, costruito con la sapienza di un sonetto, ma modellato sostanzialmente su quella sintesi di testo e figura che è l'emblema rinascimentale. È ben noto che Praz è il più grande esperto vivente in fatto di emblematica. I suoi *Studi sul concettismo*, apparsi per la prima volta nel 1934 e poi tradotti in inglese con un ampio corredo bibliografico, frutto di ricerche condotte in tutta Europa, sono il repertorio indispensabile e insuperato di una produzione che fonde l'elemento visivo con quello concettuale creando una fitta rete di corrispondenze fra il senso, ossia l'enunciato, e i sensi, ossia le forme del suo apprendimento. In tutti i saggi di Praz è presente questa combinazione di sensi: tutti i suoi libri sono corredati da illustrazioni; quando mancano non è per volontà dell'autore, ma per avarizia (o povertà) dell'editore. Testo e illustrazione si completano a vicenda, anche quando l'argomento sembrerebbe di carattere strettamente letterario, come nel caso del suo ampio studio su *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano* (1952), un libro che riscopre il romanzo dell'Ottocento individuando l'origine delle sue strutture narrative nella pittura di genere dei secoli precedenti. È così che la sintesi emblematica di testo e figura suggerisce l'esistenza di un doppio livello di lettura ed esalta la funzione analogica operata dalla memoria visiva. Il Praz esplora compiutamente tale funzione nel suo libro più recente *Mnemosine*, del 1971, di cui basterà citare il sottotitolo: parallelo fra la letteratura e le arti visive. È questo parallelo che emerge fin dai primi saggi, e si rinnova nei molti dedicati a luoghi, paesi, persone, ai viaggi compiuti in epoche sia lontane che vicine (raccolti nei due volumi *Il Mondo che ho visto* del 1955), che si manifesta infine nei moltissimi ritratti verbali. Quel che viene esaltato nella pittura è spesso l'elemento narrativo, contenuto nelle affollate tele di un Brueghel o di un Hieronymus Bosch, nei soffitti affrescati di Padre Pozzo o nelle opere dei manieristi toscani. Il quadro diviene racconto, mentre la poesia o il racconto divengono emblema figurato. E il saggio, per ritornare al nostro punto di partenza, è una sorta di emblema al quadrato, in quanto è la chiave di lettura praziana, in forma emblematica, di quegli altri emblemi che sono le opere dell'arte letteraria o figurativa.

All'interno delle perfette entità autonome che sono i singoli e innumerevoli saggi del Praz, domina dunque il principio del parallelismo, spesso nelle sue espressioni antitetiche anziché simmetriche, con una dichiarata predilezione per gli sviluppi serpentinati del manierismo rispetto a quelli rettilinei di un'arte classica. Quel che conta è l'individuazione in

ciascuno di un suo *pattern*, di un suo modello strutturale, che, grazie alla molteplicità tematica interna, offre a sua volta infinite possibilità di esercizi combinatori. È questa la fase successiva, il passaggio dal saggio al libro, che non è semplice raccolta o antologia, ma l'individuazione di nuovi e più ampi schemi nei quali i singoli saggi, composti spesso a grande distanza di tempo l'uno dall'altro, possono disporsi. Il gioco delle analogie si fa più ricco: lo stesso saggio, per affinità tematiche, può diventare componente essenziale di più di un libro. Nelle prime raccolte, quando i materiali a disposizione sono ancora in certa misura limitati, il loro raggruppamento è per temi generali, anche se caratteristici: nel 1943 i saggi di *Fiori Freschi* sono suddivisi nelle quattro rubriche cose, persone, luoghi, aspetti; nel 1952 un libro, *La casa della Fama*, raccoglie gli scritti sull'arte e la letteratura, mentre un altro, *La lettrice notturna*, quelli di costume. I volumi del 1960, *Bellezza e bizzarria*, e del 1964, *I volti del tempo*, hanno sezioni dedicate all'arte, ai costumi e ai paesi. I ricorsi tematici si fanno di più in più saldi ed evidenti, il disegno del mosaico si precisa. E diventerà limpido nei libri più recenti: *Il patto col serpente*, del 1972, che raccoglie e riordina sapientemente tutti quei materiali (in gran parte già inclusi in altri volumi, seguendo altri criteri distributivi) che si riconnettono al libro suo più famoso, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, del 1930; si tratta, come spiega il Praz, di una sorta di «paralipomeni» a quel libro, sviluppi e integrazioni di quella felice presentazione della componente decadente della letteratura ottocentesca; e l'ultimo, *Il giardino dei sensi*, del 1975, che compie la stessa operazione per gli scritti che si ricollegano ai già citati studi degli anni venti e trenta, sul secentismo e sul concettismo, o, allargando come fa ora Praz i suoi punti di riferimento, sul manierismo e sul barocco. Si è accennato a *La carne, la morte e il diavolo*, un libro che a suo tempo ebbe anche un «successo di scandalo», tanto da richiamare l'attenzione piuttosto su certi contenuti che parvero morbosi anziché sulla sapienza dell'indagine e sulla maestria dell'esposizione. Chi vide allora in Praz una sorta di sacerdote della necrofilia e dell'algolagnia, non si rese conto che lo scrittore andava perseguendo e applicando nuove metodologie critiche. È in libri come quello che nasce sia la critica psicologica applicata alla letteratura, sia la sociologia della letteratura; ed è curioso che Praz stesso abbia guardato in tempi recenti con diffidenza a queste discipline, che egli aveva, forse inconsapevolmente, contribuito a fondare. La diffidenza ha un'unica giustificazione plausibile: l'impossibilità per chiunque di applicare integralmente la complessa proposta critica del Praz, ossia di farne, come egli ne ha fatto, opera di creazione letteraria autonoma, anziché applicazione meccanica di una metodologia di indagine.

Sta di fatto che Praz non è soltanto un critico, uno studioso, un erudito che non ha pari nella sua generazione e tanto meno in quelle più giovani. Praz è uno scrittore in primo luogo, ed è un uomo, secondo la formula con cui gli venne conferita la laurea ad honorem a Cambridge, *humani nil a se alienum putans*. E le sue qualità di scrittore e di uomo si manifestano appieno nel libro che ho lasciato di proposito per ultimo, benché risalga al 1958:

La casa della vita. Un libro che « fa genere » a sé, un'autobiografia romanzata in termini di minuzioso periplo della sua casa di via Giulia — quella casa che ha dovuto lasciare una decina di anni fa, ma che ha fatto rinascere altrove, ridistribuendo ogni oggetto dello splendido arredamento con la stessa sapienza con cui ha ridistribuito e riordinato i suoi saggi nei suoi vari libri. Nella *Casa della vita*, l'impalcatura narrativa (perché le qualità narrative della prosa di Praz si rivelano qui al loro meglio) è fornita da un minuzioso catalogo degli arredi, ciascuno evocatore, in termini più che mai visivi, di una memoria legata alla sua storia; così, ad ogni oggetto si collega una divagazione saggistica, spesso utilizzazione di saggi già pubblicati anni prima, eppure perfettamente integrati nel nuovo schema. E, attraverso gli oggetti, con gli oggetti stessi, viene presentato il ritratto dell'abitante della casa. Nel fornire questo ritratto composito di se stesso, messo insieme con i pezzi del gioco di pazienza che sono i suoi mobili e i suoi quadri, Praz non ricorre al consueto schermo dell'autoironia; neppure quando, nell'ultima pagina, guarda la propria immagine nello specchio convesso del boudoir: « Questa persona che guarda sono io, e questo libro che ho scritto è come il ristretto, in uno specchio convesso, d'una vita e d'una casa ». E ancora: « Mi son guardato in uno specchio "ardente" convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere ». All'olimpica immagine neoclassica suggerita dagli arredi stile impero della casa, si sostituisce il brivido metafisico di un poeta come John Donne, che egli aveva scoperto quando aveva solo trent'anni.

IL CONVEGNO FIORENTINO DI STUDI SU ALDO PALAZZESCHI E LA SUA OPERA

di

Paola Luciani

(In onda su «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1368 del 29 Novembre 1976)

Si è tenuto a Firenze nei giorni 6, 7, 8 novembre un convegno di studi su Aldo Palazzeschi promosso dal Gabinetto Vieusseux e dall'Università di Firenze. La commissione organizzatrice presieduta da Lanfranco Caretti aveva iniziato la preparazione del convegno circa un anno fa, d'intesa con il direttore del Vieusseux, Alessandro Bonsanti, prendendo contatto con i più esperti studiosi della materia. Nel frattempo è diventato ufficiale il passaggio all'Ateneo di Firenze dell'eredità che lo scrittore aveva indicato nel suo testamento. Il lascito di materiali inediti, lettere, autografi e documenti, oggi depositati presso la facoltà di Lettere in attesa di essere riordinati, ha consentito l'allestimento di una mostra bibliografica. Questa mostra, illustrata da un attento catalogo per cura di Siro Ferrone, ricostruisce 'le opere e i giorni' di Palazzeschi dal giovanile esordio teatrale, sentito come rottura dell'ordine familiare e cittadino, alla breve ma intensa esperienza futurista, alla sorprendente ed operosa senilità. Convegno e mostra hanno costituito un doveroso omaggio a Palazzeschi da parte di una città, la quale, per amaro riconoscimento dell'autore, gli era stata poco generosa nonostante che a Firenze fosse cominciata, nell'incontro con le avanguardie primo-novecentesche, la sua lunga carriera letteraria e alla città toscana fossero legati per topografia e idioma alcuni dei personaggi più popolari della sua narrativa.

La struttura del convegno si è rivelata una preliminare operazione critica in quanto, proponendo uno sviluppo diacronico delle relazioni, ha determinato i diversi ambiti di ricerca intorno allo scrittore senza etichettarne pregiudizialmente il contenuto, ma garantendo l'analisi delle sincronie interne a ciascuna opera o periodo. Il vivace e spesso contrastato dibattito concluso da una tavola rotonda in cui ai critici si sono avvicendati gli

scrittori, ha confermato l'intelligenza e il successo della scelta e non ha taciuto alcuno dei problemi inerenti al percorso poetico e narrativo di Palazzeschi.

Al centro del convegno sono state la continuità o la discontinuità tra il primo Palazzeschi che, muovendo dal *liberty* e dal crepuscolarismo, arriva ad una autonoma e temporanea adesione al futurismo e il secondo Palazzeschi il quale, intorno agli anni trenta, sembra tentare un recupero del romanzo naturalista e iniziare con le *Sorelle Materassi* un processo di normalizzazione degli umori eversivi dell'avanguardia storica. L'interesse e il giudizio sull'ultima attività, condotta in maniera infaticabile fino alla vigilia della morte, risultano infatti conseguenti alla predilezione dei critici per lo scrittore dell'infrazione o della norma. Il problema, che deve rendere conto di una presenza così stravagante eppure così assidua nella letteratura del novecento, si è collegato nel corso delle relazioni alla questione delle avanguardie, al loro significato culturale, al loro esito politico e soprattutto al rapporto con le neoavanguardie degli anni sessanta, i cui protagonisti erano stati provocati a discutere della poesia palazzeschiana precedente la prima guerra mondiale. Da qui la lettura del convegno in duplice direzione: l'indagine dell'opera ma anche l' 'uso' di questa per definire modelli teorici e letterari validi nel presente.

Le prime raccolte di versi dai *Cavalli bianchi* all'*Incendiario*, il manifesto dell'*Antidolore*, pubblicato su «Lacerba» nel 1914 poco prima della rottura col futurismo, e i romanzi straordinari tra i quali in primo piano il *Codice di Perelà*, sono stati quasi vessati da una tenace inchiesta costantemente rivolta alla cultura ed alla poesia del novecento europeo. L'importanza data alla produzione che precede la guerra si spiega con la volontà di ricondurla nell'ambito delle avanguardie storiche simbolista, futurista e addirittura pre-dadaista ed ha portato da una parte all'adozione di metodologie critiche misurate su quelle complesse realtà storiche e culturali e dall'altra alla ricerca di illustri ascendenze come Nietzsche o Freud. Si è talvolta avuta l'impressione di una forzatura rispetto a Palazzeschi, scrittore certo non incolto ma amante dell'ispirazione che proviene dalla vita e dalla strada più che dello studio condotto nella clausura della biblioteca. Utili sono pertanto stati i richiami, fatti da alcuni interlocutori, a ricostruire anche per i poeti contemporanei una biblioteca filologicamente accertata secondo i criteri scientifici adottati per i classici. Si rischia altrimenti che concettualizzazioni critiche importanti come, per citare la più seducente, quella psicanalitica del buffo, invadano l'opera con passione esegetica a tratti generosamente prevaricante. Nella frequentata palestra hanno invece trovato minore spazio metodi forse più tradizionali che si fanno tuttavia rimpiangere per quel che tocca il rapporto di Palazzeschi con la narrativa e la memorialistica toscana di fine ottocento, indispensabile per comprendere l'autore delle novelle e delle stampe.

Accentuare il futurismo di Palazzeschi rispetto all'esordio contenuto nei margini di un rifiuto crepuscolare del sublime poetico, comportava già ad apertura dei lavori dissensi e letture diversificate. Rivendicando infatti il poeta all'area futurista, i luoghi topici del

fuoco e dell'incendio sono stati riferiti alla distruzione incendiaria propugnata dai manifesti di Marinetti, mentre nelle prime composizioni si è sottolineata l'oggettività quasi reificata di immagini poetiche come fate, re, principesse, castelli, fontane e così via, pure desunti dall'armamentario *kitsch* di fine secolo. Senza tuttavia un restauro filologico dei testi che, al di là della sistemazione offerta a posteriori dall'autore, ricostruisca la cronologia e le varianti, l'indagine sul primissimo Palazzeschi resta inevitabilmente approssimata. Nell'analisi delle due note poesie *Chi sono?* e *l'Incendiario* è emersa la necessità di procedere ad una più esatta definizione del futurismo di Palazzeschi se non si voleva confondere il macchinismo filocapitalistico del lombardo Marinetti con le lievi allegorie del provinciale e piccolo-borghese Palazzeschi. L'incendiario non è infatti separabile dal saltimbanco, anche esso emblema della rinuncia del poeta e dell'artista al canto pieno e trionfale. Palazzeschi sceglie un gioco clownesco in cui lo sberleffo non è superiore disprezzo del mondo ma viene smorzato da follia, da malinconia e da nostalgia. Insistendo rispetto a De Maria sulla duplicità dell'incendiario e del saltimbanco, Sanguineti è riuscito a dare ragione del perché l'incendio risulti verbale e il poeta sia un « incendiario mancato, incendiario da poesia », il cui riso si avvicina al celebre « ridi pagliaccio ». Ne è uscita confermata da una lettura acuta e suggestiva per echi culturali e critici, la tesi, da tempo sostenuta, di un Palazzeschi « quinta colonna del crepuscolarismo all'interno del futurismo ».

Ancora il riso come fondamento del gioco e dell'invocazione « e lasciatemi divertire », è stata una chiave interpretativa molto adoperata perché utile all'incontro tra Palazzeschi e le avanguardie, storiche e no, per le quali il riso assume un valore distruttivo della serietà borghese. Al di là dei significati filosofici attribuibili al riso e reperiti da Barilli in un esteso settore della cultura europea, resta nel manifesto palazzeschiano la privata affermazione di una morale antidolorifica e di una terapia che fanno sgorgare il riso dal riconoscimento della vastità del dolore umano. Se infatti all'*Antidolore* hanno attinto a piene mani gli esponenti della neoavanguardia, da esso è partita anche l'analisi di Asor Rosa dedicata ai *Due imperi mancati*, il volumetto in cui, all'indomani della guerra, Palazzeschi esprimeva il proprio rifiuto della violenza ed un pacifismo psicologico ed emotivo. Nell'immane tragedia della guerra falliscono il riso ed il gioco; ed allora il poeta abdica al suo impero. Anche l'utopia estetica e letteraria di Perelà, l'uomo di fumo sceso tra gli uomini di carne alla cui follia e persecuzione risponde col richiamo aereo alla leggerezza, subisce, secondo Asor Rosa, lo smacco di fronte alla catastrofe e provoca la definitiva separazione del poeta dai compagni di strada futuristi. A questo punto si attua il rovesciamento del punto di vista: Palazzeschi pone in primo piano la realtà e allontana il meraviglioso e il fantastico di Perelà nel mondo perduto della memoria felice. Il dibattito non ancora placato sul segno più o meno rosso dell'eversione poetica di Palazzeschi, è subito riesplso di fronte alla proposta moderata nel tono ma ideologicamente netta del fallimento delle avanguardie storiche. Anche chi era stato cauto nel leggere *l'Incendiario*, non ha potuto trattenersi di

fronte a chi, come Asor Rosa, aveva assegnato un valore solo estetico all'allegoria di Perelà. Essa sarebbe per De Maria portatrice di significati messianici per la metafora cristologica che contiene, mentre Caretti l'ha acutamente ricondotta alla perdita dell'identità dell'uomo in età di crisi e Sanguineti ha inteso dare a quel simbolo valenze più generali.

Arrivati alla cosiddetta maturità di Palazzeschi, i canoni interpretativi di scarto e di norma sono risultati di difficile uso perché se è possibile il recupero all'infrazione dei *Buffi* o delle *Stampe*, per i *Fratelli Cuccoli* e per *Roma* non è agevole smentire la tradizionale accusa di restaurazione ideologica e narrativa. La vitalità ambivalente dello scrittore ha avuto a questo punto la meglio sui critici, ne ha stancato le energie e li ha costretti a quasi unanimi professioni di fede verso il primo Palazzeschi, ora in nome di una « avanguardia innocente » per Sanguineti, ora di più alti valori poetici per Baldacci. Il trentennio centrale dell'esistenza di Palazzeschi è rimasto però indeciftrato e le ragioni del suo successo presso il pubblico e la critica, compiaciuti della conversione dell'antico sovvertitore, sono state esorcizzate ma non spiegate. Anche qui la messa in opera di strumenti modesti ma storicamente precisi avrebbe forse consentito una migliore analisi del ritorno all'ordine che accomuna molti intellettuali italiani in quegli anni e impone, pur nel riconoscere un fatto generale, il chiarimento di ogni singolo caso non sul piano morale e civile ma letterario. In questo senso la mostra bio-bibliografica ed il catalogo offrono integrazioni preziose rivelando, attraverso le lettere ancora inedite, un Palazzeschi che si difende dalla retorica e dai clamori con i viaggi, le amicizie, il collezionismo, il lavoro di lima: elementi di vitalità che spiegano la ripresa della poesia. Palazzeschi infatti non pare scrittore sopravvissuto alla esuberante giovinezza e poi misteriosamente risuscitato dalla morte di un trentennio, ma piuttosto personaggio legato alla storia e alle sue ragioni nella mai risolta ambiguità tra il desiderio di adeguamento e la tentazione di fuga.

Le testimonianze sull'uomo oltre che sul poeta offerte da Montale e da Luzi che in perfetta simmetria hanno rispettivamente aperto e concluso il convegno in qualità di poeti e di protagonisti, hanno insistito, rispetto ai critici di professione, sulla singolarità anche umana della carriera letteraria di Palazzeschi. Montale ha confermato giudizi dati in altra sede sullo sfuggire incessante di Palazzeschi ai propri critici e lettori deludendone attese e preferenze, e ha riportato la poesia a ragioni tutte interne all'arte come faticoso stato di grazia. Ricordando però l'amico non ha taciuto con ironia e malizioso distacco l'incomprensione per il suo decadentismo o per la religiosità estetizzante nonché la perplessità di fronte alla costante bravura recitativa del personaggio Palazzeschi. Contro l'entusiasmo di quanti avevano dichiarato amore all'incendiario, Luzi ha condotto il suo finissimo intervento secondo un principio antitetico e sorprendente, quello di una saggezza umana e poetica in cui si temperano ironia ed elegia e dove il *ludus* del poeta si fa ludibrio, l'incendiario resta saltimbanco dell'anima e dunque « mite incendiario ».

Luzi ha voluto in tale modo spiegare la fedeltà di Palazzeschi a se stesso anche quando la saggezza pare confondersi con il rinsavimento ed il riso trasformarsi in sorriso. Luzi ha

ancora sottolineato un « equilibrio mutabile » e ha parlato di un « individualismo che reagisce alle teologie della volontà e alle mitologie letterarie tranquillizzanti ». La diversa strada seguita da Palazzeschi non solo rispetto a Marinetti ma anche ai fiorentini Soffici e Papini acquista alla luce delle affermazioni di Luzi tutto il suo significato.

Sulla psicologia e sul personaggio si sono soffermati ancora i partecipanti alla tavola rotonda ed hanno dato consistenza ad un volto che già nelle numerose e belle foto della mostra pareva interpretare se stesso. È apparso allora un Palazzeschi un po' finto, un po' attore, tanto saggio da sembrare a Moravia detentore di verità superiori e ignote al resto degli uomini che lo rendevano sempre più vecchio dei suoi interlocutori. Palazzeschi che vive solo tra Roma e Venezia, in case stipate di ceramiche e di quadri, sopraffatto da un archivio privato in cui trovano posto i minimi accidenti di una biografia quasi centenaria, in giro con la borsa della spesa, isolato da tutti e curiosamente privo persino del telefono, non è però soltanto un personaggio, ma un uomo realmente solo. Attore fedele all'antica vocazione che era stata il riscatto della poesia sulla tecnica, Palazzeschi è anche figura che patisce il disagio della civiltà e accetta la diversità come condizione insuperabile dell'esistenza. Quando si consideri l'incontro mai totale con uomini e movimenti e il loro attraversamento in direzioni che sfuggono a categorie definitive, la solitudine appare come la cifra più persuasiva della sua opera. Gli ultimi romanzi sembrano confermarlo nella individuale meditazione sugli avvenimenti drammatici dei nostri anni recenti ai quali Palazzeschi risponde con le allegorie del *Doge* e di *Stefanino*, utopie forse un po' appannate ed anacronistiche ma ancora una volta favole rare nella nostra letteratura. Un Palazzeschi questo che si incontra con le avanguardie e le attraversa servendosene, come ha sostenuto Baldacci, e che guarda, prima della morte, alla ricomposizione della sua immagine di instancabile fabulatore la cui fantasia è dura a morire.

UN CONVEGNO SU TARCHETTI E I PROBLEMI DELLA SCAPIGLIATURA

di

Roberto Bigazzi

(In onda su Radiouno, ne «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1362
del 25 ottobre 1976)

Al principio di questo mese di ottobre si è svolto a San Salvatore Monferrato un Convegno nazionale su *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*; l'iniziativa si deve all'Amministrazione comunale che ha voluto così ricordare con molta efficacia e nessuna retorica lo scrittore che nacque appunto in quella cittadina nel 1839. Il comitato organizzatore, formato da italianisti delle Università di Torino e di Genova, è riuscito egregiamente a presentare ai congressisti tre giornate dense di interventi, tanto più proficui perché hanno offerto un confronto tra alcune delle metodologie che rendono variegato e vivace il panorama critico italiano. Un tratto caratteristico ha tuttavia accomunato una larga parte delle relazioni e delle comunicazioni: nonostante il titolo del convegno (*Tarchetti e la Scapigliatura*), l'obiettivo è stato solo Tarchetti, e in particolare il narratore, sia che si trattasse di stabilire — nei termini e col linguaggio della sociologia letteraria — la « crisi del ruolo dell'intellettuale » italiano a partire dal post-Risorgimento, sia che ci si avventurasse nell'analisi psicanalitica di simboli e personaggi tarchettiani. Questi chiari confini (legittimi, di per sé) posti al campo di indagine implicano però tacitamente alcune novità proprio nel modo di guardare alla Scapigliatura, e con essa alla poesia e alla prosa tra Otto e Novecento.

È noto, e oggi consacrato dalle storie specialistiche della critica, che il problema della Scapigliatura ha accompagnato l'inquieta cronaca delle poetiche novecentesche e la discussione sul Decadentismo. Tra le due guerre, sottratta al folklore ambrosiano e alle sbrigative condanne, la Scapigliatura è stata valutata per il suo attacco alla tradizione e per la ricerca del « nuovo » fino a palesarsi come un avvio alla sensibilità decadente; o meglio, alla poesia decadente, con privilegio quindi di Praga, Boito e Camerana, mentre Tarchetti (più narratore che poeta) resta in ombra. Quanto alla prosa, di lì a poco Dossi Cagna e Faldella risultano i capostipiti di una linea sperimentale e espressionistica destinata a culminare in Gadda.

Nascono su queste basi le prime antologie, aumentano le edizioni, gli studi monografici e complessivi; infine, l'attività della neoavanguardia degli anni '60 spinge ancora una volta a sottolineare il valore pre-novecentesco e pre-simbolista della poesia scapigliata: alle prove conosciute si aggiunge la testimonianza dell'opera del riscoperto Gian Pietro Lucini, di cui basta ricordare il legame con il tanto amato e ammirato Carlo Dossi.

Nel contempo, però, proprio questo fervore di studi ha avuto una conseguenza per nulla secondaria, la ricostruzione non aneddótica della vita culturale negli anni e negli ambienti scapigliati; tra l'altro, l'intervento degli storici — che di quel periodo studiano i fermenti anarchici e socialisti — ha contribuito a indicare alla critica l'importanza della cosiddetta « Scapigliatura democratica », che si forma sulle pagine del « Gazzettino rosa » per poi animare con la sua battaglia radicale l'Italia di Porta Pia ma anche delle paure per la Comune parigina; guida letteraria di questa cultura militante è l'impavido Felice Cameroni, fautore di Zola, amico di Verga e di Dossi nonché patrono di Lucini. Sulla base di questo paziente lavoro, in qualche critico si è fatta strada un'immagine più articolata della Scapigliatura: se ne è definito un « canone » in parte differente, espungendo Rovani e delineando il momento di Praga, Tarchetti e Boito, seguito da quello che fa capo a Dossi ma anche a Cameroni; le coordinate cronologiche individuano così il gruppo originario, che è anteriore al '70, distinguendolo dall'altro, assai diverso, che occupa soprattutto il decennio successivo. Lo sfondo storico, le polemiche, l'impegno sociale e politico spingono a leggere negli scapigliati la prima e talora confusa risposta degli scrittori al volto borghese che assume la Nuova Italia: forte, quindi, la suggestione di vedere nella Scapigliatura gli incunaboli di un problema oggi ben vivo, quella « crisi del ruolo dell'intellettuale nella moderna società capitalistica », che, come si è detto, ha avuto ampia eco nel congresso su Tarchetti.

Questa interpretazione ha il merito di cogliere il significato di temi, situazioni e personaggi, al di là della pura ideologia esplicita sulla pagina. Qualche cautela sarebbe comunque necessaria; la cosiddetta « crisi dell'intellettuale », individuata originariamente nei grandi scrittori europei dell'Otto-Novecento, rischia di finire nell'enfasi se applicata senza la debita e violenta riduzione alle poco vertiginose opere degli scapigliati; è vero che il loro uso dei generi letterari o degli istituti linguistico-stilistici risulta dotato di una carica deflagrante: ma è una carica che funziona per i salotti di Milano, per le tensioni molto moralistiche e solo in parte politiche tra garibaldini e governo della Destra storica, per gli epigoni di Manzoni e i seguaci di De Amicis; sono ben diversi i laceranti conflitti che porteranno gli artisti a tentare le vie del superuomo o quelle opposte dell'anti-eroe, a misurarsi con l'irrazionalismo impiegandovi strutture narrative e poetiche. Insomma, i conti e i discorsi tornano se da una « crisi » quasi metastorica si ritorna concretamente al disagio che segue la guerra del 1866 o al profilarsi della questione sociale dopo la Comune parigina, in un'Italia ancora intenta a discettare su città e campagna nei termini di George

Sand o su matrimonio e passione sulla falsariga di Dumas e della *Traviata*. Altrimenti, viene quasi il sospetto che perduri l'equivoco di credere i piccoli scrittori dotati delle stesse antenne interpretative dei grandi, piuttosto che di taccuini da diligente cronista.

Qualche effetto di questo scambio di piani si è intravisto nel congresso: giusto leggere nei disperati protagonisti tarchettiani il rifiuto della conciliante missione pedagogica che si richiede alla letteratura anche dopo il Risorgimento; meno persuasivo, invece, fare nascere di qui un'avanguardia che lievita nel decadentismo e cresce fino ad oggi, opponendosi alla cultura ufficiale con il diverso, la trasgressione, l'eccezionalità: resta infatti il dubbio, anche solo guardando al romanzo, che la drastica alternativa trovi poi scomodo collocare i Verga, gli Svevo, i Pirandello. Né d'altronde persuade a pieno l'altra linea emersa nel congresso, quella che, puntando sulla psicanalisi ed espungendo come pretestuosa ogni increspatura politico-civile delle sue opere, ha imparentato Tarchetti con la narrativa decadente tra Fogazzaro e D'Annunzio, anche qui in forza della tendenza alla eccezione e all'abnorme. È vero che il « diverso » contrassegna i personaggi di questi scrittori; ma è ugualmente vero che tra i superuomini o superdonne di Fogazzaro e D'Annunzio (miranti a debellare gli scomodi problemi posti da un Verga o da uno Zola), e i generosi folli di Tarchetti, che vogliono annunciare il dissesto del reale a chi invece ci vive contento, la parentela non può essere che fittizia. In sintesi, l'eccezione ha scopi mistificanti in D'Annunzio e Fogazzaro, e polemici in Tarchetti.

Risulta forse chiaro a questo punto perché il congresso abbia preferito soffermarsi sulla prosa di Tarchetti, privilegiando ora la sua « battaglia », ora il suo inconscio. Le conseguenze che ne derivano non si limitano però a un rinnovato ritratto degli scapigliati e dei decadenti, nonché dei loro rapporti. Accade infatti che da queste genealogie sia tacitamente espunto quello che si suole chiamare « verismo », tanto che, per fare un esempio, i critici di Verga non si occupano solitamente di Tarchetti o di altri suoi colleghi, e viceversa. La spartizione dei compiti dipende da opposte prospettive militanti: se l'avanguardia si rivolge alla Scapigliatura e alla decadenza, per il verismo sembra di non poter uscire da ragioni « neorealistiche » e populistiche, oggi in disuso. Così, lasciando i veristi al loro presunto e nostalgico folclore e ai loro supposti idilli campagnoli, le speranze di una modernità degna dell'Europa sono affidate all'altra linea, che offre ricchi meandri psicologici, e con la psiche anche ogni possibile analisi eversiva dell'ordine e ogni possibile autocritica dell'artista e dell'intellettuale.

Vale la pena discutere questo nodo narrativo, senza quindi toccare il campo della poesia né pretendere di ricostruire un quadro completo del romanzo italiano tra i due secoli. Ma qualche esempio può mostrare che l'indagine strenua della psiche e della società deve ben poco a Tarchetti e alla Scapigliatura, nulla a Fogazzaro e D'Annunzio, e molto invece ai veristi. È noto che, verso la metà degli anni Settanta, Felice Cameroni lancia in

Italia Emilio Zola e il suo ciclo sulla violenza naturale e sociale che devasta il mondo moderno. Nonostante il modello loro proposto, i compagni di Cameroni si disperdono nello scandalismo o arrivano tutt'al più al libello tra narrativo e saggistico sulle malefatte del potere. Non sfugge invece a De Sanctis e a Verga che l'ordinamento ciclico dei romanzi ha un valore di per sé, in quanto, come ha sottolineato Debenedetti, consente appunto di fare « l'inventario » della società contemporanea, passando dalla mera denuncia all'analisi dei rapporti fra le classi. Tale il progetto di Verga nel suo ciclo dei *Vinti*, anche se alla speranza di conoscere per trasformare, che contrassegna il radicale Zola, si sostituisce in Verga il pessimismo di chi lucidamente smentisce ogni progresso e tuttavia si ostina a descrivere il negativo. Il narratore impersonale critica dunque in concreto, escludendolo anche dalla tecnica del racconto, il compito pedagogico affidatogli dalla tradizione: lungo questo itinerario, la crisi del personaggio si estenderà sempre di più allo scrittore, fino all'ambiguo *io* della *Coscienza di Zeno* o dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Per quanto concerne dunque il romanzo, la discussione sul ruolo dell'artista nella società italiana ha sì un lontano preannuncio in Tarchetti, ma si fa moderna quando da Verga a Svevo e a Pirandello dà vita e si incarna in strutture narrative adeguate. E « adeguate » sono anche le strutture di Fogazzaro e D'Annunzio, che garantiscono ai personaggi la continua complicità dell'autore, pronto a tutelarli nella loro missione superomistica: e ciò non corrisponde agli statuti della conoscenza sperimentale, ma della propaganda, da cui sono escluse le ansie dell'incertezza, e, appunto, della crisi.

D'altro canto, il ciclo verghiano, con il suo vivo impegno a ricostruire la storia, le classi e gli ambienti della Nuova Italia, inaugurava una spietata analisi della società post-risorgimentale: gli eredi saranno il De Roberto dei *Viceré* e il Pirandello dei *Vecchi e i giovani*. Si può disquisire a lungo su questi scrittori borghesi che da borghesi parlano dei mali di un mondo borghese, dichiarandolo insieme putrido e imm modificabile per legge di natura e di politica; e tuttavia un discorso sullo scrittore italiano che collutta con le istituzioni troverà intellettualmente e storicamente proficua una sosta in quei volumi, se non altro per riposarsi dai molti romanzi agrari, parlamentari, militari che pullulano tra Otto e Novecento, stemperando in cattiva pedagogia narrativa il contenuto dei giornali e della saggistica coeva. Nello stesso scorcio di secolo si diffondono anche i romanzi della bontà, della rassegnazione e del rimorso; i delitti e i castighi, i dèmoni dei russi, male mediati da D'Annunzio, si incontrano con i fremiti delle coscienze fogazzariane; abbondano l'analisi psicologica e le sindromi psicanalitiche, però al posto di Dostoevskij c'è *l'Innocente*, e allora, come in Fogazzaro e nei suoi seguaci, i moti dell'inconscio diventano prevedibili in anticipo, e spesso anche involontariamente grotteschi: colpa della separazione degli stili, che, assegnando il sublime ai protagonisti e il comico alla realtà vile e meccanica, non riesce poi a trovare un tono serio o criticamente ironico per il flusso di coscienza, di norma non assoggettabile alle composte leggi della retorica classica. Tutt'altra strada quella

di Svevo, di Tozzi, di Pirandello, che proprio da Verga imparano i primi rudimenti di un moderno monologo interiore e dello stile che ad esso pertiene.

Il discorso ci ha portati lontano dalla Scapigliatura, quasi a confermare che passando dalla poesia alla prosa si allenta la carica di futuro di quel movimento, a meno di non spingersi (ma con cautela) sulla linea Dossi-Gadda. Può darsi che anche i meriti dei poeti scapigliati risultino eccessivi, ma certo è incongruo il credito accordato a Tarchetti nei confronti del romanzo decadente; e sarebbe comunque un credito senza frutti, perché il cammino della narrativa italiana moderna muove soprattutto da Verga. La cosa è ovvia, e tuttavia mette conto ripeterla, visto che il termine «realismo» continua periodicamente a suscitare sospetti di piatta riproduzione del reale, come se, per restare al capostipite, lo stile verghiano fosse una questione di registratore, e non piuttosto un *pastiche* più complicato di quello di Dossi; o come se proprio a Verga non toccasse la scoperta delle possibilità di scandaglio in profondo tramite il monologo interiore. «Realismo e avanguardia» è una formula che rischia di non costituire un paradosso.

OSIP MANDELSTÀM E LA SUA POESIA, DAL «MANIFESTO DELL'ACMEISMO» ALLA SUA MORTE

di

Vittorio Strada

(In onda su Radiouno, ne «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1366
del 15 novembre 1976)

Quando, intorno al 1910, il simbolismo in Russia entrò in crisi, la poesia russa si diramò in due grandi tendenze, che presero il nome di futurismo e di acmeismo. Gli storici della letteratura devono ancora sbrogliare la matassa di quel felice momento creativo, che fu ricco di conquiste e di ricerche decisive. Da chiarire è l'unità della poetica simbolistica, così varia per forze e propositi, e l'impronta che essa lasciò sui suoi oppositori, acmeisti e futuristi appunto. Da chiarire è anche l'unità sotterranea di questa duplice reazione al simbolismo, di questa estrema e grande stagione della poesia russa novecentesca che, riplasmata dalla rivoluzione, durò fino alla fine degli anni venti. Lasciando intatto questo nodo di problemi storici e teorici, si può osservare una caratteristica comune a tutta l'epoca: l'intrinseco legame della poesia con le altre arti in modo da formare un sincretismo spirituale di rara organicità e coerenza. Ma se molteplici erano i legami tra poesia e arte e cultura, ciascun movimento individuava un centro di maggior affinità: centro che per il simbolismo fu la musica, per il futurismo la pittura e per l'acmeismo, e in particolare per quel suo rappresentante che fu Osip Mandelstàm, l'architettura.

L'acmeismo (parola che deriva dal greco *achmé*, « punta », cioè massimo grado di maturità e rigoglio) si orientava verso la chiarezza plastico-sensibile dell'immagine e del linguaggio. Questo « chiarismo » (altro nome dell'acmeismo) si contrapponeva alla poetica di allusioni e di silenzi con cui il simbolismo intendeva esprimere l'inesprimibile di un nebuloso mondo trascendente. Nel suo articolo-manifesto *Il mattino dell'acmeismo* — che fu pubblicato nel 1919 ma scritto molto prima, forse nel 1913 — Mandelstàm dichiara l'ambizione architettonica del nuovo movimento. Scrive Mandelstàm: « La lama dell'acmeismo non è né lo stiletto né l'aculeo del decadentismo. L'acmeismo è per chi, preso dallo spirito della costruzione, non rifiuta pavidamente il proprio peso, ma gioiosamente

l'accoglie per risvegliare e usare le forze architettoniche in esso assopite». A differenza dei simbolisti, che mal si trovavano nello spazio chiuso dalle categorie kantiane e amavano lanciarsi in avventurosi viaggi metafisici, l'acmeismo, secondo Mandelstàm, è sedentario ed ha il senso delle «tre dimensioni», condizione di ogni architettura: infatti «costruire significa lottare col vuoto, ipnotizzare lo spazio». Contro il fluttuante mondo dei simboli sta la «pietra», come s'intitola la prima raccolta di versi di Mandelstàm (uscita nel 1913), la costanza degli elementi culturali, il Logos come «cosciente senso delle parole» che per gli acmeisti è una forma bella come lo era la musica per i simbolisti. Ed ecco la lapidaria dichiarazione suprema dell'acmeismo come la enuncia Mandelstàm: «Amare l'esistenza della cosa più della cosa stessa e il proprio essere più di sé stessi».

In un altro articolo, del 1923, intitolato *Umanesimo e età presente*, Mandelstàm, alla luce della nuova esperienza storica, precisa il proprio senso architettonico della realtà e distingue due epoche. La prima è quella che trascura l'uomo e vuole usarlo come mattone e come cemento: quest'epoca costruisce con l'uomo, ma non per l'uomo. «Ma c'è un'altra architettura sociale, anche di essa l'uomo è la dimensione e la misura, ma essa costruisce non servendosi dell'uomo, bensì per l'uomo, e non sulla nullità dell'individuo costruisce essa la sua grandiosità, bensì su una superiore funzionalità secondo le sue esigenze». Mandelstàm sente, come i suoi contemporanei, la monumentalità delle forme della sopravveniente edificazione sociale e anche per il futuro egli prospetta due possibilità: «La semplice enormità meccanica e la nuda quantità sono ostili all'uomo, e a sedurci non è una nuova piramide sociale, ma il gotico sociale: il libero gioco dei pesi e delle forze, una società umana concepita come complessa e folta foresta architettonica dove tutto è funzionale e individuale e ogni particolare fa eco all'intera mole». Avanza il tempo di una grande «architettura sociale» che organizzerà l'economia mondiale, ampliando la sfera dei diritti personali. Ma, premonisce Mandelstàm, «se una giustificazione autenticamente umanistica non starà alla base della futura architettura sociale, essa schiaccerà l'uomo come fecero l'Assiria e Babilonia». L'acmeismo, e in particolare la poesia di Mandelstàm, volevano essere una perseverante ricerca dei valori umanistici messi fuori circolazione, un ritorno al loro fondo aureo per sostenere la nuova opera di costruzione sociale in un'età di crisi.

Da queste posizioni Mandelstàm svolge la sua meditazione sulla storia e la sua azione creativa, che a quella meditazione è saldata. Del 1922 è una poesia dedicata al «secolo», cioè all'epoca a lui contemporanea come ormai si era manifestata con enigmatica chiarezza:

*Mio secolo, mia belva, chi riuscirà
a guardarti nelle pupille
e col proprio sangue congiungerà
le vertebre di due secoli?*

*Sangue costruttore sgorga
dalla gola delle cose terrestri,
solo il parassita trema
sulla soglia dei giorni nuovi.*

*La creatura, finché la vita dura,
deve portare la propria schiena,
e con l'invisibile spina dorsale
va giocando l'onda.
Tenera cartilagine di bimbo
è il secolo infantile della terra.
Di nuovo l'agnello della vita
è stato immolato con un colpo alla testa.*

.....

*Si gonfieranno ancora le gemme,
zampillerà un germoglio di verde,
ma è spezzata la tua spina dorsale,
mio magnifico, mio misero secolo!
E con un sorriso insensato
guardi indietro, debole e crudele,
come una belva, agile un tempo,
guarda le orme delle sue zampe.*

La poesia è sentita da Mandelstàm come architettura gotica di significati in uno spazio indipendente dalla storia, ma percorso dalle voci del tempo storico che il poeta, stratego di metamorfosi e associazioni, sa intellettualmente captare. Una simile poesia in un « secolo » oscuro e scabro come quello di Mandelstàm doveva portare il poeta russo a un incontro d'anima con Dante. Della *Commedia* Mandelstàm intende come pochi il senso di costruzione totale, miracoloso sincronismo di eventi e nomi e tradizioni lacerati dal tempo. Con ardirmento estremo Mandelstàm vede nel poema dantesco la più piena incarnazione di poesia pura, dove ogni « materia » è sede e strumento di poesia. Scrive Mandelstàm nel suo saggio su Dante (pubblicato postumo e datato « 1933 »): « Penetrando nei limiti delle forze, nella struttura della *Divina Commedia*, giungo alla conclusione che tutto il poema è una sola, un'unica, un'unitaria e indivisibile strofa. Anzi, non una strofa, ma una figura cristallografica, cioè un corpo. Il poema è tutto attraversato da una ininterrotta trazione formativa. Esso è un corpo stereometrico, un solo ininterrotto sviluppo di un tema cristallografico. È impensabile che si abbracci con l'occhio e che ci si immagini concretamente questo poliedro dalle tredicimila facce d'una regolarità mostruosa ». Di questo colossale cristallo

poetico Mandelstàm aveva un senso intensamente moderno se affermava che il poeta più vicino al « metodo dantesco » era Rimbaud, poiché Dante è « per sua natura un perturbatore del significato e un violatore dell'integrità dell'immagine ».

C'è un capitolo, nel saggio di Mandelstàm su Dante, che non può non associarsi — in noi — al successivo destino del poeta russo: quello dedicato all'episodio di Ugolino. Qui Mandelstàm parla di « incubi carcerari » e di una « reciproca infiltrazione » tra mondo della reclusione e mondo esterno ad essa. Come non ricordare il « doloroso carcere » in cui Mandelstàm da ultimo visse per morirvi di disperazione e di stenti, vittima sublime di una « novella Tebe »? Nel campo di concentramento Mandelstàm avrà ricordato il suo progetto di « architettura sociale » libera e grandiosa? Certo alla « belva » del suo secolo egli poteva dire di aver guardato nelle pupille. In una delle sue ultime poesie, scritta nel marzo del 1937, un anno e mezzo circa prima di morire, Mandelstàm, dopo aver ricordato in un verso ancora Dante e Firenze, scriveva del suo amore per la vita e del suo slancio in un'oltrevita:

*Quando morirò, finita la mia parte,
di tutti i viventi amico in vita,
voglio che più alto e vasto suoni
l'eco del cielo dentro il mio petto!*

VENT'ANNI DALLA MORTE DI BRECHT

di

Giuseppe Bevilacqua

(In onda su Radiouno, ne «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1369
del 6 dicembre 1976)

Vent'anni fa, nella notte sul ferragosto, moriva improvvisamente a Berlino-Est Bertolt Brecht. Moriva d'infarto, negli anni cinquanta della sua vita e del secolo, come pochi anni prima Paul Éluard: due cuori — nonostante la spavalda apparenza — estremamente vulnerabili, ma che avevano rifiutato il ripiegamento nella pura interiorità e si erano esposti all'urto della storia, una storia piena di eventi atroci: due guerre lunghe e disastrose, intervenute negli anni cruciali della loro prima giovinezza e poi della maturità e intervallate da un ventennio di tensioni minacciose, per Brecht inasprite infine dal sale amaro dell'esilio.

Considerato già in vita uno dei massimi scrittori del '900, l'immagine che oggi il grande pubblico ritiene di Brecht appare — come quella di tutti i classici del passato — un'immagine unificata e semplificata nei suoi essenziali tratti biografici, ideologici e letterari; vera e falsa ad un tempo. Essa in sostanza corrisponde al periodo centrale dell'opera e della vita di Brecht, quello che va dalla seconda metà degli anni Venti allo scoppio della seconda guerra mondiale. È il Brecht dal volto sottile trasognato ed arguto sotto il berretto che scende a sfiorare gli occhiali, il Brecht seduto comodamente in sobrie stanze di intellettuali o davanti alla sua casa di Svendborg ed intento — poiché l'idea offre anche un parlato alle mute fotografie — a dibattere di politica e di letteratura con artisti e pubblicitari il cui nome è diventato leggendario, Kurt Weill e Walter Benjamin, Erwin Piscator e Hanns Eisler. Trasandato ed elegante, con le sue giubbe di pelle o di fustagno, il sigaro, la vecchia Ford modello T, questo personaggio doveva per forza diventare un emblema ed un modello per la nostra intelligenza del dopoguerra, che trovava esemplarmente conciliati in lui la passione letteraria e l'impegno civile, l'edonismo privato e il moralismo politico, l'apertura populista e il disdegno snobistico.

Al personaggio stilizzato corrispondeva la fissazione dell'opera ad alcuni moduli,

magari legittimi, ma riduttivi rispetto all'estrema complessità dell'opera stessa considerata nel suo insieme. Erano i raffinati lazzaroni e le patetiche prostitute della *Dreigroschenoper* ed erano alcune figure chiave della maturità, dal corpulento Galilei alla vivandiera Courage. A questa fissazione riduttiva contribuì un fatto in sé altamente positivo, ossia le mirabili messe in scena del Piccolo Teatro della Città di Milano ed alcune altre ottime imprese dovute a teatri di Torino ed altre città italiane. Ma alla fine questi moduli, divulgandosi, scendevano al livello di una nuova filodrammatica pasticciona, falsamente e sbrigativamente aggiornata e progressista, degenerando da ultimo nell'insopportabile *recital* provinciale di *songs* imitati dai dischi di Lotte Lenja e dal noto film di Pabst, del resto rifiutato fieramente da Brecht stesso.

A partire dal '68, poi, ai moduli precedenti se ne aggiungeva un altro, anch'esso legittimo ma destinato ad irrigidirsi ben presto in stereotipo: era quello del teorico lucido ed implacabile della rivoluzione, il Brecht della *Linea di condotta* e degli altri pezzi didattici scritti negli anni di più fervida adesione al marxismo, all'incirca dal 1928 al 1930. Qui si riconosceva e trovava adeguata proiezione il rigorismo etico-politico che contraddistinse, intorno al '68, tante nuove posizioni, specie quando gli attori approdavano solo allora e magari con notevole ritardo agli interessi politici e al ruolo di contestatori intransigenti. Risultava affascinante in quel contesto l'umile stoicismo dei tre aviatori che — nel pezzo didattico di Baden-Baden — s'immolavano alle necessità ineluttabili della Storia; piaceva il severo rituale del *Consenziente*, ove si celebra il sacrificio delle ragioni individuali e umanitarie sull'altare delle ragioni sociali e collettive. Chi nel '68 scopriva l'ascesi politica, magari in sostituzione di altre asceti dimostrateci a un tratto non più praticabili, si sentiva edificato dalla scarna corralità liturgica di questi misteri profani, in cui la logica del rivoluzionario è tanto più sublime quanto più è crudele. Che poi questa identificazione fosse alquanto posticcia e anzi fosse indizio di un labile equivoco, lo si vide nel troppo rapido afflosciarsi degli entusiasmi del '68. Ma, poiché tutto serve, anche in questo caso la nuova attenzione posta ai pezzi didattici di Brecht indusse tutti a una loro rilettura e ne comportò una rivalutazione anche sul piano letterario. Oggi è diventata opinione corrente che *Die Massnahme* (*Il provvedimento*, o meglio, per restare al titolo italiano infedele ma ormai invalso: *La linea di condotta*) va considerato uno dei massimi capolavori brechtiani. Del resto sembra che lo stesso autore, negli ultimi tempi della sua vita, avesse riconsiderato con molto favore i propri esperimenti drammatico-pedagogici del 1928-30, ripubblicati a Berlino-Est nel '55. Secondo una testimonianza orale, essendo stato richiesto d'indicare un'opera incarnante la forma drammaturgica del futuro, Brecht rispose appunto: *Die Massnahme*.

Vent'anni sono trascorsi dal giorno in cui, solo una settimana prima della morte, lo scrittore rendeva questa significativa dichiarazione. In questo ormai lungo tempo, l'immagine dell'uomo e dell'autore si è arricchita e complicata, debordando largamente dai moduli fissi cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi: al di qua e al di là del periodo centrale, del Brecht trentenne, prende contorni più definiti il Brecht della giovinezza e quello della pre-

coce vecchiaia. Così il primo dramma *Baal*, scritto a vent'anni, non viene più relegato in una specie di preistoria e posto sotto un'insegna vagamente espressionistica, ma viene valutato da gran parte dei critici nei suoi valori specifici che sono riconosciuti altissimi. E non si cerca più in questa e in altre opere del primo periodo ciò che poteva far presagire il Brecht della maturità, ma viceversa in quest'ultimo si va scoprendo quanto, sotto il raggiunto equilibrio, poteva ancora pullulare della primitiva inquietudine e dell'invadente vitalità del giovane imitatore di Wedekind, del bohémien sodale di Arnolt Bronnen, del cabarettista surreale ammiratore di Karl Valentin.

All'altro estremo della parabola emerge sempre più grandiosa e complicata la problematica dell'ultimo Brecht, ricca d'implicazioni che possiedono tuttora una bruciante attualità. Per anni si era visto nell'ultimo periodo berlinese solo una stagione di mietitura: dopo tanti decenni di travagli inenarrabili lo scrittore ormai affermato in tutto il mondo ritornava nella patria da cui era stato brutalmente scacciato e che ora — almeno in una sua parte — erigeva a principio statale l'ideologia perseguita dall'esule. Era una grande rivincita morale, era la conferma di una convinzione sostenuta anche nei momenti più oscuri, allorquando — con il dilagare delle armate naziste in Europa — pareva che la storia volesse smentire il senso di tutta un'esistenza e di tutta un'opera. E in realtà questo aspetto trionfale del Brecht del dopoguerra ha il suo fondamento. Accolto a Berlino-Est nell'ottobre del 1948 da tanti altri scrittori e compagni di lotta che l'avevano preceduto nella reimmigrazione, egli si trova ad essere per tacita designazione la personalità di maggior spicco nella vita culturale del nuovo stato socialista.

La costituzione nel 1949 del *Berliner Ensemble*, cui poi nel '55 viene assegnata una sede propria nel teatro sullo Schiffbauerdamm, glorioso ricordo degli anni prenazisti, risarciscono Brecht per quella che era stata forse la peggiore privazione dell'esilio: ossia l'impossibilità di veder realizzate nel testo originale le opere drammatiche che era andato scrivendo. Si è detto che la scarsissima produttività del drammaturgo negli ultimi anni sarebbe stata determinata dall'impegno posto in queste realizzazioni sceniche differite e rese tanto interessanti quanto difficili dalle mutate condizioni storiche, che suggerivano degli adattamenti rispetto al testo originario. Si ricorda, a questo proposito, la vicenda del *Galilei*. Tuttavia la suddetta spiegazione non è del tutto soddisfacente e alle motivazioni occasionali bisognerà aggiungere infine ragioni più profonde e intrinseche.

Brecht aveva avuto una felicissima stagione creativa negli anni più difficili della sua vita, quando — come egli dice — doveva cambiare più spesso paese che scarpe. Ora che si trova reintegrato in tutte le sue capacità operative e dotato di un teatro proprio, ora che vive di nuovo nella dimensione linguistica del suo scrivere, pare che la capacità creativa venga meno. Se già in passato solo una piccola parte della fervida progettazione di Brecht si era tradotta in opere compiute, ora tale sproporzione diventa maggiore e decisamente abnorme. Si è parlato prima di vecchiaia precoce. È Brecht stesso a suggerire il giudizio.

Nella lettera che scrisse il 4 luglio 1956 ai deputati della Germania di Bonn per farli desistere dalla reintroduzione del servizio militare obbligatorio, egli diceva di trovarsi all'inizio della vecchiaia. E del resto le immagini che abbiamo di quegli anni sembrano confermarcelo. L'uomo che era sempre stato asciutto come uno spino e mobile come un furetto appare ora impacciato da un fisico che non è più il suo, mentre nel volto tumefatto si è offuscata quella chiarezza proterva che c'incanta dai ritratti degli anni di lotta e di avventura. Tutto questo è un fatto inoppugnabile; ma sarebbe un errore considerare isolatamente il decadimento fisico precoce. Esso deve essere collegato con uno stato di disagio avente rapporto con quanto a Brecht premeva più di ogni altra cosa: ossia il rapporto tra il suo operare artistico e il contesto storico-politico in cui questo veniva immediatamente ad inserirsi. Come il Dante della *Commedia* — se è lecito fare questo audace paragone — Brecht non scrive con lo sguardo levato all'eternità, bensì fissando passionalmente il presente, anche se poi, proprio per questo, attinge una dimensione che trascende l'immediato e reca i tratti del duraturo molto più segnatamente di tante opere scritte con una deliberata aspirazione all'atemporalità; ed anche in questo egli si rivela un classico. Ora il disagio di cui si è parlato e che grava sugli ultimi anni della sua vita e della sua opera proviene dalla grave incongruenza esistita tra lui e la realtà della RDT. « Una condizione — leggiamo in Goethe — la quale causi quotidianamente irritazione non può essere quella giusta ». E che il cruccio sia stato per Brecht, in quegli anni, pane quotidiano, emerge in modo sempre meno lacunoso mano a mano che documenti e testimonianze vengono in pubblico dominio.

Troppo realista per non sapere quale eco e quale uso avrebbe trovato, soprattutto nell'altra parte della Germania, un suo aperto dissenso ed una eventuale rottura con lo stato socialista dell'Est, Brecht ha introiettato il disagio facendolo forse agire anche in senso inibitorio nei confronti della propria capacità creativa come autore di teatro. Abituato, nell'aperta polemica antiborghese e poi nella lotta antifascista dei decenni precedenti, a riversare la propria visione della realtà in allegorie univoche, come quella di Arturo Ui o di Puntila, Brecht affonda ora quasi inerme nelle pastoie di un tatticismo ideologico che gli è estraneo e perfino ripugnante; avvezzo alla poesia del confronto diretto, egli non regge alla mediocre prosa della troppo lenta costruzione del socialismo. Di questo era consapevole; e cercava, pur tuttavia, di ricavarne un'etica o quanto meno una disciplina. Nel 1949 aveva scritto questi versi:

*Allorché io feci ritorno
i miei capelli non erano ancora grigi
ed io ne ero lieto.
I disagi della montagna stanno alle nostre spalle
di fronte abbiamo i disagi delle pianure.*

L'andare in piano fu per lui preporre allo scrivere in proprio la rielaborazione di grandi testi del passato e l'attività registica e organizzativa, dalla quale soltanto ricavò negli ultimi anni la sensazione di « essere ancora necessario »: sensazione di cui aveva bisogno come dell'aria. Ci lasciò infatti anche quest'altri versi:

*A me non occorre alcuna pietra tombale, ma
se a voi ne occorre una per me
desidero che sopra vi si legga:
Fece delle proposte. E noi
le accettammo.
Farebbe onore, un simile epitaffio,
a tutti noi.*

Non è ora possibile fare una storia di questo lungo e in parte ancora segreto travaglio, le cui tappe più note sono la rielaborazione del *Lukullus*, la reazione ai fatti berlinesi del '53, la fatica intorno al testo del *Coriolano*. Con consapevole iperbole, si potrebbe dire che a noi italiani questa storia del ventesimo secolo potrebbe ricordare un'altra grande peripezia negativa della storia letteraria: quella del Tasso, che trascorre l'ultima parte della sua esistenza sotto il peso di una contraddizione insuperabile, la quale oppone la sua visione e sentimento della vita a un'ortodossia accettata in nome di una fede pur essa autentica e profonda. Il paragone, si è già premesso, è iperbolico. Brecht non conobbe un convento di Sant'Anna e anzi ufficialmente fu fino all'ultimo — e ancora di più dopo la morte — circondato di onori e di ammirazione; mentre la fedeltà alla RDT, esibita a sua volta da Brecht in ogni occasione, ha una volontaristica rigidità; basterà ricordare la discussione pubblica con Melvin Lasky e Richard Löwenthal nel Sachsenhof di Berlino-Ovest nel dicembre del '54. Ma è altresì un fatto che nel '52 Brecht esaminò seriamente l'opportunità di lasciare la Germania per trasferirsi nella Cina di Mao Tze-tung. Sarebbe stato come se il nostro Tasso, saltando sopra la propria ombra cattolica, si fosse avvicinato alla Riforma. Brecht sentì intensamente gli sviluppi storici e ideologici che si annunciavano in Oriente come una possibile risposta all'involuzione di cui sperimentava la stretta in Occidente; e in questo senso egli dimostrò una straordinaria capacità di anticipazioni. Sappiamo che nel 1954 ricavò un'enorme impressione dalla lettura del saggio di Mao Tze-tung « Sulla contraddizione ». Da esso Brecht derivava il concetto che gli urti fra le classi si prolungano all'interno della società socialista; ricavava dunque una legittimazione del suo mai domo e malcelato frondismo. L'acutezza della riflessione ideologica, la resistenza al conformismo che può anchilosare uno stato socialista, rappresentano uno dei due versanti vitali dell'ultimo Brecht quale si viene gradatamente svelando: e vi è solo da rammaricarsi che tutto questo non abbia avuto tempo di maturare fino al punto da darsi adeguata espressione in figura drammatica.

L'altro versante sembra al primo contrapposto; ma lo è solo in apparenza. Nel 1964 furono rese note le cosiddette *Elegie di Buckow*: esse sono la risposta della saggezza al disagio di cui si è detto. Nel '52 Brecht aveva acquistato una casa di campagna in quella amena località della "Svizzera prussiana". E lì si ritirò sempre più di frequente negli ultimi tempi, scrivendovi tra l'altro la suddetta piccola raccolta, che è tra le cose più alte prodotte dalla lirica tedesca di questo secolo. Di nuovo sarebbe tentante (e fuorviante) tirare in ballo il paragone con il Tasso. Entrambi i poeti si dedicarono da ultimo a difficili rifacimenti e a sommessi sfoghi lirici. Ma nel Tasso queste due operazioni furono alquanto cieche e soffocanti; il che non si può dire di Brecht. Egli infatti, come abbiamo pur visto, individuò una possibilità di uscita ai dilemmi postigli dalla sua coscienza politica, mentre il Tasso non ebbe spiragli ai dilemmi postigli dalla sua coscienza religiosa. Parallelemente si potrebbe azzardare che le rime postreme del Tasso sono il documento di un'operazione che dall'italiano è stata solo tentata, mentre al Brecht delle *Elegie di Buckow* è anche riuscita. Di questa tesi darebbe curiosa riprova quanto ebbe a scrivere il nostro massimo specialista di studi tasseschi, Lanfranco Caretti: «...Il patetico di quell'amara vecchiaia, ancora percossa dal vento caldo dei sensi rissosi e dall'aria soave e pungente dei ricordi, turbata dall'incerto domani e desiderosa di resa assoluta, avrebbe potuto avviare la tarda lirica del Tasso ad esiti nuovi e singolarmente vibranti solo che il poeta fosse riuscito a contemplare con occhio fermo la propria pena affidando ai versi appena l'ombra di quell'angoscia o l'essenza della sua malinconia: il mito e non la mortificata denuncia del suo dolore». Ma questo è proprio ciò che Brecht invece è riuscito a fare in quelle brevi composizioni scritte a Buckow nel 1953 ed in alcune altre scritte poco prima della morte. Allorché questa sopravvenne tutti i giornali annunciarono la morte di un grande *drammaturgo*. Oggi molti propendono a credere che Brecht — questo grande lirico *réfoulé* — sia stato geniale nella poesia non meno che nel dramma: la sua opera in versi è consegnata in ben nove volumi postumi, in cui si trovano ampiamente integrate le scelte pubblicate in vita. E questo è il più vistoso mutamento di prospettiva critica intervenuto nei vent'anni che ci separano dalla sua morte.

Per il resto, riassumiamo quanto si è succintamente esposto in questa conversazione: pur conservando la sua inconfondibile fisionomia, l'immagine di Brecht che avevamo nel '56 si è notevolmente sfaccettata, specie per quanto riguarda il primo e l'ultimo periodo, si è arricchita di luci e — bisogna dirlo — anche di ombre, acquisendo una pluridimensionalità che non si sospettava. Tutto ciò è avvenuto soprattutto in virtù della pubblicazione di numerosi scritti inediti. Quelli divulgati più di recente risultano particolarmente illuminanti dal punto di vista biografico, perché sono diari e memorie. Purtroppo, salvo sporadici frammenti, del tutto ignoto rimane ancora il vastissimo epistolario, che certo riserverà grandi sorprese. Molto dunque, di questo straordinario classico del nostro secolo, è ancora da scoprire e da comprendere.

I ROMANZI DI ALESSANDRO VERRI

di

Marco Cerruti

(In onda su Radiouno, ne «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1372
del 27 dicembre 1976)

Al suo primo romanzo, *Le avventure di Saffo*, pubblicato nel 1782, il Verri arrivava, ormai quarantenne, sulla via e, in certo modo, a conclusione di un'esperienza singolarmente articolata. Nato a Milano nel 1741 (otto anni, dunque, prima di Alfieri), Alessandro aveva a lungo vissuto, in modi che oggi possono anche apparirci esemplari, la difficile condizione di nobile cadetto, non primogenito: una condizione divisa fra uno stato di sostanziale emarginazione e i ripetuti tentativi di compenso — il gran studiare, lo scrivere, gli appassionamenti sentimentali, i viaggi. In particolare, la sua formazione intellettuale si era venuta definendo, intorno ai vent'anni, secondo un innesto, non facile e non del tutto riuscito, sulla iniziale educazione cattolica, di prospettive giuridico-politiche derivate dal più combattivo Illuminismo del tempo e di una visione delle cose accentuatamente sensistica. Di qui, sul principio degli anni Sessanta, la stesura di una tuttora inedita *Storia d'Italia* e i molti articoli scritti per il periodico «Il Caffè», in cui Alessandro contribuiva, col fratello Pietro, alla edificazione di un mito di notevole fortuna nell'intelligenza avanzata del tempo: il mito, si vuol dire, dell'uomo di cultura in conflitto con le idee e gli usi della pratica letteraria tradizionale, impegnato nella definizione di una nuova antropologia e inteso a mettere le proprie capacità al servizio del «progresso» civile.

Con la partenza da Milano, nel 1766, con l'uscita cioè da un mondo ancora per molti aspetti provinciale, e con la successiva esperienza di Parigi, Londra e Roma (città, quest'ultima, dove il Verri si sarebbe poi definitivamente stabilito), sembra però prodursi nel quadro mentale-ideologico del giovane intellettuale una perturbazione complessa. Non è qui possibile insistervi. Solo noteremo come da un lato la ricerca storico-antropologica gli si venga allora a poco a poco orientando in direzione di uno sviluppo risolutamente pessimistico di certi presupposti sensistici, sulla via di una graduale constatazione dei limiti

che l'uomo incontrerebbe nella sua varia tensione alla *raison*, ad un modo di essere « illuminato » e ragionevole; e come, in termini abbastanza conseguenti, gli si appanni, si riduca allora quella immagine mitica di radicalismo civile che ne aveva animato gli interventi più giovanili. Piuttosto centrale, in questo processo, la rimeditazione, in chiave appunto moderato-pessimistica, di Vico e soprattutto del contemporaneo Hume. Ma decisiva, infine, la lunga pratica dell'ambiente romano, un mondo dove sempre più affluiscono, allora, tanti intellettuali europei variamente impegnati in un difficile rapporto con la propria formazione illuministica, e dove più che non altrove hanno modo di operare le indicazioni di Winckelmann, il celebre archeologo autore, nel 1755, dei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*. In particolare: l'idea di una radicale degradazione del mondo moderno; la tensione alla Grecia antica come spazio antropologico alternativo, recuperabile al più per la difficile via dell'arte; e la concezione, appunto, dell'arte come esperienza eminentemente intellettuale, in cui l'artista, aldilà di qualsiasi intento di rappresentazione delle cose, soprattutto realizza un modo di esistenza diverso, « altro » rispetto a quello in cui si trova storicamente coinvolto.

Di questo complesso itinerario offrono una varia testimonianza, prima delle *Avventure di Saffo*, le molte lettere a Pietro e i *Tentativi drammatici*, pubblicati a Livorno nel 1779. Nel romanzo, iniziato subito dopo, Alessandro ne fermava i dati salienti e alcune conclusioni sottilmente dubitative, di cui per altro non gli dovette sfuggire la valenza sovraperonale, la possibilità cioè di venir riferite, per più aspetti, anche ai disagi e alle incertezze di un ben definito mondo intellettuale. Dall'amico Sterne, di cui aveva letto di recente il *Tristram Shandy*, gli veniva l'idea generale dell'opera, l'idea di « una specie di romanzo » (son sue parole), in cui « si potrebbe mettere tutto quello, che mi desse l'immaginazione e la filosofia sui vari oggetti della vita umana ». Di qui, anche sullo stimolo di una pratica narrativa già parecchio diffusa nella cultura europea, la scelta di una storia ambientata nell'antica Grecia, di un'invenzione cioè svincolata il più possibile dai dati minuti del qui e dell'oggi, aperta alle sollecitazioni del dibattito filosofico non meno che alle avventure dell'immaginario. Così, nella vicenda (che costituisce la trama del libro) di Saffo innamorata perduto e senza successo di Faone, quindi fuggitiva per questo dalla casa paterna e ospite per qualche tempo di Eutichio, un intellettuale di mezz'età ormai incline, dopo intense esperienze anche politiche, a un sofisticato disimpegno, il Verri poteva fissare, o meglio emblematicizzare due almeno fra i massimi temi che non solo erano venuti impegnando sempre più la sua meditazione, ma vistosamente stavano emergendo nella cultura del tempo, in anni di crisi già acuta o, se si preferisce, di tramonto dell'Illuminismo: il tema, appunto, dei limiti profondi e complessi della condizione umana e quello dell'opportunità per l'intellettuale di attestarsi, oltre le frustrazioni dell'impegno politico-civile e più in genere storico, entro gli spazi di una residua consistenza personale. Diverse dalla pratica romanzesca mediamente diffusa in Italia durante gli anni Sessanta e Settanta (si

pensi a Chiari, a Piazza) non solo per la sottile volontà di intervento ideologico ma per l'aprirsi assai sorvegliato agli stimoli della miglior narrativa europea così come alle seduzioni del figurativismo neoclassico, le *Avventure di Saffo* se ne distinguevano anche per la scelta di un linguaggio accuratamente lontano dal « parlato » medio del tempo: un linguaggio antinaturalistico, tutto inversioni sintattiche, latinismi e arcaismi, nella cui assunzione non sembra improprio riconoscere il progetto, decisamente neoclassico e winckelmanniano, di una gestualità artistica tutta giocata sulla rimozione del concreto, dell'immediato, dell'urtante, sulla via di un possibile ricupero della « nobile semplicità e tranquilla grandezza » degli antichi artisti e scrittori greci, cioè, si può ancora pensare, di un diverso, di un modo di essere « altro » rispetto al presente.

Appunto questa varia attualità, in rapporto agli anni in cui il romanzo appariva, di scelte, di temi, di prospettive, determinava l'immediato successo delle *Avventure di Saffo*, cui sarebbero ancora toccate, fra Rivoluzione e Impero, parecchie ristampe e ben tre traduzioni francesi. Una fortuna, si può aggiungere, verificabile in particolare in una zona abbastanza ampia dell'intelligenza specialmente aristocratica, sempre più divisa, col complicarsi della congiuntura politica, fra la stanchezza di ogni impegno politico-civile, la paura dei nuovi gruppi emergenti e la tensione a evadere nelle « isole felici » o anche, come nel caso, negli spazi di un'Ellade deliziosamente immaginaria. Quanto al nostro scrittore, il lungo volgere degli anni Ottanta (un periodo specialmente difficile e non di rado tormentoso un po' per tutta la cultura illuminata italiana) sembra costituire un momento di incertezza crescente, come attesta fra l'altro la stesura, ben presto interrotta, di una sorta di storia autobiografica, in chiave ironica, che si sarebbe intitolata *L'antiquario fanatico*. Intorno al 1784 il Verri incominciava comunque a lavorare ad un'opera ampia e complessa, di taglio fra il dialogico e il romanzesco. Erano le *Notti romane*.

Già sostanzialmente compiute nel 1790, le *Notti* comparivano per una prima parte già nel 1792 (anno di uscita, val forse la pena di ricordare, di un libro simile per qualche aspetto, come *Les ruines* del francese Volney). Una nuova edizione, comprendente questa prima parte e una seconda, sarebbe quindi apparsa nel 1804; restava invece inedita una terza sezione, che s'intitola *Le veglie contemplative*. In realtà, per quanto ad una valutazione adeguata manchino ancora indagini specifiche, non riesce difficile avvertire una diversità notevole fra la parte pubblicata nel 1792 e quella fatta seguire nel 1804. Scritta probabilmente prima dell'Ottantanove, la prima sezione costituiva per molti aspetti, a parte la diversa invenzione romanzesca, una sorta di sviluppo delle *Avventure di Saffo*. Se il nucleo ideologico di queste ultime era consistito infatti in una meditazione sui limiti dell'uomo e sull'opportunità per l'intellettuale di appartarsi, di sottrarsi alle lacerazioni del mondo storico, le prime *Notti* risultano a loro volta percorse, in maniera ossessiva, dall'affermazione di una negatività radicale della storia, riconosciuta come spazio di irrazionalità, di miseria, di sangue. Anziché cercare scampo in solitudini idilliache o in improbabili filosofie,

all'intellettuale moderno non rimane che gettarsi, con la mente, « ne' secoli trapassati », e in particolare nel mondo dell'antica Roma, un mondo non certo incruento, ma che si propone come luogo residuo di una conoscenza delle cose in certo modo definitiva, insuperata, e insieme di esperienze umane paradigmatiche. Qui, nella prospettiva di questo classicismo non più ellenizzante ma romanizzante, e decisamente etico, il Verri si direbbe sollecitato in particolare da alcune figure che dovettero parergli appunto non prive di indicazioni per il presente: Bruto il cesaricida e Pomponio Attico, da un lato, esemplari di un diverso modo di vivere l'esperienza di una « virtù » alternativa (e difficile ancora non pensare ad Alfieri, che scriveva nel 1786 il dialogo *La virtù sconosciuta*); e Cesare, intorno al quale si raccoglievano pagine sottilmente persuase sul valore di una monarchia umana e illuminata. Nonostante però questi e altri nuclei di attinenza in qualche modo attiva al presente, il contegno dell'io narrante, dell'io che riferisce, secondo la trama essenziale del libro, i propri incontri notturni con gli spettri dei grandi Romani, è di una tensione al passato, come « altro » dal qui e dall'oggi, tra frenetica e disperata, e nutrita, come si legge in un punto, di « brama (...) tormentosa ».

Nonostante la comune edizione nel 1804 come insieme organico, la seconda parte delle *Notti* sembra reggersi su un quadro ideologico-emozionale diverso per molti aspetti (ma, sia detto per inciso, lo scrittore nel 1804 compiva probabilmente un'operazione complessa, di riimpiego delle prime *Notti*, che così cambiavano di segno, in funzione del discorso sviluppato nella seconda parte). Per tornare in ogni caso a quest'ultima, qui anzitutto si stabilisce, in relazione al mondo storico, una distinzione precisa fra passato e presente, di cui si rilevano esplicitamente e in modo insistito le condizioni meno infelici, inumane, ingiuste. Si introduce inoltre un discorso non meno chiaro, e certamente polemico, sulla importanza del Papato e più in genere della Chiesa in tal senso, mentre le pagine assai caute delle prime *Notti* sul cesarismo fanno luogo alla vera e propria celebrazione di un potere tanto assoluto quanto paternamente preoccupato dei sudditi e affidato, come si legge, alla « tutela de' religiosi istituti ». Muta s'intente, alla luce di questo diverso giudizio sul presente, e in particolare di questo puntare a fondo su un certo presente, anche l'atteggiamento nei confronti dell'antico, un atteggiamento qui assai più sfumato e meno acceso, intriso piuttosto, come si trova in un punto, di « soave tristezza ». E in conformità con il tutto, l'invenzione visionaria e concitatamente shakespeariana delle prime *Notti* inclina ora a una figurazione piuttosto tesa all'antiquario e al rovinistico, sulla linea di tanta letteratura minore del tempo.

All'uomo di lettere che era giunto così in qualche modo a bloccare, con questa scelta così vicina alle posizioni controrivoluzionarie dell'estremo Settecento, gli assilli di una maturità inquieta e perplessa, non sembrerà strano che infine si aprissero, indisturbati, anche i piaceri della chiacchiera elegante. Così si possono infatti leggere, almeno in parte, le pagine della terza sezione delle *Notti* rimasta inedita sino ai nostri giorni: dove l'impianto

discorsivo consentiva allo scrittore di annettere al proprio assunto regressivo e aristocratizzante tutto un vario insieme di motivi filantropici, in termini che sembrano anticipare tanta saggistica della Restaurazione. Né del resto è un caso, a parte queste pagine rimaste a lungo sconosciute, che le *Notti romane* nell'edizione del 1804, non prive esse stesse di una diffusa intonazione umanitaria, incontrassero, molto più che le *Avventure di Saffo*, una straordinaria fortuna nella cultura non solo italiana sin verso la metà dell'Ottocento, accanto ad altre celebri opere, di ispirazione in qualche misura convergente, di uno Chateaubriand e un De Maistre.

Nel 1815, un anno prima della morte, il Verri pubblica infine ancora *La vita di Erostrato*, un breve e strano romanzo in cui si narrano le vicende di un uomo oscuramente irrequieto e « in rivolta ». Un testo di non facile decifrazione, che ad alcuni poté persino parere, quando uscì, una sorta di intempestivo *pamphlet* antinapoleonico. In realtà, chi oggi ne percorre le pagine assai tese, soprattutto vi avverte, sin da una prima lettura, l'aura tempestosa del tempo, il che può far sicuramente pensare all'acuta assimilazione, ancora una volta, di tanti motivi e atmosfere circolanti nella narrativa europea del primissimo Ottocento. Basti pensare per questo all'invenzione del protagonista, cui perfettamente potrebbero attagliarsi battute come la seguente, che s'incontra nel *René* ancora di Chateaubriand: « J'avois essayé de tout, et tout m'avoit été fatal » (« Avevo provato di tutto, e tutto mi era stato fatale »). A un livello più profondo, cioè non solo di sapiente pratica letteraria, è però probabile che Alessandro anche finisse per proiettare, nella vicenda solitaria e rivoltata di Erostrato, quel grumo complesso di tensioni irrisolte che la scelta regressiva compiuta con gli anni della Rivoluzione inutilmente forse aveva cercato di rimuovere.

Rassegne

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Circostanze, di De Libero Documento, della Rosselli

In *Circostanze*, edito nello « Specchio » di Mondadori (Milano, 1976), Libero de Libero continua ad accompagnare lo scorrere della vita con dense composizioni epigrammatiche, grumi di parole che si addensano senza pause in questo libro, che ignora tutti i segni di punteggiatura ad eccezione del punto fermo, che suggella tutte le poesie. È bene scandito in tre parti, *Chi va là?*, *Passaporto*, *Girotondo*, cioè i titoli dell'ultima poesia di ciascuna sezione: tanto per sottolineare che il libro è compaginato finemente, con nuclei tematici che si attraggono per simiglianza, si respingono per diversità. Vi ricompare la consolidata scrittura di de Libero, questa volta addeba per accenni ellittici a restituire la condizione dolorosa di uno stato intermedio: « non è più fuoco ma cenere non è ». De Libero maneggia le parole a volta come un pugnale, altre come un bulino:

*Danno spettacolo le parole
sassi e spine di rabbia
sculture di ghiaccio
e cortei di ore
una luna quadrata
fazzoletti di nebbia
Matusalemme rilegato
sanno chi siamo
imparano ciò che ignoriamo
vogliono udienza dalle formiche
quante promesse in tasca al vento
solo qualcuna trafigge una bugia.*

Soprattutto è notevole l'impasto. De Libero, che pratica anche la narrativa e la critica d'arte, riesce ad accostare campi semantici letterali e figurati, in un movimento che talvolta allude ad una dispersione romanzesca. Così trascorrono paesaggi e stati d'animo, crucci e sospetti del vivere quotidiano, ricordi e sentimenti: il tutto fulminato da una maestria verbale arguta e disincantata.

Documento (1966-1973) è il titolo della terza, stratificata raccolta di poesie che Amelia Rosselli presenta nella collana di Garzanti (1976), riservandosi

grande libertà di movimento sia tematica sia strutturale, dopo le sorprendenti *Variazioni belliche* del '64 e la *Serie ospedaliera* del '69.

Anche se nello snocciolarsi di queste composizioni distribuite nell'arco di sette anni, difficilmente il lettore è invitato al gratificante giochetto delle « agnizioni » (alla maniera di un Verdi che si dice si scappellasse ogni volta riconosceva debiti in opere altrui), non si può negare che almeno una parte di esse si inseriscano in quel filone di « neuropoesia », che in Italia vanta dei rappresentanti notevolissimi, da Campana a Zenzotto, da Lorenzo Calogero a Margherita Guidacci, fino a Marcello Landi che proprio in questi giorni fa uscire presso Fermenti di Roma un'altra aggrovigliata *plaquette* di sicura qualità: *La città nera*. Dunque, la vertiginosa originalità della poesia di Amelia Rosselli è fuori discussione (dopo che fu riconosciuta in tutta la sua portata da un lettore quasi infallibile come Pasolini), ma resta da capirne il meccanismo proprio all'interno della tipologia compositiva in cui si inserisce. Forse si dovrà passare sopra i tre blocchi tematici in cui la raccolta viene scandita: il privato-esistenziale (diciamo poesia d'amore), il politico, e perché no?, il mistico religioso. Nemmeno essenziale il vario distribuirsi in spartiti di consistenza diversa, dai movimenti epigrammatici a quelli strofici di intricata complessità. Quello che fa macchia nella poesia della Rosselli è la torsione che a volte inaspettatamente subiscono certe parole e un uso scardinante di alcuni nessi sintattici: nella prima direzione si citino *gongolarsi, silenzia, pullulendo, agiacenze, assemblare, dissemlare, inflatano*, ecc., nel secondo ordine di fenomeni si citi la imperversante « falsa causalità » che comincia dalle prime poesie (« Solo perché ci vengo hai una matita / ...Solo perché non ci vengo hai una matita...? ») che richiama certe tiriterie a ruota libera, in ambito comico alla Cochi e Renato, in ambito pubblicitario ai moduli « bevo il tale amaro, perché... » (dove qualsiasi nesso causale va bene dal momento che funziona da puro riempitivo rispetto alla perentorietà unica del primo enunciato). Qui forse si può far scattare l'ipotesi culturalistica della « scrittura automatica » di ascendenza surrealista, ma forse, insieme all'altra del *lapsus* (che pure vien fuori

anche qui in certe scrizioni, scempiamenti di geminate, *taciono* per *tacciono* [pagg. 32 e 125] o viceversa *bricciolo* per *briciolo*, o anche *quel inverno, quel obliterare*), deve lasciare il posto ad analisi più articolate e precise, dato che i calcoli della Rosselli difficilmente s'indirizzano verso il pacifico. In lei « la mente / disturbata da nonsensi » è inclinata, per intossicazione, a certa ripetitività lungo la catena del significante, del tipo « clausola senza causa », « Tubi rosa, rosi... », « crisi di crisantemi », « un algoritmo, un'alga marina », « stesso e steso », « bara... barare », « inferno inverno », « tempo / tempio », ecc., fino ad un gioco *arringa / aringa (accinga)* che abbiamo rivisitato di recente in una comica *La multa* di Franchi e Ingrassia. C'è nella poesia della Rosselli un rimescolamento delle tonalità, anche se il suo tono dominante è quello della notte oscura: comunque la sua vena più autentica s'innesta in quel ludismo verbale (nonsense, *jonglerie*, ecc.) che viene da molto lontano, ma che la Rosselli rinvergina o riinventa senza saperlo, ad un livello francamente eccezionale.

ALDO ROSSI

Narrativa

Nel n. 74 dell'Approdo Letterario è stata erroneamente attribuita ad Aldo Borlenghi la rassegna redatta dal professor Luigi Baldacci, relativa al volume Equivoci e sottintesi di Bruno Fonzi.

Il sorriso dell'ignoto marinaio, di Vincenzo Consolo

Il sorriso dell'ignoto marinaio di Vincenzo Consolo, recentemente uscito presso Einaudi, (pp. 141, L. 3.200) è un libro ambizioso, che poggia tali ambizioni sulla non comune intelligenza e sulla squisita vocazione artistica dell'autore, ma di fronte al quale, appunto, non è lecito limitarsi a rilevare l'intelligenza e la raffinatezza di chi l'ha scritto. Vorrei dire che la squisi-

tezza della scrittura sembra quasi la contro-partita, il pedaggio che Consolo ha voluto pagare spontaneamente per farsi perdonare il populismo delle sue tesi; e viceversa. Ma cerchiamo intanto di trasmettere al lettore un'idea di queste tesi. Il barone Enrico Pirajno di Mandralisca è uno scienziato che sta lavorando a un trattato sulla malacologia della Sicilia, vale a dire sulle specie di lumache d'acqua e di terra che si ritrovano nell'isola. La sua ricerca ha il carattere di una splendida neutralità di fronte alla vita e alla storia; siamo negli anni che intercorrono tra l'illusoria rivoluzione del 1848 e la fine della dinastia borbonica. Ma il Mandralisca è anche un appassionato di cose d'arte, un collezionista che doterà la sua città, Cefalù, di un eletto museo nel quale fa spicco, ancor oggi, un ritratto di Antonello da Messina.

Ed ecco che un ignoto marinaio, che somiglia tutto all'ignoto del ritratto, gli si fa accanto sul vascello che da Lipari trasporta i pellegrini alla Madonna nera di Tindari (e trasporta anche lui, Mandralisca, col suo prezioso carico), e gli mostra un cavatore di pomice squassato dall'inesorabile tosse del « mal di pietra », cioè la silicosi.

Per il Mandralisca, scienziato ed esteta, è il primo vero urto con la realtà: altro che il momento epico, ma appunto non reale, del parlamento quarantottesco dove egli sedette come deputato! Più tardi scoprirà che l'ignoto marinaio è Giovanni Interdonato, un rivoluzionario ricercato dalla polizia borbonica; ed ecco che il gomito della realtà comincia a dipanarsi: l'ignoto di Antonello non è già più un mero oggetto di contemplazione, ma è un uomo che veste panni e vive nella storia; e ogni nodo si scioglierà del tutto quando il Mandralisca scoprirà (ma siamo ormai nel '60) che il carcere nel quale sono stati rinchiusi i rivoltosi di Alcàra li Fusi che, all'annuncio dell'arrivo di Garibaldi, avevano massacrato i notabili del paese, è fatto a forma di chiocciola. I contadini di Alcàra hanno creduto che *Garibardo* venisse a portare la giustizia, ed era semplicemente un cambio della guardia. Nel carcere a forma di chiocciola, impassibile e neutrale come la scienza, il barone decifra le scritte che hanno lasciato sui muri i contadini ingannati da Garibaldi, prima di essere condotti davanti al plo-

tone d'esecuzione. In quelle scritte il Mandralisca legge la storia di Sicilia che nessuno potrà mai scrivere, neppure lui che ne è stato testimone, perché sarebbe una prevaricazione di classe usare la scrittura in nome di chi non ha posseduto, per difendersi, nonché la scrittura, neppure l'arma della parola.

Non si può immaginare un narratore che sia più *in regola* di Vincenzo Consolo, in regola con la grande tradizione meridionalista, da De Roberto ai *Vecchi e i giovani* di Pirandello; ma in regola anche con Sciascia che di quella tradizione ha rifiutato l'aspetto fatalistico, cioè *gattopardesco*; e tuttavia del *Gattopardo* Consolo accoglie la suggestione decadentistica e la risolve nella sontuosa pompa dei suoi deliri linguistici e delle sue *imitazioni dell'antico* all'uso di Gadda: con un'abbondanza e facilità tutte sue che lo dichiarano scrittore maiuscolo, o almeno maiuscolo artefice. Che sia in regola con l'interpretazione critica e negativa del nostro Risorgimento, è inutile aggiungerlo dopo quanto si è detto. Anche noi condividiamo punto per punto tale interpretazione, e tuttavia aggiungiamo che se essa non è nuova nella storia politica, non lo è neppure in quelle letteraria (e neanche in quella del cinema).

E dove sta il populismo di Consolo? Non si può certo dire che egli ci abbia dipinto il popolo siciliano quale non fu e non poteva essere; però nel romanzo c'è ugualmente una fortissima intenzione pedagogica. Consolo ci ha voluto mostrare come un liberale illuminato, il barone Mandralisca, assuma finalmente una coscienza politica che non è più quella della sua classe: « La proprietà... la più grossa, mostruosa divoratrice lumaca che sempre s'è aggirata strisciando per il mondo ». Ecco le conclusioni del protagonista. Consolo non ha violentato la realtà dei contadini; ma ha alterato quella dei baroni; e qui sta il suo populismo.

Nel buio della notte, di Alba de Céspedes

In questo suo ultimo romanzo, *Nel buio della notte* (Mondadori, pp. 380 L. 4800), Alba de Céspedes dispiega una particolare coerenza nel perseguire

una ricerca morale intimamente collegata al problema sociale e alla situazione della donna, in un mondo che moderno dovrebbe essere e non è. E questa donna ora ha l'aspetto vendicativo di una Giuditta, ora è sconfitta e perplessa, ora è un oggetto degradato. Ma al di sopra delle situazioni e delle favole narrative c'è l'ansia vigile della scrittrice, il suo desiderio di fare luce, chiarezza, di portare la ragione, ma una ragione vitale, dialettica, drammatica — non cartesiana — dove è l'alienazione, cioè l'acquiescenza ad essere strumentalizzati, a cadere nel trabocchetto di quello che si chiama il benessere.

Quando, dopo il '43, nelle sue trasmissioni da Radio Bari la de Céspedes s'impose il nome di Clorinda, c'era in quella scelta una punta ironica, ma c'era anche la consapevolezza di una propria non occasionale combattività. La de Céspedes non s'è inventata un'autobiografia romanzesca al merito antifascista, c'è la sua vita a testimoniare per lei, nella sua interezza e nei suoi particolari: è l'unica donna scrittrice che abbia il vezzo di dichiarare la sua data di nascita, il 1911. È naturale che essa creda che la storia si muova; anzi noi tutti assistiamo a questo movimento « in fine velocior ».

La questione è un'altra: può esserci un movimento in faticosa ascesa, ma nel senso di una sicura conquista, e può esserci uno slittamento determinato da quella forza di gravità che s'identifica con la stessa stanchezza di essere: di tutto un mondo, non di una sola sua parte o componente: un *cupio dissolvi* in cui sarebbe arduo assegnare all'agente patogeno una funzione più positiva di quella che ha il vecchio corpo o la vecchia carcassa attaccata nelle sue strutture.

Non è più questione di storia ma di biologia. E queste cose le si debbono dire perché sarebbe ingiusto (in quanto troppo incompleto) fermarsi di fronte al libro della de Céspedes per rilevarne solo la straordinaria, più che in ogni altra precedente sua opera, capacità di far diventare narrazione tutti i pretesti di rappresentazione ai quali l'autrice si accosta. Proviamoci comunque ad elencarli, questi pretesti, per poi concludere il discorso: il tassista Jacquot che conosce il mondo attraverso i suoi clienti, l'ospedale Sainte-Jeanne domi-

nato dalla signorina Klaus, in cui finiscono quei malati di nervi che la famiglia è riuscita a persuadere, *per il loro bene*, di essere troppo *diversi* (e anche quelli che non ne sono persuasi), la ricerca affannosa di firme qualificate per salvare un condannato (ma si tratta di un poeta, di un intellettuale: « L'appartenenza a una élite, dice la scrittrice, è l'unica cauzione per cui una vita differisce dalle altre »), il seppellimento, in una scatola di cartone, di un bambino colombiano morto *de nada*, i coniugi Peyronnet che si preparano per una serata elegante e raccomandano il proprio rampollo a una baby-sitter rivoluzionaria e quando poi rientrano trovano che i gioiosi affreschi della cameretta del piccolo sono stati trasformati in un massacro di bambini vietnamiti; l'arabo che perde la sua moneta tra la calca e fugge preso dal terrore di non poter pagare, il dialogo (borghesemente flaubertiano) tra il signor Beaulieu e il signor Molinet, i vani tentativi di Don Lopez, prete della contestazione, per aver un incontro risolutivo con Monsignor Quercy, le ultime ore di un condannato a morte, e la droga e la prostituzione e i relativi problemi sociali.

E il fatto che tutto diventi narrazione al quadrato, tutto si risolva in rappresentazione vera e in verità di dialogo, ci potrebbe esimere dal contrapporre il nostro scetticismo alla fede della de Céspedes. Ma non sarebbe onesto.

E allora cerchiamo di fare l'ultimo sforzo per capire di più. Un personaggio afferma: « Vorrei che la mia vita mi appartenesse? Non vorrei più barattarla contro un simulacro di felicità, di benessere ». E un altro personaggio osserva: « Lei è un po' comunista, mi pare »; finché il primo risponde: « Comunista, io?!. No davvero. Si figuri che se, per un caso impensabile, il comunismo prendesse il potere in Francia, me ne andrei all'estero. Non c'è niente di più importante della libertà, per me ».

E allora forse bisogna aggiustare il tiro: il nostro scetticismo è solo pessimismo, mentre la fede della de Céspedes assume la colorazione di una palinogenesi anarchica: « Per ogni fuoco soffocato, cento fuochi nuovi si accendono, sfavillano, illuminando il buio della notte ». Però vorrei obiettare che a questa impostazione libertaria nuoce un cer-

to manicheismo: laddove ci si aspetterebbe che l'accusa coinvolgesse ogni e qualsiasi manifestazione del potere.

***L'amore lungo,* di Manlio Cancogni**

L'editore Rizzoli pubblica un nuovo romanzo di Manlio Cancogni, *L'amore lungo* (pp. 293, L. 5.000). Nel risvolto di copertina si legge che questo sarebbe l'unico vero romanzo scritto da Cancogni finora, in quanto, negli altri, l'Io dell'autore appariva in posizione dominante, tendente a proiettare fuori di sé le sue verità e i suoi dubbi. Può darsi che indurre il lettore a credere a uno stacco, a una svolta, corrisponda a precise ragioni commerciali: i lettori affezionati amano ritrovare e riconoscere i propri autori, ma fino a un certo punto. Da un certo punto in poi desiderano essere sorpresi o colti alla sprovvista. Diciamo subito che questa sorpresa non c'è, almeno nel bilancio generale, e che Cancogni è ancora una volta riconoscibilissimo. Aggiungiamo infine che questo romanzo, anche se non è autobiografico, concede il massimo spazio, come gli altri, all'Io pensante e parlante dell'autore. Il quale, narrando i casi dei suoi personaggi, ci racconta sempre qualcosa di se medesimo.

E questa è del resto la connotazione dei moralisti narratori, del tipo a cui è sempre appartenuto Cancogni, fin dal suo più bello e ormai remoto racconto, che è *Azorín e Miró*. Anche lì (e tra poco saranno passati trent'anni) è chiaro che l'autore non s'identifica né in Azorín né in Miró, e tuttavia quell'esperienza culturale e intellettuale e esistenziale, esaltante e temeraria, seppure al limite del vuoto di contenuti e della bancarotta, Cancogni l'ha vissuta personalmente e rivivendola e ritrovandone i segni sulla propria pelle, l'ha quasi esorcizzata dominandola criticamente. Lo stesso vale per *L'amore lungo*, come valeva per un altro romanzo del '62, *Parlami, dimmi qualcosa*, indirettamente evocato in quest'ultimo, quando con questa frase Sara e Silvio, i coniugi protagonisti di questa nuova storia, tentano di rompere il muro del silenzio che ormai li sta accerchiando.

Certo, Cancogni non blandisce i propri personaggi; a volte si accanisce addirittura contro di essi, specialmente contro Silvio, che è, in fondo, il suo modello negativo. Ma appunto quell'accanimento sta a dimostrare una rancorosa asprezza contro la propria stessa immagine: «La verità l'aveva scritta davanti incancellabile: la sua vita era finita. Lo attendevano, fino al giorno della morte, giorni tutti ugualmente vuoti, inutili, privi di senso. Tutto ciò era giusto. Che cosa meritava infatti di diverso uno come lui? Che cosa c'era stato nella sua vita che non fosse frutto di egoismo, del vizio peggiore? — E almeno avessi avuto il coraggio di vivere solo; non costringendo un'altra persona a servire ai miei vizi!».

I personaggi di Cancogni sono ben noti, nelle intime fibre, allo scrittore che li narra, che li mette in azione. Aiutiamoci a vicenda — sembra concludere Cancogni —: voi a capire voi stessi attraverso la mia guida, io a riconoscermi nella vostra emblematica vicenda.

A questo fine saggistico (ma quasi si potrebbe dire un saggismo di confessione) Cancogni sacrifica tutto. In Cassola la mimesi realistica è inalterata, oggi come ieri. I dialoghi sono veri, l'ambientazione esatta. In Cancogni i riferimenti cronologici e topografici diventano labilissimi. Si viene a sapere, ma per informazioni quasi casuali, che Sara e Silvio si sono conosciuti durante il fascismo. Poi si sa che c'è stata la guerra e finalmente che la guerra è finita. Si sa che i coniugi abitano dapprima in una cittadina non lontana dal litorale toscano, e che poi si spostano in una metropoli straniera che potrebbe essere New York. Ma si tratta di notazioni enigmatiche: Cancogni elimina tutto quell'apparato di spazio e di tempo che è caratteristico del romanzo tradizionale; elimina perfino i personaggi secondari, che sono poco più che delle ombre, delle allusioni.

La prima parte del libro racconta gli approcci tra i due fidanzati: la scoperta dell'amore, dell'*amore lungo*, da parte di Silvio. Poi, dopo il matrimonio, quel sentimento di rispetto sacro nei confronti di Sara cede a un'esaltazione erotica quasi parossistica. La donna diventa uno strumento, ma per Silvio è lì che si condensa il sentimento dell'esistere. Per

Cassola invece quello stesso sentimento si identifica nel semplice fluire del tempo. Poi cominceranno gli anni del distacco, del rifiuto, della stanchezza, ma con sempre nuove e imprevedute e perfino penose accensioni, perché alla condanna di esistere non ci si sottrae. Alla fine Sara diventerà l'infermiera di Silvio, dopo che questi ha vanamente tentato di vivere da solo. Le femministe potrebbero sottoscrivere questo bilancio così duramente critico e negativo. Ma non credo che Cancogni abbia pensato di blandire le femministe. Ha voluto soprattutto descriverci il desolato bilancio di Silvio, la necessità di esistere facendo il male degli altri: l'amaro sapore dell'egoismo.

LUIGI BALDACCI

Critica e filologia

Le « Cene » del Grazzini

Sino a questo momento la sorte critica e testuale degli scritti in prosa e in verso di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, poteva legittimamente apparire alquanto sfortunata. Dopo la pubblicazione del *Teatro* a cura di Giovanni Grazzini nella collana laterziana degli « Scrittori d'Italia », cioè dal 1953 ad oggi, nessun nuovo incremento s'era avuto in merito alle opere grazziniane. Per le *Novelle* infatti s'era ancora obbligati a ricorrere alla volentosa ma certo assai imperfetta edizione ottocentesca del Verzone, così come per le *Rime burlesche*, mentre per le *Rime pastorali* occorreva addirittura risalire ad una stampa del Settecento. D'un tratto le cose sono assai migliorate, ed è merito di due studiosi: uno francese, Michel Plaisance, che ha dato or ora alla luce una nuova edizione critica della *Strega* del Grazzini servendosi di un manoscritto autografo rinvenuto nella Biblioteca Nazionale di Firenze; e uno fiorentino, e anche molto giovane, Riccardo Bruscastelli, il quale ha finalmente dato veste scientifica alla raccolta delle novelle grazziniane e l'ha adeguatamente illustrata.

Per venire più particolarmente a questa nuova

edizione delle *Cene*, messa a stampa dalla Salerno Editrice nella collana « I novellieri italiani » diretta da Enrico Malato, c'è da dire che essa assai vantaggiosamente sostituisce quella a suo tempo curata da Verzone e si propone come un testo filologicamente bene accertato e rigorosamente costituito. Bruscastelli ha infatti esplorato l'intera tradizione manoscritta delle *Cene*, e in base a questa esplorazione e classificazione dei testimoni ha provveduto a ricostruire il profilo più attendibile, per lezione e lingua, delle novelle del Lasca. Sono così ripresentate le dieci novelle della prima *Cena* e le dieci della seconda *Cena*, oltre alla decima e unica novella della terza *Cena* e a tre novelle spicciolate che si ritrovano in un codice Magliabechiano e che rappresentano più antiche e autonome stesure di corrispondenti novelle entrate poi nel disegno strutturale delle *Cene*. Insieme all'accertamento del testo, Bruscastelli ha fornito la sua edizione di un commento storico e linguistico, del tutto esauriente, in cui spesseggiano tra l'altro i rimandi alle fonti grazziniane. La nota al testo e il dovizioso apparato, e ancora i funzionali indici dei nomi e delle note linguistiche completano un'opera che bene rientra nel solco della migliore tradizione filologica italiana.

Ma qualche parola va aggiunta per l'ampia e acutissima prefazione. Un vero e proprio saggio critico sulle *Cene*: sulla loro genesi e struttura, sulla loro interna vicenda e sulla loro mai raggiunta organicità. Qui Bruscastelli dà prova di muoversi con padronanza entro il filone della nostra novellistica, dal Boccaccio ai narratori del Cinquecento, e di sapere lucidamente cogliere il particolare carattere « municipale » delle *Cene*, identificabile nell'assunzione costante dello spazio cittadino e nell'uso preferenziale delle fonti cronachistiche indigene. Le *Cene* probabilmente vollero anche essere, come giustamente annota Bruscastelli, una risposta polemica alla produzione novellistica settentrionale: di qui il loro stretto legame con la novellistica quattrocentesca, specie quella delle novelle spicciolate, in contrasto col boccaccismo trionfante nei novellieri padani. Di qui anche l'oltranzismo linguistico, talvolta portato oltre misura: oltranzismo toscano che riesce assai efficiente nelle

novelle comiche, ma assai meno in quelle tragiche. Proprio sul « metodo » linguistico del Grazzini, l'odierno curatore delle *Cene* ha scritto le sue pagine migliori recando un contributo in tutto originale ad una conoscenza più approfondita e ad una definizione più storicamente circostanziata dell'estroso scrittore fiorentino.

Le « schede » di Aquilecchia

Se l'italianistica ha avuto in questo dopoguerra una stagione particolarmente fiorente in terra inglese, lo si deve all'intelligente operosità di alcuni eminenti studiosi di quella nazione (da Weiss a Grayson, da Vincent a Brand e a Withfield), ma soprattutto all'assidua presenza colà di italianisti di casa nostra, emigrati nell'isola e quivi fattisi stabili residenti, come Carlo Dionisotti e Giovanni Aquilecchia. Proprio quest'ultimo riunisce ora in un compatto volume di Einaudi, dal titolo volutamente minimizzante *Schede di italianistica*, una serie di saggi elaborati tra il 1953 e il 1974 a Londra e a Manchester.

Aquilecchia, che è di scuola romana avendo avuto come maestri Sapegno e Schiaffini, s'è trasferito subito dopo la laurea in Inghilterra mettendovi salde radici. Ha avuto così agio di frequentare il famoso Warburg Institute londinese e le ospitali sale del British Museum, all'ombra protettrice di Robert Weiss, di cui fu a lungo lettore all'Università di Londra, e di Carlo Dionisotti, fin quando è stato nominato professore ordinario all'Università di Manchester e quindi al Bedford College di Londra quale successore dello stesso Dionisotti. Si può dunque dire che tutta la sua attività di ricerca e di studio, oltre quella didattica, s'è svolta al di là della Manica, e questo spiega anche l'inclinazione di Aquilecchia a sfruttare le ricchissime collezioni del British Museum dedicandosi a illustrare materiale italiano non ancora conosciuto e non adeguatamente frequentato. Sono così nati gli studi e le edizioni bruniani che hanno fatto di Aquilecchia il nostro più autorevole esperto della figura e dell'opera di Giordano Bruno; e accanto ai numerosi contributi bruniani, filologici e storici, si sono ve-

nuti affiancando anche altre ricerche particolari specialmente nell'area medievale e rinascimentale, che è quella preferita da Aquilecchia. I risultati di queste ricerche, non agevolmente reperibili nelle loro edizioni originali, trovano ora opportuna accoglienza nel libro einaudiano, di cui abbiamo detto in principio, e vengono così riproposti al pubblico degli studiosi italiani in una raccolta accessibile e largamente divulgabile.

Si tratta di contributi di varia ampiezza e di vario argomento: dalle schede dantesche, tra cui emerge quella relativa al rapporto tra la *Commedia* e le cronache fiorentine, alle schede dedicate alla *Mandragola* e agli autografi tassiani del British Museum; dalla scheda che illustra i rapporti tra Della Porta e l'inquisizione alla scheda che analizza e definisce la poesia di Tommaso Campanella; dalle schede per così dire linguistiche, sulla lingua « furbesca » o *zerga* dell'Aretino e sull'italiano parlato, alle schede più moderne sull'ultimo episodio dei *Sepolcri* e sul capitolo XIX della *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, il capitolo sulla *nuova scienza*. Contributi, s'è detto, di varia ampiezza e di vario argomento, ma tutti egualmente preziosi per le acute proposte critiche e per i persuasivi restauri filologici che contengono. Senza dire dell'accuratezza esemplare della documentazione e della precisione dei dettagli, dello stile asciutto e comunicativo, e dell'assenza di qualsiasi astruseria metodologica: tutte virtù, queste, che sembrano riflettere un'adesione non soltanto formale alla lucida concretezza del pragmatismo anglosassone; anche se poi, a guardar bene, le direttive di fondo del lavoro critico di Aquilecchia mostrano di derivare piuttosto dalla sua formazione italiana, di ascendenza storicistica, oltre che dal fertile sodalizio con Delio Cantimori ai tempi della comune frequentazione del Warburg Institute.

Ricordo di Angelini

Or non è molto s'è spento in Pavia Cesare Angelini: aveva già varcato la soglia dei novant'anni, ma ancora attendeva con la consueta ala-

crità e freschezza all'esercizio delle lettere da lui prescelto e praticato con grande devozione sin dalla prima giovinezza. Accanto, s'intende, all'altro esercizio, quello del sacerdozio, vissuto da Angelini con esemplare fedeltà e soprattutto con spirito generosamente attivo e molto liberamente anticonformista.

Critico e scrittore, fraterno amico di Renato Serra, formatosi alla scuola dei classici (Virgilio e Manzoni avanti a tutti), Angelini lascia dietro di sé una preziosa galleria di aurei libretti, perfettamente calibrati, dove interpretazione e immaginazione giocano elegantemente la loro parte intersecandosi a vicenda con sicuro vantaggio reciproco. Così nella sua critica letteraria largo spazio occupa l'invenzione scrittoria e nelle pagine più propriamente inventive sempre forte e diretto è l'aggancio con la realtà dei luoghi, ambienti e paesi, e con la veridica storia dei personaggi. Basti pensare al bellissimo saggio sui giorni del Foscolo a Pavia o al ritratto così intimamente soggettivo del Monti, per non dire dei luminosi studi sul Manzoni che felicemente sviluppano e approfondiscono il poetico manzonismo del lombardo Linati.

Ma c'è altro che va ricordato di lui, anche in una nota sommaria come questa. Ed è la lungamente protratta e amorosissima opera da lui svolta come rettore del Collegio Borromeo di Pavia. A contatto dei giovani universitari delle varie facoltà pavesi, Angelini ebbe infatti modo di esprimere forse il meglio di sé, nel dopoguerra e sino a che non fu, con suo grande dolore, collocato in pensione e allontanato dal suo collegio. Sia detto chiaramente: non inclinava verso gli studenti più furbescamente defilati e in sostanza formalisti; ma cercava invece il rapporto con quelli più inquieti e polemici, onesti contestatori o addirittura provocatori nei riguardi di certo autoritarismo che veniva dall'alto e che Angelini non solo mediava con grande abilità, ma talvolta contrastava, anche con suo rischio, schierandosi dalla parte dei giovani, facendo sue le loro istanze. L'estensore di questa nota, che molto da vicino conobbe Angelini e ne frequentò per anni lo studio sempre liberalmente aperto, può testimoniare che ci sono oggi molti studiosi di ideologia marxista che crebbero nel Col-

legio Borromeo e che trovarono in Angelini un interlocutore appassionato, stimolante, anche se naturalmente radicato a idee ben diverse, e che in momenti difficili ebbero in lui uno schietto e generoso protettore.

In quegli anni, tra il Cinquanta e il Sessanta, Angelini fondò e diresse una rivista culturale, linda e rigorosa, elegante anche nella veste tipografica. Si intitolava *Saggi di umanismo cristiano* ed ebbe come collaboratori molti giovani, alle loro prime armi o appena avviati nella carriera scientifica, che oggi sono largamente noti e affermati. Di questa rivista, ingiustamente poco nota in Italia, è stata allestita nel 1973 a Pavia una ricca antologia proprio in onore di Angelini. Ebbene può bastare la consultazione dell'indice di questa antologia per rendersi conto di quanto sia stato vigile e perspicace l'occhio di Angelini nel tenere a battesimo studiosi ancora acerbi ma destinati poi a crescere col tempo. Ecco alcuni nomi: Gianfranco Contini, Emilio Bigi, Angelo Romanò, Giovanni Getto, Silvio d'Arco Avalle, Glauco Cambon, Dante Isella, Folco Portinari, Giorgio Barberi Squarotti, Sergio Pautasso e altri ancora. Avere riconosciuto tanti ingegni, averli aiutati a mettersi in luce, è senza dubbio uno dei maggiori meriti di Angelini: una testimonianza del suo vero acume critico e del suo raro intuito umano.

LANFRANCO CARETTI

Filologia classica

I «Lirici Greci»,

nella traduzione di Gennaro Perrotta

L'espressione Lirici greci va intesa in un senso molto lato e abbraccia fenomeni assai disparati: definisce però, innanzitutto, per convenzione un modo di far versi che copre in Grecia un arco di due secoli, il VII e il VI, e si colloca fra l'epica e la tragedia. Un corpus messo insieme un po' arbitrariamente ha finito per acquistare una giustificazione a posteriori pur comprendendo materiale così differenziato che abbisogna di cartellini indicatori:

elegia, giambo, melica monodica, melica corale. È un coacervo di poeti, e ognuno di essi svolge la sua funzione, copre una sua area, da chi compone carmi militari a chi scrive su ordinazione: il fatto della complementarità può aver dato il senso di una completezza. Un paragone con le nostre consuetudini e i nostri usi regge male: il richiamo alla lotta viene per lo più assolto oggi da canzoni anonime (di guerra o della resistenza: ma la bellezza non ne è l'unico connotato): il poeta per commissione è invece un'istituzione rimasta legata al Cinquecento, al Seicento o a una produzione del tutto secondaria, come i sonetti commemorativi, le odi per nozze e guarigioni.

In sostanza, però, al termine Lirico non si riesce a rinunciare, anche perché è faticoso inventarsi una etichetta nuova e perché esso corrisponde a un certo tipo di operazione: l'auscultazione dei propri desideri, disillusioni, speranze, sconfitte. Coll'autobiografia vengono chiamate in causa anche persone predilette o odiate, interviene il rapporto a due, si profila una seconda serie di «io» con cui si dialoga, si litiga, si entra in contatto amoroso. E naturalmente si hanno tensioni sociali, scontro di gruppi, di ceti accanto a quelle esasperazioni del singolo che conosce anche Omero. Ma nell'epica tutto è immerso in una vicenda che assorbe i casi individuali, gli scoppi nella lirica vengono invece isolati; le furie hanno altre sollecitazioni, non c'è il racconto in terza persona, miti e divinità si spostano di piano. È un materiale affascinante da maneggiare, e nella sua eterogeneità assai pericoloso: una serie di tasti, una gamma di sensazioni, e i dati sospesi, carichi di vibrazioni, in passi isolati di un contesto perduto. Oltre a tutto, proprio perché quasi sempre calata nella vita, la produzione dei lirici greci male consente il rifacimento del letterato che si chiude in camera, lavora alla lucerna, ricama.

Non ripercorrerò la storia di come nel nostro secolo la fortuna dei Lirici greci abbia rispecchiato avventure intellettuali, sia inseribile in divergenti processi culturali: fin troppo è stato scritto sullo sforzo divulgativo di Romagnoli, sul frammentarismo esasperato di Quasimodo, sull'eleganza assettica di Valgimigli. Varrà invece la pena di soffer-

marsi sul modo con cui ha voluto ripetere l'impresa l'ellenista forse di maggior spicco per profondità di preparazione e sensibilità artistica in Italia nella prima parte del Novecento.

Gli apporti che gli studi del greco devono a Perrotta sono numerosi: una lucida positiva valutazione dell'età alessandrina, un geniale accostamento ai tragici come poeti (e con una solida consapevolezza delle esigenze sceniche), sottili indagini metriche, una storia della letteratura greca esemplare anche per chiarezza di dettato.

Ai lirici Perrotta aveva dedicato, nel corso di alcuni decenni, molta attenzione, con un libro di stampo crociano su Saffo e Pindaro, con articoli materati di dottrina su Saffo e Ipponatte, con una bella antologia per le scuole (in collaborazione con Bruno Gentili). Dal 1952 in un periodo particolarmente doloroso, per malattie, della sua esistenza si volse a cercare per i Lirici una veste che consentisse un incontro immediato, senza gli orpelli del classicismo o le pieghe e i drappaggi dell'intimismo o dell'accademismo. Adoperò in questo suo scandaglio e consolazione gli strumenti offertigli da un robusto mestiere, dalla probità conseguente a capacità di conoscenza limpida, da una sincera passione per le cose belle. Leggendo i Lirici di Perrotta (la versione apparsa postuma nel 1972 presso Le Monnier viene ora ripubblicata nei Grandi Libri di Garzanti) non si ha l'impressione di roba disseppellita, di vecchi pezzi a cui è stata passata sopra una mano di vernice. La versione di Perrotta è la seria proposta di una Grecia vigorosa, sobria, composta: una Grecia estroversa, non ripiegata su se stessa. È raffinata, a volte, ma non impreziosita. Perrotta ha mirato a restituire con esattezza le testimonianze di una tradizione, di una cultura, di una società; si è preoccupato di delimitare gli ambienti, di rispettare i generi col loro linguaggio specifico e patrimonio lessicale, dalla grande stagione dei secoli VII e VI sino ai tardi ellenistici. Ha evitato di caricare, di immettere elementi estranei, falsamente suggestivi: la sua è una operazione sostanzialmente in positivo, il restauro di chi non trascura le ragioni della filologia e rispetta quelle dell'arte. Forse l'esempio migliore della misura di Perrotta può essere dato da qual-

che frammento di Simonide (il primo con cui Perrotta ha tentato questo suo diverso accostamento). Simonide è un arcaico, ostico: procede sovente per massime lapidarie, e ogni sentenza è rocciosa, è un blocco: la sua gravità è al limite della cupezza, la solennità diventa quasi ossessione. Ma Perrotta — come potrà vedersi dalla piccola Antologia che conclude questa nota — è riuscito a conservare i connotati di una predicazione amara, a recuperare una gnomica non fatta di trombe e di esclamazioni, ma di dolore e pessimismo. Avere assolto bene un impegno come questo è segno di talento: perché i tratti forti, l'irruenza delle passioni, il patetico consentono quasi sempre un salvataggio in altra lingua: ma la severità oracolare è troppo rischiosamente vicina al fastidioso moralismo o alla banale verità.

UMBERTO ALBINI

Filosofia

Arnaldo Momigliano

« Quinto contributo »

Quinto contributo: ormai tutti chiamano così, lasciando cadere il resto, le celeberrime raccolte di scritti, maggiori e minori, come suol dirsi, di questo studioso straordinario: *Quinto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, due volumi, pp. 1053, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1975. Studioso? È dir poco o nulla oggi che si professan studiosi tutti i principianti! Storico antico di formazione rigorosa (fu allievo di De Sanctis), storico delle idee e della storiografia non soltanto antica, attraversa filosofia e filosofia della storia dissodando temi che vanno dall'esegesi di storia biblica alla storia della tradizione classica, al Medioevo e ai dibattiti contemporanei. Qui, poi, si muove a suo agio come appartenesse all'ultima generazione. Soprattutto a partire dal congresso degli storici del '67 (leggi la sua prolusione nel *Quarto contributo*, 1969) non si stanca di sollecitare studenti e studiosi ad aprirsi alle più diverse e moderne metodologie che da qualche decennio

lavorano alla periferia della storia antica propriamente detta, a farle proprie promuovendo quell'opera che lui chiama di « decolonizzazione » (e il suo amico Finley, se leggo bene, « scongelamento »): liberarsi dalla sudditanza alla scienza tedesca dell'antichità classica, dalle sue pericolose talvolta e fumose sempre ambiguità umanistiche, dal pregiudizio (anche esso politicamente ben motivato) di una storia antica ancorata intorno ad Atene e al suo gran secolo, Roma e il bacino del Mediterraneo orientale, e ad una loro evoluzione meramente « politica ». Come i suoi più giovani amici di Cambridge e Hautes-Etudes egli sa che il mondo antico va riattaccato in toto, storia cultura e istituzioni, con gli strumenti offerti dalla storia sociale ed economica, dai sociologi (questi « antiquari » armati di metodi moderni per combattere le follie giovanili o senili dello storicismo assoluto), dalla comparatistica, storia delle religioni, etnografia, antropologia economica, ecc.; egli sa che gli episodi pur grandi di Atene, Sparta, Roma sono appunto episodi di un quadro che abbraccia millenni e l'intero universo civile ben più ampio di quello greco-romano.

Come disse Pasquali di Lachmann, quest'uomo che, come un antico dossografo, raccoglie in sé una erudizione sconfinata, mai fine a se stessa, sempre disponibile per esser tradotta in fatti e storia della cultura e delle idee — studia, lavora *per sempre*. E viaggia. E ovunque semina oro, oro in gran copia come dimostra, ammesso che ce ne fosse bisogno, quest'ultima raccolta. Inutili le citazioni, valga qualche esempio. Tra filosofia, storia, storiografia: gli studi sui sofisti e quello sul tempo nella storiografia antica (*Quarto contributo*), l'età del trapasso tra le storiografie antica e medioevale, Droysen, la città antica di Fustel; interpretazioni storiche: introduzione all'ellenismo, Annibale politico; ricostruzione di eventi: note sulla storia di Rodi, sull'amministrazione delle miniere del Laurio, su alcuni dati della vita di Epicuro. Ma le piccole note, le recensioni (arte nella quale eccelle e debbo ritenere sia oggi il solo che la pratica nella nostra lingua: vedi qui il Droysen di B. Bravo), gli esercizi di seconda lettura (che di solito offrono

allo storico e al filologo classico la libertà di perdersi in un mare di chiacchiere), persino le auto-recensioni, son le perle che egli ci presenta dal suo inesauribile vivaio (la sua bibliografia, in appendice al *Quarto contributo*, comprende 482 voci, ma sarà aggiornata nel *Sesto*, già annunciato). Leggete il suo ultimo libro, *Alien Wisdom* (Cambridge 1975) e troverete riunite queste diverse possibilità di lettura — alla ricerca del farsi « idea » delle culture, maggiori e minori, centrali e periferiche, nei loro incontri e scontri, sovrapporsi, intrecciarsi e comporsi l'una con l'altra. Ah, sì, Momigliano è aristotelico: cultura si dice in molti modi.

Immerso nel quotidiano, sorretto da una sensibilità politica che faceva difetto (ahinoi!) anche al solo italiano che poteva essergli paragonato, il Pasquali (cfr. I, 199), domina, distaccato come un sovrano i più svariati dibattiti nelle sedi più diverse; e ovunque porta, tra un viaggio e l'altro, quei frutti raffinati che faranno poi la gioia dei lettori dei suoi *Contributi*, di noi poveri lettori di provincia. Egli corre il mondo come un proto-umanista o come un philosophe settecentesco sospetto di eresia, e ovunque sembra farsi una casa di una stanza o di una biblioteca. Incontratelo, state con lui poche ore e vi dimenticherete che esistono le province culturali (cioè il peggio della provincia). Non possiamo non essergli grati. Come Eduard Fraenkel (per chi lo ha conosciuto negli ultimi anni, ai seminari di Bari e di Urbino) fa rivivere ora a Pisa (dove ha cattedra alla Scuola Normale; ma ne illustra un'altra a Londra dal 1951, dopo avere insegnato a Roma e a Torino sulle cattedre del suo maestro, che abbandonò in seguito alle persecuzioni), fa rivivere il meglio della

tradizione pasqualiana: un rapporto costante e libero, a tempo pieno con colleghi e studenti, con i colleghi senza distinzione di ruoli e con gli studenti siano essi matricole, laureandi o perfezionandi; Momigliano è sempre disponibile: a lezione, durante un seminario superiore, in biblioteca, alla mensa, per un dopocena nella casa di amici o conoscenti ospitali. Certo, perché non dirlo, date le nostre consuetudini, l'entusiasmo è maggiore fra gli studenti che non fra i docenti; secondo una tradizione anglosassone ancora viva, le frecciate di questo vecchio piemontese sono talvolta terribili e non risparmiano nulla e nessuno (ne citerò una messa per iscritto, dedicata a Croce: negli anni venti si sarebbe dedicato a più attente meditazioni sulle letterature classiche trovandovi « materiale per la ricostruzione delle sue vacillanti teorie sull'estetica e la politica »: I, p. 197). Gli spiriti liberi che ancora albergano almeno in alcuni giovani conoscono tutto il bene che se ne può trarre.

Per concludere questo ritrattino (ma su Momigliano bisognerà pur scrivere un libro) prendiamo una delle sue affermazioni più recenti, che ha in sé, come spesso gli accade (ma accade solo ai grandi dotati di umorismo) il sapore di una battuta: « Quando ero giovane, i dotti scrivevano storia e i gentiluomini biografia. Ma erano gentiluomini? I dotti cominciarono ad avere dei dubbi. Divenivano sempre più sospettosi dei loro vicini, dei biografi ». Momigliano non ha di questi sospetti. Dotto, storico, biografo, gentiluomo! Egli riesce a impersonare quest'immagine d'altri tempi e ci offre insieme una figura autentica di uomo e di studioso contemporaneo.

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

Solmi lunare ovvero l'agonia degli archetipi

Se è vero, come è vero, che «Lo stile è l'impronta di ciò che si è in ciò che si fa», secondo la definizione di René Daumal, bisogna dire che per Solmi l'universo ha uno stile, se lo stile è l'impronta di ciò che l'universo è in ciò che lo stesso universo fa, ossia mentre continuamente fa se stesso. Perché Solmi sa bene che l'universo si fa, egli è pertanto alla continua ricerca di ciò che l'universo è in ciò, appunto, che esso fa, facendo se stesso. È perciò che, per esempio, «Entro la densa lente dell'estate», come s'intitola una poesia famosa di *Levanina*, il poeta cerca di fare il punto planetario, proposto dalle coordinate cartesiane, però apparentemente così normali da sembrare quasi, a uno sguardo distratto, impressionistiche, ma in realtà pese di qualcosa che solo la riflessione comporta, fino a raggiungere il proprio «qui e ora», che è un «qui» universale anche se al tutto individualizzato, e un «ora» che il cosmo non oblia, anche se il poeta si permette di obliarlo:

*Lieta ne testimonia, sul pianeta
Terra, nella città Milano, mentre
vaga, di sé dimentico e di tutto,
lungo le calme vie che si ridestano,
— oggi, addì ventisette luglio mille
novecento cinquanta — un milanese.*

Siamo in una situazione tra petrarchesca, anche se rovesciata («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno»), di un Petrarca che fa il punto del proprio *amor fati* magari proprio per sapere a che punto è del proprio oblio, nella sua navigazione «per lo gran mar dell'essere», e stendhaliana, di quello Stendhal che adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare e che si proclama, nell'epigrafe che vuole lo ricordi, milanese. Cioè l'irritazione stendhaliana della dolcezza romanzesca del vivere, insieme indi-

menticabile e introvabile, finisce con l'essere un punto da reperire proprio attraverso la memoria cosmica nella gran macchia dell'oblio individuale.

Questi «points de repère» nell'oblio, e dell'oblio, colmi dunque di una magata possibilità di discesa nell'imo di una situazione libera, quasi casuale, certo non preordinata, ma costitutiva della libertà di un itinerario mentale nel cosmo storico dell'uomo, sono gli scritti critici, d'occasione o di impegno particolare, di Sergio Solmi. *Scrittori negli anni*, in questo senso, non è titolo irragionevole per i «saggi e note sulla letteratura italiana del '900» di questo «classico» segreto del secolo, petit maître («Il nome stesso di poeta mi lascia a disagio, e vorrei riservarlo ai grandi e agli illustri, o usarlo strettamente, per necessità di definizione, nel discorso critico») di quel «singolare classicismo novecentesco» che ottenebra col peso della ragione la trasparenza logica della forma attraverso cui procede come attraverso dati, seppur contrastivi, inoppugnabili (fino alle forme vuote, ai gessi di Roussel che fingono col loro biancore raccapricciante il peso che non hanno, come in una liberazione paradossale da una ragione che più non hanno, e che mettono in contatto l'assurdo apparente di una *ratio* narrativa con la fenomenologia del *nouveau roman*), testimone e partecipe, fuori dell'area di conservazione classicistica della «Ronda», non per nulla, fin dagli anni della rivista «Primo Tempo» che Solmi fondò a Torino nel '22 con Debenedetti, Gromo e Sacerdote. Il periodo torinese naturalmente finì con l'incontrarsi col gruppo gobettiano incentrato nel «Baretti», a cui il nostro collaborò. E subito si vede come la voce di Solmi fosse fin dall'inizio autorizzata per la sottile percezione delle coordinate cartesiane della modernità di cui si dimostra in possesso. In una lettera del 21 gennaio 1923, indirizzata all'amico Montale, con cui era stato commilitone nell'autunno 1917 a Parma durante l'addestramento militare alla Caserma della Pilotta, e la lettera è edita ora

nel prezioso volume degli *Autografi di Montale* (Fondo dell'Università di Pavia) a cura di Maria Corti e Maria Antonietta Grignani presso l'editore Einaudi, Solmi, parlando di alcune poesie inviate da Montale per la pubblicazione su « Primo Tempo », da un Montale ancora impigliato in un « residuo di motivi decadenti e crepuscolari », ma già vittoriosamente avviato verso la sua « nuova maniera " mediterranea " », a un certo punto dichiara: « Un pizzico di castità formale insieme, non guasta. Questa " castità formale " che tu allora auspicavi, era, mi sembra, un bisogno di guardare le cose con occhio più fermo e distante, una " volontà di classicità " in certo senso ». Ebbene, questa « volontà di classicità » come un punto nello spazio da coordinare attraverso la partenza a zero, in origine, degli assi cartesiani, a quello « zero / che ogni calcolo spiega », è tipica, direi, soprattutto di Solmi e permea ogni suo momento successivo, sia poetico sia critico. Ma come? Direi, ancora, con una specie di sosta razionale, e razionalmente pesante (ricordo il denso *ron ron* alainiano che il « pensiero organico » di Solmi ha prediletto) nella parola, con una calma che nei momenti culminanti lo guida senza fretta, nel colmo dell'intrico, verso la via d'uscita. È famoso il racconto che Solmi fa della sua fuga dalla cella di segregazione della « Muti », dove era stato rinchiuso nel '45, durante la lotta clandestina di liberazione: si trovò a un certo punto in un corridoio, e domandò a un secondino dov'era l'uscita. Solmi uscì, semplicemente, perché un prigioniero non chiede al proprio carceriere la via d'uscita. Questo è il rapporto di Solmi con la poesia e la riflessione critica: nel colmo dell'intrico, nelle situazioni più disperate e paradossali della letteratura otto-novesca, da Leopardi a Rimbaud a Laforgue a Apollinaire a Roussel a Jarry a Daumal, lo scrittore domanda dov'è l'uscita a quanto proprio dovrebbe costituirgli l'impedimento maggiore per venire a capo del labirinto. Nel « peso » della parola Solmi avverte non tanto la sostanza della disperazione quanto il peso specifico che costituisce la legge razionale di quella sostanza parlabile, la sua rispondenza ai propri estremi struttivi: se il peso specifico assoluto è il rapporto tra il peso e il volume di un

corpo o meglio il peso dell'unità di volume di esso. Sia il « pensiero di Alain » che « la salute di Montaigne », per citare i titoli dei primi saggi solmiani, sono i correttivi opachi in quanto pesano e mirano in definitiva a questa opacizzazione etica della presunta trasparenza stilistica dell'universo, se l'universo ha uno stile con cui lo scrittore ha a che fare proprio come col Minotauro nel labirinto ha a che fare Teseo: lo scrittore è un Teseo disarmato, che non ha uno stile ma che deve farselo attraversando appunto tutta l'opacità etica del proprio comportamento. In questo senso « la luna di Laforgue » è un po' la luna nel pozzo, magari nel pozzo di Laforgue: un'irraggiungibile e velata trasposizione, per opposto, dello stile dell'universo chiuso nella misteriosa trasmissione delle proprie simbologie stilistiche. « La luna di Laforgue » è allora la luna dell'impossibilità umana di fronte alla apparenza speculare di un'altra luce: Diana velata o atmosferica luminescenza in cui si elargisce per riflesso un fuoco d'altrove, ma come per Atteone la vista di Diana luminescente è indice di mortale *transformatio*, così « coi reagenti decisivi dell'ironia » Laforgue ricava « un'originale efflorescenza di linguaggio e d'immagini », « creando una poesia nuova nel mondo della poesia nuova che sta nascendo ». Infine, oltre che « punto fermo opposto alla insensata fantasia delle forme », una tal « luna » è lo stesso analogo di quella « suprema illusione di canto » che secondo Solmi sopravvive oggi alla caduta di tutte le altre illusioni. Il simbolo vuoto mallarméano trasferisce in Laforgue la sua facoltà di irraggiamento nell'atmosfera che circonda come un alone « le Néant en sa pâle gangue »: illusione di canto e *lusus* simbolico — e Solmi ben avverte questa « continua acrobazia verbale sulla corda tesa » — colludono a rimuovere dal dentro al fuori, insomma a trasferire, questo senso d'una mancanza sostanziale, un vedere che trasforma il vedente non in veggente ma in voyeur, e sia pure affabulante, per rimozione, sull'oggetto del proprio vedere. La comprensione dell'impressionismo da parte di Laforgue tenta bensì questo sfocio liberatorio e giustificatorio dell'esternazione metaforica, e Solmi ha perfettamente capito il carattere esternante e atmosferico della metafora lafor-

guiana quando scrive: « Nelle sue note frammentarie di teoria dell'arte figurativa, Laforgue, pure adottando i concetti e i termini di una estetica di tipo positivistico, imperniantesi sulla facoltà specifica del nervo ottico di percepire vibrazioni luminose, così come quello acustico vibrazioni sonore, e che rischia oggi di parere sorpassata (oggi che sappiamo da tempo come le categorie dei sensi non abbiano significato che nell'intero contesto dell'esperienza sensibile), dimostra una penetrazione senza pari dell'ideale impressionista (e quella stessa terminologia, del resto agevolmente traducibile in concetti nostri, è d'altronde la più atta a rendere il valore di slancio delle opere nel clima stesso in cui si vanno creando) ». Ma spesso la contrazione del segno laforguiano è tale che persino un ermetico di stretta osservanza come il primo Luzi può pescare un barlume del suo « cipresso equinoziale » perso « Par les vallons les moissons équinoxiales » laforguiane: in più Luzi aggiunge a quel cipresso la parola (« Parla il cipresso equinoziale »), quasi lingua dirimente, tra l'equità del giorno e della notte, una terza dimensione: l'agitarsi del cipresso, e della sua oscura punta, crea la sinestesia con l'idea del movimento-parola, che trasferisce la sensazione visiva in quella acustica già metaforizzata e potenziata in parola.

Il fatto è che Solmi tranquillamente si affida alla costante razionale di contro a ogni contingenza, a ogni circostanza irrazionale, in mezzo a cui pure ama avanzare intrepido, che anzi ama provocare come la sensazione stessa, anzi l'assicurazione, di essere nel cuore di una situazione pericolosa. Quanto più pericolosa, tanto più decisiva. Vorrei ricordargli, come appropriatissimo a una situazione solmiana, il titolo di un libro di prose di un poeta che Solmi potrebbe aver amato, Pierre Reverdy; e il titolo è: *Risques et périls. Le « voragini discrete »* « s'aprono a ogni passo del nostro incerto cammino », « nelle quali una volta o l'altra è giocoforza cadere »⁽¹⁾. Sono, come che sia, proprio tali « voragini discrete » a separare la massa del tempo nei suoi istanti: che, se non sono ognuno l'istante privilegiato, il *kairós*, cioè quello che con-

tiene l'occasione propizia, sono pur sempre le punte del tempo abitabili, le emergenze del discreto, coordinate razionalmente in uno spazio in cui la ragione appunto si propone, più che come misura, come « puntualità dei significati ». Il suo « qui e ora » è sempre soppesato nel cuore stesso di quell'oblio, momento operativo di calma nel subbuglio cosmico e sociale in mezzo a cui scattano le coordinate cartesiane dello scrittore. Che misura per estremi il suo « esserci », il suo esser qui, ed esserci ora. Scatta la lontananza del finito sulla calma razionale di quell'infinito che il critico e poeta Solmi sa benissimo essere l'io nel labirinto: « Nella fumèa senza tempo tinta / della memoria, a spente rive tocco / a lontananze fonde », dice il poeta nel *Ricordo*. Si tratta di affidarsi alla fallacia, non alle apparenze ragionevoli, nemmeno alle « occasioni » del sodale Montale che, in Solmi, perse « Nella fumèa senza tempo tinta » ne costituiscono l'atmosfera assiepante. Si tratta perfino di fingere di credere alla fantascienza quasi al mirabile irco-cervo di fantasia e scienza: perché i luoghi lusignhieri allontanano dalla meta, i *topoi* gratificanti sono meri trabocchetti autobiografici, segni medusei, perché la poesia a cui Solmi mira dovrebbe essere « tutto il contrario della poesia autobiografica o documentaria, anche se, indirettamente, essa non possa che documentare il senso dell'epoca, che rendere il proprio clima storico; e, geneticamente, non possa che sorgere dal "ratto", accidentale e imprevedibile, che coglie il poeta ai nodi, alle svolte della sua vicenda privata, e solo garantisce l'autenticità della sua parola ».

La libertà magari è al di là della parete, ma la via per raggiungerla è affidata al senso opposto, magari al lungo cammino dell'apparente fallacia. Proprio nel libro che stiamo esaminando, *La luna di Laforgue*, edito quest'anno da Mondadori, e tutto dedicato alla letteratura francese, splendido libro e festivo segno di un'intelligenza che abita con agio l'istante « in un mondo in convulsa, tragica, lunga trasformazione », secondo le parole che Solmi stesso applica parlando di un nuovo poeta francese da lui particolarmente prediletto, Jude Stefan, il nostro scrittore dichiara, sempre a proposito di Stefan: « È in fondo un alessandrino, che si difende

(1) SERGIO SOLMI, *Meditazioni sullo Scorpione*, Milano, Adelphi, 1972, p. 16.

con un rigore epigrammatico, riducendosi ad «abitare l'istante»». Forse anche nel sincretismo solmiano vive in fondo un alessandrino; ma la sua razionale *reductio ad unum* è proprio quella ricerca del peso specifico: egli applica un sistema proporzionale tanto più quanto più la materia è scatenata, abnorme, illusiva, e quanto più assurda sembra la via e irraggiungibile la porta d'uscita dalla prigione. Se il «qui e ora» si trasforma in istante, ebbene, allora occorre «abitare l'istante» come fosse l'eternità: ed è comunque l'eredità fulmineo, ma diseredato, dell'oraziano «carpe diem». Solmi in fondo vuole vivere il proprio tempo afferrandolo nei suoi minimi termini, o meglio nei suoi punti terminali, sia pure coordinabili: teme che gli sfuggano le radici, non si fida della parte visibile, vuole toccare il punto dove le radici finiscono e comincia un'altra cosa che quella di cui sta parlando, un'humus cosmica brulicante fino alla putredine che è l'atto stesso di modificazione del visibile in contatto metamorfico con l'invisibile: lì funziona l'essenza, archetipo, nel fango, d'ogni principio. Ascoltate: «Così, la stanchezza luminosa di quelle giornate m'intimidiva. E spesso tornavo allo stagno, dove una germinazione infinita mi consolava del morto splendore di quel cielo troppo deserto e glorioso. Ne esploravo il fondo, con una acuta simpatia per quella vitalità elementare e strabocchevole, che fioriva sulle ali delle libellule, nelle pelli chiazzate degli anfibi, nella nuvolaglia d'insetti di cui non sapevo il nome. Lì la vegetazione assumeva tinte e frastagli incredibili e quasi scherzosi, come se lo stagno fosse stato il laboratorio destinato ad esprimere ogni nuova forma e ad esperimentarne la consistenza, prima di darle posto nell'ordine naturale delle specie. Nel limo si operavano innumerevoli fermentazioni, la vita, lussuriosa e stanca, si riprendeva in organismi subito sciolti e di nuovo ricomposti, sicché, dove più vibrava e delirava come impazzita, i suoi coloriti prendevano le iridescenze della putredine. Cullata da un tanfo greve di generazione e di morte, presa in una rete d'insensibili ronzii, di strepiti e di voci lontane, l'anima a poco a poco mi si cedeva, come se quella realtà decaduta e sperperatrice, nel vuoto smarrimento dei pensieri, fosse stata un'ultima affermazione.

Sommergevo lentamente nell'accidia del sangue torpido, mettevo radici inconsapevoli al pari delle piante. Giunto al livello di quelle esistenze sorde e beate, mi stringevo le mani inerti, perdutamente pago anch'io di vivere»⁽²⁾.

Per la pianta-uomo, lasciato appena l'uomo-pianta sbarbariano, appena un po' più in là, e abbandonata la «parlabilità» cecchiana, s'apre «La più vera ragione», quella, montaliana degli anni degli *Ossi*, «di chi tace»: dinanzi al mutamento, radicale, *ex imis*.

«Da allora, per isfuggire al gelo d'un immemore spazio, che più nulla sopporta fuor delle volubili immagini che vi tracciano i miei sogni, angosciosamente ridiscendo la scala delle esistenze, fino alle infime, fino a quelle dove più inerme e pura riscopro la spaventosa immagine della vita. Da allora spesso l'antica simpatia mi rispinge allo stagno delle germinazioni buie e felici. Amo gli esseri sepolti e mezzo increati del mare, i mostri ciechi, gli orridi abitatori delle paludi, gli organismi in cui la vita appena trasale e s'iscrive nella materia in scatti leggeri, in silenziose contorsioni, in coloriti smaglianti e funebri»⁽³⁾.

Questo Orazio del nostro tempo è per la saggezza sepolta, dove le cose sono anche un'altra cosa, non per quella che permea e si esaurisce attorno alle forme visibili e che il suo antenato Quinto Orazio Flacco amava come un rapporto di forme visibili con altrettante forme visibili: e che appunto, l'antenato, definiva come *aurea mediocritas*: il proprio stare nel mezzo, e fare a mezzo, con le cose, ivi compresi, e tanto più, i sentimenti, da togliere ai propri estremi e da vivere come mediatori in un tutto perso nella propria passione totalizzante.

Perciò per Solmi il problema è raggiungere il finito di un'operazione possibile, che è insomma l'unica a cui l'uomo può dedicarsi con l'umana pazienza del proprio stoicismo tutto messo alla prova, mentre l'uomo sa che «abitare l'istante» è soprattutto naufragare in quel mare dell'infinito che il suo Leopardi ha insegnato all'esegeta e fedele

(2) È un tratto de *Le bisce acquatiche*, prosa compresa tra quelle del '25-'28, incluse nella *Meditazioni sullo Scorpione*, cit., pp. 38-9

(3) *Ibidem*. p. 42.

Solmi. In verità l'operazione poetica solmiana è il contrario dell'operazione poetica leopardiana: essa mira a raggiungere, come ho detto, i confini del finito, partendo da un io che è lo scatenamento stesso dell'infinito nella propria continua istantaneità. Sempre parlando del suo Jude Stefan, e a proposito di certe sue particolarità formali, Solmi dice che « non si trattava di una concessione alla moda, bensì faceva parte di un gioco sottile di incisività-ambiguità per meglio trattenere l'attenzione sulla puntualità dei significati ». Tale « puntualità dei significati » è il fine a cui mira la messa in opera di tutti gli strumenti di misura, compreso il cielo stellato, da parte del navigatore Solmi per sapere in quale punto si trova del proprio oblio coatto: luogo di libertà nella memoria scatenata del mondo, in un mondo che tende, sincronizzandosi, alla distruzione delle sue stesse differenze. Ora « abitare l'attimo » è per Solmi operazione lunghissima in quanto implica appunto assuefazione cosciente e razionale alla differenza, a quella differenza che la tempestante *memoria mundi* tende a distruggere: e che non è altro che il tentativo della natura di ingerire e digerire la storia che l'uomo provoca come continua risposta agli stimoli fagici di essa natura. Proprio nella prosa eponima delle *Meditazioni sullo Scorpione*, del '44-'45, Solmi scrive:

« La natura sembra infatti aver definito l'individualità nella precisa corrispondenza del doppio di cui è composta, e che soltanto l'uso, l'erosione del tempo, l'accidente possono alterare in modo durevole, e il movimento vitale transitoriamente. In particolare negli insetti, dove, elaborando in minuto le sue delicate creazioni, schiudendole alla luce dal mistero dell'identità del minuscolo uovo, essa appare aver spiegato da una tale identità iniziale l'equilibrio delle parti, la simmetrica esattezza delle sue colorate geometrie: variegature e screziature d'ali, curvature e brillii d'elitre, di corsaletti e di antenne. Bisogna giungere ai vaghi mostri della fauna sottomarina, o alle frastagliate apparizioni del mondo vegetale, per trovare una graduale negazione, e come sommersione di un simile principio. È l'individualità che si spegne lentamente nel brulcio del collettivo, nel cumulo di foglie e di cel-

lule, nel polipaio: sono gli irregolari petali dell'attinia, i tentacoli deformi della piovra, il confuso polmone dell'albero; così fino agli ammassi di materia inorganica, unicamente obbediente all'inerte peso, all'inesorabile gravitazione: con le sole eccezioni del fiore e del cristallo, perentorie riprese della vita che sente sfuggirle la forma di sottomano » (4).

Ma ecco che, sorpresi nel nostro continuo « dire addio »,

« A poco a poco, ci riconosceremo nella nostra fedeltà alla terra, alle stagioni, alle realtà immutabili. Attenuandosi il febbrile scompenso che diciamo esistere, ci sembrerà sempre più di 'essere', come gli animali e le piante, che tanto più di noi coincidono con la loro figura, affermano senza dubitazioni la loro essenza. Il tempo ci preparerà un alto indugio, il nostro durare nel mutamento conoscerà una sosta; sempre meno la nostra forma reagirà alle sollecitazioni che usano ridestarvi le ardenti brezze del desiderio e della speranza: fino a che l'affannosa disimmetria che imprime alla nostra natura il contraddittorio e pure irresistibile anelito a una simmetria perfetta, si placherà finalmente nel perfetto, eguale, simmetrico cristallo della morte » (5).

Voi sentite la lontana lezione di Cardarelli (« Il tempo ci preparerà un alto indugio, il nostro durare nel mutamento conoscerà una sosta »: dall'indugio cardarelliano all'« attendere » montaliano, fino all'« attesa come voce inattiva » dell'ermetismo, per voce di Carlo Bo) imprimersi in lettere di fuoco, come la lettera scarlatta di Hawthorne, su questa *lectio difficilior* del nuovo imminente dopoguerra. La lezione protonovecentesca degli indugi cardarelliani qui rivive come tentativo di segmentare il tempo, ed è che in Solmi la massa compatta si creta nelle, tutte solmiane, « voragini discrete », quasi assolutorie perché sembrano servire a rendere sconfinati i confini stessi del finito, a portarci insomma all'estremo di quelle radici che pescano nella memoria cosmica, a radicalizzare infine il concetto stesso di finito come momento non solo giustificatorio, ma *sine qua non*, dell'infinito, di quell'infinito

(4) *Ibidem*, pp. 58-9.

(5) *Ibidem*, pp. 67-8.

nito che altrimenti nessuna « puntualità dei significati » potrebbe focalizzare come significativo. Lo Scorpione come simbolo dell'asimmetria e aggiungiamo noi, con Derrida, della « *différance* », forse interverrà a rompere il « simmetrico cristallo della morte »:

« Ma forse, prima di quel momento, una frattura ancora s'opererà in noi. Il nostro animale familiare, il nostro ancestrale 'totem' si desterà ancora una volta nel più fondo della nostra coscienza, a compiervi un'estrema divisione. Il fertile abisso dell'inesistenza s'aprirà ancora una volta a picco nel nostro essere, la guerra madre di tutte le cose ci metterà ancora contro noi stessi, e un fresco pullulare d'inafferrabili memorie rispumerà ancora dalla cieca corrente: inebriante movimento, cara vertigine di sentirci ancora fuggenti tra essere e non essere, estrema ventata di poesia. Sarà forse la coda dello Scorpione, che, percuotendo come la bacchetta di Mosè la roccia del nostro cuore, ne farà ancora una volta rizampillare la fervida acqua del pianto? » (6).

Orazio con la verga di Mosè in mano rompe la sua stessa *mediocritas* per un'altra *medietas*, attraverso una commozione finale che, mentre unisce oblio individuo e memoria cosmica, anche vede

quella memoria cretarsi per l'insinuarsi di quella vena obliosa, che avvena tutta la *memoria mundi* in questo finale pianto umano, e, proprio grazie a quelle « voragini discrete » liberatisi dal fondo « i segni muti e immutabili nelle epoche », vede infine il « grande corpo umano » ricostituirsi, al limite tra memoria orfica e oblio individuo, di cui ricostituirà il carneale filtro resurreto:

« Ritorneremo, quel giorno, ai simboli familiari del gran corpo umano che fluisce ininterrotto fino a noi. Riconosciuta la vanità delle parole individuali, circoscritte nello spazio, nel tempo, ad uno scarso gruppo di viventi, i segni muti e immutabili nelle epoche, scavati nella nostra coscienza profonda, torneranno a parlare il loro linguaggio senza memoria. Sapremo che ogni erramento, ogni fuga, ogni differenziazione è illusoria, è soltanto un breve leggero alone attorno alla nostra vita, sordamente intenta al suo anonimo consistere e maturare d'esistenza consegnata al destino eguale d'ogni carne » (7).

PIERO BIGONGIARI

(6) *Ibidem*, p. 68.

(7) *Ibidem*, pp. 66-7.

LETTERATURA INGLESE

Defoe non soltanto borghese

Non c'è dubbio che in Inghilterra il Settecento sia il secolo che vide l'affermarsi della borghesia. Contro l'aristocrazia ancora agraria, la borghesia si afferma coi suoi commerci, colla sua potenza finanziaria, e come partito politico anche di governo (*whigs* contro *tories*); impone quindi i suoi valori alla classe perdente, all'aristocrazia, ed anche a quella specie di sottoproletariato urbano che sarà domani il proletariato. Anche nel campo delle lettere: l'antitesi fra prosa e poesia può spiegarsi (ed è stato spiegato) come antitesi fra aristocrazia e borghesia; e con tanta ragione che noi italiani, che non distinguiamo fra *novel* e *romance*, non possiamo tradurre « *novel* » che come « romanzo bor-

ghese ». È il romanzo borghese, infatti, il genere nuovo che nasce nel Settecento in Inghilterra e conquista poi il mondo; e non c'è dubbio che fra i padri del romanzo borghese ci sia il Defoe, borghese di nascita e di cultura, nella cui opera, forse meglio che in quella del Richardson e del Fielding, si avvertono sia la classe dell'autore sia la strettezza della relazione fra romanzo e stato della società, relazione basilare del romanzo moderno.

Tutti i romanzi del Defoe si presentano come autobiografie, cosicché l'ultimo libro uscito su di lui in Italia, quello di Paola Colaiacono, può intitolarsi *Biografia del personaggio nei romanzi di Daniel Defoe* (Roma, Bulzoni, 1975), ed esser di fatto un libro particolare sulla sua borghesità: ché ai valori della borghesia emergente nel primo Settecento

inglese la Colaiacomo riporta tutti i valori del suo autore: Robinson Crusoe, ella dice, si salva (torna in patria) secondo « un riscatto attraverso la produzione » (p. 68), Moll Flanders, prima mantenuta e poi ladra, si salva (è deportata in America) perché « l'adesione ideale alla norma sociale borghese basta da sola ad assicurare il controllo su una prassi che a quella norma contravviene in ogni momento » (*ibidem*). Questo è vero, ma non è tutta la verità.

Mi guarderei bene dal negare che gli ideali del Defoe siano anche gli ideali della società borghese del tempo, e che questi ideali si leggano anche nei suoi romanzi; se mai lo avessi fatto, dovrei ora, dopo questo libro, anch'io « ravvedermi », come Moll Flanders o Roxana: la dimostrazione della Colaiacomo, che sfrutta abilmente anche gli scritti giornalistici del Defoe, è infatti ineccepibile. Solo vorrei aggiungere che la salvezza dei personaggi è soprattutto una salvezza calvinista, per predestinazione, come è particolarmente evidente nel caso di Moll Flanders che pur peccando non ha mai smesso di credere, e che trova la salvezza proprio nella pena inflittale, nella deportazione in America. Mi si potrebbe rispondere che anche l'etica che i puritani derivarono da Calvino (soprattutto l'idea del successo mondano come segno di grazia celeste — è alla base del *Robinson Crusoe*) è anch'essa un'etica borghese, e dovrei convenirne; mi si potrebbe rispondere che l'America di *Moll Flanders* con l'America vera nulla ha a che vedere, che è soltanto una realizzazione borghese del mito delle virtù redentrici, edeniche, della natura (realizzazione che ignora, fra l'altro, gli orrori della vera deportazione), ed io dovrei convenirne lo stesso. Ciò non toglie, però, che queste componenti religiose, letterarie (per non dir d'altre) in quei romanzi ci siano e come tali. « Borghese », quindi, da solo non basta a spiegare Defoe, a meno che non si faccia un'analisi più particolareggiata e più approfondita dei cosiddetti « valori borghesi », i quali non sono tutti soltanto della borghesia.

Detto questo, però, bisogna ricordare che nel libro della Colaiacomo ci sono anche spunti acuti, che forse avrebbero meritato spazio maggiore. Così, per esempio, l'approfondimento che fa degli ef-

fetti della nuova condizione economica e quindi sociale dello scrittore, il quale nel Settecento non è più dipendente dal mecenate ma dal pubblico, anche attraverso i partiti. Questo vuol dire, nota la Colaiacomo fin dal primo capitolo, che la letteratura comincia a non essere più « trasmissione di valori », magari creduti eterni, di fatto elitari, aristocratici, e diventa invece « trasmissione di informazione »; e tali sono le forme della nuova letteratura borghese: periodico, opuscolo, romanzo. In questi il pennaiolo, o pennivendolo, diventa scrittore, scrittore borghese; e Defoe di questo caso è esemplare: scriveva periodici e opuscoli per l'opposizione e per il governo, era cosciente della situazione quando difendeva i pennaioli, e quando parlava della letteratura come « mestiere » e invitava a « usare » (non a « godere ») il proprio romanzo (p. 30); ma era anche « scrittore ». Così, sia pure con altre parole, la Colaiacomo; e si sarebbe potuto continuare proprio su quella linea approfondendo lo studio dell'influenza di questo stato di cose sulle strutture del romanzo di Defoe: trama, realismo stilistico, ed anche costruzione del personaggio. L'acuta distinzione propedeutica fra « io-narrante » e « io-narrato », fino al personaggio come « spettatore-non-coinvolto » (p. 68), meritava infatti sviluppo: il ritorno di Robinson Crusoe e la salvezza di Moll Flanders sono anche « notizie sensazionali ».

E altro esempio: meritava ampliamento lo studio del tema della solitudine essenziale dei personaggi di Defoe, che la Colaiacomo mette in appropriata relazione con una penetrante frase di Marx: « L'uomo [...] non solo è un animale sociale, ma un animale che solo nella società riesce a isolarsi » (citato a p. 69): infatti anche Robinson Crusoe nell'isola deserta è solo soltanto fisicamente, mentalmente è tutto nel mezzo alla società inglese e borghese di cui segue i valori, non si dica poi di Moll Flanders e di Roxana. Ma quanto era solo Defoe?

Interrogativi, problemi, che a me il libro della Colaiacomo suscita; ed altri, certamente, ne susciterà ad altri lettori. Ma dimostrare una tesi, sia pure parziale, e suscitare problemi è già merito.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Due libri su Nietzsche

Sono usciti in questi ultimi tempi due libri su Nietzsche di notevole valore e di diversa impostazione. Il primo è dovuto a Mazzino Montinari il secondo a Giorgio Colli. Quello di Montinari, che è il più recente essendo uscito in quest'anno, porta un titolo interessante: « Che cosa ha veramente detto Nietzsche » un titolo che può stupire tutti coloro che non sono al corrente delle varie dispute suscitate dalla manipolazione dei testi e delle lettere compiute dalla sorella del filosofo dalla fine dell'800 sino al 1934.

Il Montinari che è prevalentemente un filosofo data la sua consuetudine coi testi manoscritti Nietzscheiani ha creduto opportuno fissare la nuova immagine che gli si è presentata dopo quasi venticinque volumi di edizione critica delle *Opere e delle lettere*.

La figura del filosofo è stata spesso travisata durante tutti questi anni e va dato merito al Montinari di averla presentata, per quanto era possibile, nella sua vera luce.

Per dare un'idea delle falsificazioni compiute dalla sorella, durante il periodo in cui ha dominato nell'archivio Nietzscheiano di Weimar, basti dire che ella, specie negli ultimi tempi, ha voluto far passare Nietzsche per un antisemita, il che davvero il filosofo non era. Ritengo che il volume apparentemente modesto del Montinari (edito da Ubaldini, Roma) potrà aiutare veramente coloro che vogliono conoscere meglio il pensiero del filosofo.

Molte domande erano state affacciate anche prima da alcuni studiosi prevalentemente tedeschi; ma dopo l'edizione storico-critica che va lentamente verso il suo compimento e dopo questo libro, la figura di Nietzsche è mutata e occorre riconsiderarla sotto una nuova luce; diremo anzi che, dopo tutto il lavoro compiuto sul vero tono della sua opera, il filosofo ci guadagna un tanto.

La sua rivoluzione diventa più spirituale e non si presta a travisamenti per esempio politici, come

era possibile prima specialmente da parte di persone a dir poco impreparate.

Oggi Nietzsche si presenta nel suo vero profilo di studioso e filosofo veramente originale, incapace di trarre se non sul piano poetico delle conseguenze spaventose dalle sue idee fondamentali: l'eterno ritorno e il mito del superuomo.

In conclusione si può dire che questo libretto apparentemente modesto si dovrebbe porre in futuro accanto a quelli più famosi del secolo scorso e nei primi del '900. Tragica appare sempre più la sorte del filosofo, che aveva cercato sempre dei validi seguaci, che egli mentalmente si oscurasse quando piano piano incominciava il grande successo che come si vede è durato sino ai nostri giorni.

E veniamo ora — a quasi novant'anni dall'oscuramento mentale del filosofo — all'edizione critica da tempo attesa e sempre invano dell'opera di Nietzsche. Quest'edizione, che si può dire veramente grandiosa, è dovuta in via del tutto eccezionale a due studiosi italiani: il già ricordato Montinari e Giorgio Colli.

Non sembri un particolare trascurabile: in mezzo a una schiera numerosa di studiosi la grande casa editrice De Gruyter di Berlino ha preferito i due specialisti italiani — un fatto che non avveniva più da moltissimi anni—. Insieme alla edizione tedesca fornita di tutte le varianti e fonti ne esce una italiana (presso Adelphi, Milano) e una francese (presso Gallimard, Parigi).

Si tratta dunque di un lavoro di risonanza internazionale ed è comprensibile che Montinari e Colli abbiano singolarmente pensato a raccogliere le loro conclusioni personali in un volume a parte. Abbiamo parlato or ora di quello di Montinari; Giorgio Colli, a sua volta ha scritto il volume intitolato « Dopo Nietzsche ». Oltre a considerazioni sul pensiero del filosofo tedesco questo libro è però piuttosto il tentativo di una esposizione del proprio pensiero che si è venuto maturando meditando sulla filosofia di Nietzsche, pur riconoscendo alcune deficienze delle sue impostazioni. È un volume

denso di pensieri e di conclusioni in brevi frammenti o aforismi secondo il modello Nietzscheano. Non è più il caso di discutere sia sul suo metodo che sulle sue conclusioni. Il libro è scritto bene, come del resto anche quello del Montinari, ma nel leggerlo attentamente e nel meditarne le conclusioni vien fatto di chiedersi se tutta l'attenzione del pensiero filosofico si debba polarizzare soltanto sullo scrittore tedesco.

Sembra, almeno dal testo del volume, che nell'800 e nel '900 non siano esistiti pensatori e filosofi al di fuori di Nietzsche.

Da Bergson sino a Wittgenstein c'è pure una serie di filosofi che anche se influenzati da Nietzsche hanno però una propria filosofia o almeno un mo-

do di pensare personale che il filosofo tedesco non può assommare in sé.

La verità è che Colli ha voluto presentare con una notevole pregnanza quello che era il suo pensiero, piuttosto che sintetizzare soltanto quello di Nietzsche o dare una visione storica della evoluzione della storia e della filosofia.

Una volta chiarito questo punto si comprende meglio il tono del libro e lo si apprezza di più. Insomma la grande edizione storico-critica di Colli e Montinari ha dato già due frutti notevoli, ciascuno nel suo campo: questo è un risultato più che apprezzabile e che dimostra la serietà e il valore dei due studiosi italiani.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

Le radici della negritudine

Una quindicina di anni or sono, durante un congresso di studi sul problema razziale negli Stati Uniti, l'intervento di una giovane intellettuale nera sollevò discussioni piuttosto aspre. Il titolo era «Negritudine, e con questo?» e in un momento in cui prendevano slancio il dibattito sulla cultura negata e la rivendicazione del passato e dell'«identità» africana dei neri americani sembrò a dir poco moderato. Oggi, forse, si può comprendere meglio che in realtà l'intervento guardava acutamente lontano, e il best-seller di Alex Haley, *Roots* (editore Doubleday, dollari 12,50, pagine 587) offre a nostro avviso solida materia per discuterne.

Roots è sicuramente un libro dell'anno, se non il libro dell'anno per il 1976: valanghe di recensioni a tutti i livelli, dai quotidiani ai rotocalchi ai periodici specializzati; un enorme successo di vendite; un programma televisivo ricavato dalle sue vicende e prodotto con larghezza di mezzi. L'autore, dopo una tranquilla carriera nei servizi stampa della Guardia Costiera, aveva esordito con un'opera tutt'altro che tranquilla, vale a dire l'*Autobiografia* di

Malcolm X, nella quale aveva messo al servizio del giovane rivoluzionario nero la sua abilità di giornalista, senza peraltro mascherarsi dietro la pura e semplice immagine della professionalità. Da allora sono trascorsi dodici anni, dedicati in gran parte alla preparazione e alla stesura di *Roots*, vale a dire di un massiccio volume nel quale di Malcolm X non si coglie neppure una pallida ombra.

In questa «saga di una famiglia americana» — per rimandare al sottotitolo del libro — Haley ha tentato un'ambiziosa ricostruzione del passato. Già dall'infanzia, a quanto ha spiegato e chiarito più volte, Haley si era impadronito di una serie di termini e di frasi africane, di matrice swahili, tramandate di generazione in generazione nella sua famiglia: reperti rari e preziosi, perché i padroni vietavano tassativamente agli schiavi di usare la loro lingua madre, sia per sradicare la loro cultura indigena e quindi ogni vestigia di identità, sia per annullare il rischio di un linguaggio cifrato, virtualmente clandestino, che avrebbe potuto alimentare e sostanziare lo spirito o addirittura l'organizzazione pratica della rivolta. Servendosi pazientemente di

questi reperti, rivolgendosi spesso invano ad africani e a specialisti americani, Haley pensa di essere riuscito a risalire con notevole precisione ai luoghi di origine dove (egli precisa addirittura l'anno, dopo attenti controlli condotti sul posto) nel 1767 il suo antenato — uno scarto di cinque generazioni — fu rapito dai mercanti di schiavi per essere poi trasportato e venduto in Virginia. Si tratta di un villaggio del Gambia, nell'Africa Occidentale, e laggiù Haley dichiara di aver conosciuto i suoi cugini di sesto grado, mentre dal canto loro gli esperti della rete televisiva americana che cura lo sceneggiato vi hanno scelto il giovane che interpreta la parte di Kunta Kinte, il nero sedicenne strappato alla sua tribù mentre cacciava nella foresta.

Ora, si comprende che Haley, mediocrementemente versato sul terreno dell'antropologia culturale, si sia trovato di fronte a problemi pressoché insormontabili per uno sviluppo rigorosamente scientifico del suo assunto. Dalle sue scoperte o meglio, dalle sue ipotesi sarebbe potuto derivare un lungo saggio, invece del grosso volume che ci troviamo davanti. Così, Haley ha finito per privilegiare in assoluto la misura narrativa, con un impianto che indulge largamente alla misura della favola, realistica fin che si vuole ma immersa nel tono, appunto, della saga. La scientificità, o anche una accuratezza e una plausibilità scientifiche, ricevono un fiero colpo, come non hanno mancato di sottolineare gli esperti, a tutto favore della evocazione fantastica, ovviamente più agile ma più consumabile da parte di una vasta fascia di destinatari. Di qui il successo editoriale.

Il giovanissimo Kunta viene seguito da Haley nella sua infanzia e nella sua prima adolescenza attraverso un'ottica che, nonostante le migliori intenzioni, manca largamente di autenticità e di una mediazione altro che affrettata e tangenziale. L'iniziazione del ragazzo, le favole raccontategli dalla nonna, le lotte tribali, prendono corpo su uno sfondo esotistico peculiare di tutta una tradizione bianca e occidentale, e non danno mai l'impressione di essere ripossedute dall'interno. La mediazione, in effetti, dovrebbe articolarsi su due piani: l'io narrante dell'autore, che ripercorre le fasi es-

senziali della saga; l'apporto — la voce, se si vuole — della nonna Cynthia, anello di congiunzione, saldatura dell'intera storia, in quanto capace di ricordare le memorie di Kunta e di trasmetterle al ragazzo Alex. I due piani si intersecano, si sovrappongono, ma con il medesimo risultato, salvo che nelle ultime pagine del libro, quando Haley prende il sopravvento e tira le somme.

L'equivoco di fondo, in *Roots*, investe proprio la scelta progettuale del libro. Da un lato, l'elemento di prima mano, autobiografico, si riduce ai ricordi della nonna Cynthia; dall'altro, la ricostruzione della famiglia deriva da una costruzione fantastica, da ipotesi alquanto generiche, rese plausibili, almeno nei limiti di una generica divulgazione, sulla scorta di letture di testi sull'Africa, la sua storia e la sua cultura degli ultimi secoli, con particolare riferimento al filone mussulmano *mandinka* al quale appartenevano Kunta Kinte e i suoi genitori, Omoro e Binta. Cosicché le descrizioni di vita africana ricadono in un folklore di seconda mano, letterariamente in prevalenza *kitsch*, mentre quelle ambientate nelle piantagioni della Virginia offrono ricalchi volgarizzati di contributi storiografici sull'argomento, con alcuni inspiegabili e gravi anacronismi, giusti i rilievi sollevati in una ampia recensione, nella sostanza benigna, quella di Willie Lee Rose nella « New York Review of Books » dell'11 novembre '76.

« In parte preponderante », scrive Haley concludendo il libro, « la storia è stata scritta dai vincitori ». Lo sappiamo tutti benissimo, e dunque il tentativo di correggerla merita la massima simpatia. Senonché si tratta di vedere in quale direzione, ed è per questo che *Roots* sollecita una serie di riflessioni sulla politica culturale delle classi egemoni e sull'utilizzazione interessata del concetto di negritudine. In altre parole, l'incoraggiamento allo studio di un passato un tempo negato, il pullulare di programmi di studi afro-americani, tende a incoraggiare un'identificazione in cui, un passo dopo l'altro, la consapevolezza si trasformi in orgoglio razziale, in una sorta di nazionalismo etnico in grado di cancellare i problemi ideologici e politici più scottanti. La localizzazione e l'insistenza del principio di etnicità stanno diventando una trap-

pola, respingendo il nero americano nella situazione per così dire classica del segregazionismo fine Ottocento, quella della formula « separati ma uguali ».

Non appare per nulla casuale che la ABC abbia stanziato sei milioni di dollari per le dieci puntate tratte da *Roots*. Le « radici » dissepolte da Haley rendono il suo clan americano, ma inesorabilmente separato, e difatti la narrazione diviene più svelta, persino schematica e riassuntiva, a partire dall'inizio del Novecento, quando i suoi antenati si affrancano, frequentano l'università, raggiungono un rispettabile *status* sociale: una vera famiglia americana integrata. E del resto, Haley insiste nel rammentare che i leggendari Omoro, Binta e Kunte appartenevano a una famiglia aristocratica, occupavano una posizione di rilievo nella tribù, comunicandone l'orgoglio e la coscienza di classe ai let-

tori neri americani, ciascuno dei quali potrà legittimamente identificarsi con loro.

Roots si indirizza a un tipo di lettore polivalente: il nero alla ricerca delle proprie origini sino a trasformarle in feticcio, suo malgrado gratificante ma evasivo; il bianco, pronto a trovare confermato, con opportuni aggiornamenti, il vecchio mito del buon selvaggio, e a scaricarsi la coscienza leggendo delle crudeltà dei piantatori del Sud ma anche dei sussulti liberali, delle angosce, della griglia di contraddizioni — oggi liquidate — che imprigionava i padroni. Insomma, un libro assai tipico della congiuntura dei tardi Anni Settanta, culturale e politica; la stessa che, non certo per caso, ha portato alla Casa Bianca il sudista liberale Jimmy Carter con l'ausilio di un voto nero che Haley può rappresentare con singolare approssimazione.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Una grande scrittrice fantastica:

Silvina Ocampo

Si fa un gran parlare, di questi tempi, dello stile e del linguaggio letterario femminile. Attraverso la nuova coscienza dataci dal femminismo, si cerca di capire se esista o no un modo di esprimersi che sia particolarmente della donna e che rifletta di necessità una visione diversa della vita: si tratterebbe, naturalmente, di un modo di vedere le cose che le donne avrebbero posseduto da sempre e tuttavia, oppresse, messe a tacere, rese quasi invisibili dalla presenza incombente dell'uomo, non sarebbero state in grado di esprimere fino ad oggi. Ad esempio, un articolo recente della nota femminista Kate Millett (*Le Monde*, 11 giugno 1976) sembra dimostrare che il genere letterario particolare della donna è autobiografico: i giornali e diari bruciati e rifiutati, le lettere e i ricordi dell'oscurità in cui essa ha sempre vissuto.

L'ipotesi è attraente e risponde, io credo, ad una buona parte della letteratura delle donne così come la conosciamo fino ad oggi. Ma, ammettendo che esista davvero una scrittura femminile, essa non arriva a coprire tutta la produzione delle donne: vi sono alcune donne alle quali la diaristica, lo sfogo, l'autobiografia è assolutamente aliena così come lo è per certi scrittori. Uno studio in tale senso potrebbe dare dei risultati molto sorprendenti e obbligare il femminismo di oggi a ricercare assai più nel profondo le motivazioni delle donne. Per conto nostro offriamo a questo scopo, ma non soltanto a questo scopo, ché si tratta di una grande scrittrice, i racconti più recenti della Silvina Ocampo: *I giorni della notte. Porfiria*, pubblicato in Italia nel 1973, aveva già dato la misura di un narrare singolare, apparentato per dimensione fantastica a quello di Borges e di Adolfo Bioy Casares, ma personalissimo per scelta di personaggi, di paesaggi, di sensibilità. La somiglianza con Borges e Bioy

Casares sembrò naturale: infatti la Ocampo, moglie di Bioy Casares e collaboratrice col marito e con Borges di quella famosa *Antologia della letteratura fantastica* del 1940, fa parte di un gruppo di raffinatissimi intellettuali argentini.

I giorni della notte (Einaudi editore, 1976) gettano una nuova luce sull'arte della Ocampo: qui i mezzi stilistici sono messi al servizio di situazioni anormali e crudeli dove, quasi sempre, avviene uno scambio. Nel primo racconto, *Uomini animali rampicanti*, il passeggero di un aereo caduto nella giungla, tutt'altro che disperato della sua situazione e rallegrato invece di trovarsi lontano dalla civiltà, si lascia poco a poco attorcigliare o mangiare vivo da una natura, quella dei rampicanti, che somiglia stranamente alla natura degli uomini. In un altro racconto, due giovani sposi innamorati si compenetrano talmente da desiderare di sognare gli stessi sogni, riuscendo lei, incapace di sognare, perlomeno a materializzare gli oggetti che il marito sogna durante la notte. Qui, nuovamente, è precisa la volontà di possedere, di mangiar vivo, come si dice, qualcuno.

C'è un altro racconto, bellissimo, di una vecchia signora in bilico tra la vita e la morte, affettuosamente assistita da una impagabile domestica. Nella casa della vecchia signora è un pellegrinaggio continuo di amiche, in apparenza interessate

alla sua salute, in realtà decise, in tempi calamitosi di mancanza di servitù, a impossessarsi, una volta morta la signora, dei servizi della domestica. Ma la domestica è più forte di loro e ogni qualvolta sente la slealtà di un'amica della padrona essa riesce, non si sa come, a farla morire il giorno dopo. A vivere, anzi a sopravvivere, è soltanto la vecchia signora, quasi immortale.

E un altro racconto ancora, e poi non cederemo più alla tentazione pur così forte di riecheggiare la Ocampo: una sarta in casa fa vestiti provocanti e pericolosi per una donna di facili costumi e teme, ad ogni sua creazione, che la donna, uscendo di nottetempo, debba rimare vittima della violenza maschile da lei provocata. Non accade mai nulla, invece, fino al giorno in cui la cliente esce in un abito accollato e casto, e allora è uccisa.

Nulla di più lontano dalla diaristica di quest'arte così controllata, spiritualizzata, levigata. L'esperienza femminile qui è sublimata in un rapporto curioso e doloroso con la materialità del mondo. Dovendo trovare qui, e forse è giusto farlo, una caratteristica femminile, essa va appunto ricercata nella conoscenza dettagliata, meticolosa delle « cose » che formano la vita. E, andando più in là, bisognerebbe dire che soltanto una donna ha questo profondo senso di essere fagocitata, annullata dalle cose e dalla esistenza.

ANGELA BIANCHINI

STORIA E CULTURA

Sul primo volume della « Storia della stampa italiana »

di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia: dal '500 all' 800

Nonostante tutto, nonostante lo stato preagonico dei luoghi deputati per la ricerca, le accuse ed i rilievi non di rado motivati che le vengono rivolti, le clamorose ed a volte feroci dispute che la dilanano, la storiografia italiana, non sembri paradossale,

mostra parecchi, non generalizzabili ma anche non fraintendibili segni di vitalità e di crescita tendenziale.

Certo le attenzioni degli editori ed una insistita domanda da parte del pubblico — non trascureremmo tuttavia gli inviti e le suggestioni che provengono dalla vicenda politica e sociale del paese — hanno meriti non secondari per questo stato di cose. Ma si deve anche ammettere che, dopo una pausa apparente quanto breve, si è venuta for-

mando una leva brillante e numerosa di giovani e di giovanissimi studiosi i quali, pur in mezzo a notevoli difficoltà e magari non sempre assistiti da una impeccabile preparazione tecnico-professionale, hanno raccolto la sfida animando quello che potrebbe chiamarsi un « circuito virtuoso »: contribuendo insomma a svecchiare, a slargare gli orizzonti, a delineare prospettive, a concretizzare progetti di lavoro ed a vivificare energie apparentemente sopite trovandovi a loro volta nuova linfa e stimoli non comuni. Gli esempi sono tanti e tali che una scelta porrebbe chicchessia nell'imbarazzo.

Il più recente di essi è in ogni caso questa *Storia della stampa italiana* (*Storia della stampa italiana*. A cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia. Vol. I: VALERIO CASTRONOVO, GIUSEPPE RICUPERRATI, CARLO CAPRA, *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*. Introduzione di Nicola Tranfaglia. Bari, Editori Laterza, 1976, pp. XXI, 569) che Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia hanno disegnato con una dose non comune di fegato e di ottimismo e stanno realizzando per l'editore Laterza in cinque volumi destinati a raccontare il lungo, tormentato e complicatissimo cammino della stampa in questo paese fra gli albori cinquecenteschi ed i giorni nostri. Di quelle che una volta si definivano « storie speciali » la nostra storiografia ha sempre, e vistosamente, difettato, così come rare sono sempre state, con le solite eccezioni che confermano la regola, quelle imprese collettive che danno la misura di una maturità culturale e di una potenzialità organizzativa in campo scientifico. Ora, e da qualche tempo, tutto ciò sta cambiando. L'impresa di Castronovo e di Tranfaglia, una storia di quella stampa che già nel Settecento Edmund Burke riconosceva essere diventata il « quarto potere », non è che l'ultima di una serie di testimonianze in tal senso.

Il volume del quale vogliamo dar conto, il primo della serie — ma anche il quinto si trova ormai nelle librerie — dopo la puntigliosa introduzione generale di Tranfaglia affronta il periodo compreso fra il Cinquecento e gli inizi del XIX secolo ed è corredato da una bibliografia ragionata puntuale ed amplissima, e da un « indice delle testate » che renderanno alla fine l'opera di Laterza indi-

spensabile anche come strumento di consultazione. Il suo corpo centrale è costituito da tre saggi: VALERIO CASTRONOVO, *Primi sviluppi della stampa periodica fra Cinque e Seicento*; GIUSEPPE RICUPERRATI, *Giornali e società nell'Italia dell'ancien régime (1668-1789)*; CARLO CAPRA, *Il giornalismo nell'età rivoluzionaria e napoleonica*. L'introduzione di Nicola Tranfaglia, che si è anche giovato del contributo di Castronovo, dopo un rapidissimo cenno allo stato degli studi in materia è ispirata all'idea centrale che « ...la storia della stampa tende ad assumere oggi caratteristiche tali — ed è questa la strada seguita dagli estensori dei singoli contributi — da richiedere allo studioso sia una conoscenza approfondita della società civile in tutte le sue articolazioni essenziali... sia l'uso di strumenti critici che appartengono a più di una disciplina, ai problemi connessi alla struttura economica della stampa e a un concetto non ambiguo e storicamente verificabile di "opinione pubblica". Su queste basi, anziché puntare ad una "astratta globalità" si è preferito — sono ancora parole di Tranfaglia — iniziare un lavoro collettivo di ricerca e di interpretazione che tende a privilegiare alcuni filoni piuttosto che altri e ad approfondire alcune questioni ». Fra le quali si segnalano il « rapporto fra le classi sociali nell'Italia moderna e contemporanea, studiate attraverso le forme di organizzazione del consenso esperite nei vari periodi dalla classe dominante con i giornali, destinati a diventare... lo strumento essenziale... per la formazione della *communis opinio* gradita a chi detiene il potere primo e, secondo, il "ruolo degli intellettuali nella società italiana". Con un limite non trascurabile, ma francamente esplicitato laddove si osserva che « se nel primo volume è stato non solo possibile ma necessario collegare l'analisi dell'informazione politica e letteraria e di quella scientifica, ...nei successivi l'ascesa graduale della stampa quotidiana, e in generale di quella direttamente politica, ha imposto agli autori... di concentrare l'attenzione [su quest'ultima] ».

Potremmo anche sbagliarci ma a noi pare che a Valerio Castronovo sia toccato il compito più arduo e in un certo senso più sgradevole, il compito di dipanare quella tortuosa matassa rappresentata

dalla preistoria della stampa italiana: dai primi « fogli volanti », « distinti racconti », e « lettere d'avvisi », in buona sostanza da quelle forme di divulgazione manoscritta delle notizie che ne dominarono il panorama fra la seconda metà del Cinquecento ed i decenni iniziali del Seicento, sino ai primi periodici veri e propri che videro la luce a Firenze nel 1636, a Genova tre anni dopo, a Roma nel 1640, a Milano e Bologna nel 1642 ed alla pronunciata decadenza di fine secolo. Non era infatti agevole, anche per le lacune della storiografia italiana sul periodo, tener fede agli impegni programmatici dell'impresa evitando il ricalco dei vecchi schemi della curiosità erudita ed avvalersi ad un tempo dei loro risultati concreti. E Castrovov, va detto a suo merito, c'è riuscito più che brillantemente.

Così come brillantemente hanno condotto a buon fine il proprio impegno tanto Ricuperati quanto Capra. Anche se per il Settecento e per l'età napoleonica gli studi di storia della cultura e

di storia generale soffrono di lacune assai meno pronunciate che per i secoli precedenti la quantità di materiale da reperire, classificare, analizzare e valutare proprio alla luce di quegli studi era di dimensioni tali da far tremare i polsi. In specie a chi doveva riproporsi anche di affrontare, e non tangenzialmente, le tematiche, i criteri di scelta delle informazioni, i dibattiti che caratterizzarono la stampa del tempo non rifuggendo dal seguire, con la biografia delle figure più eminenti di intellettuali e di giornalisti ad essa interessati, la vita e le vicende materiali di un certo numero di pubblicazioni. Ricuperati e Capra, come si è detto, hanno superato con onore la prova e grazie alla loro fatica, ed a quella dei due coordinatori dell'iniziativa, la letteratura storica italiana ed il più vasto pubblico posseggono adesso un'opera di alto valore scientifico e civile che non molti anni fa sarebbe stato impensabile non diciamo impostare ma persino ideare.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

I macchiaioli

Son anni ormai che, dentro la generale attenzione all'arte dell'Ottocento soprattutto in quei paesi che ne sembravano quasi privi o scarsamente dotati, si sente salire anche in Italia un desiderio di guardare con occhi nuovi le vicende artistiche di quel secolo. Intendendo per nuovi non più acuti, che occhi acutissimi già le avevano con varie conseguenze in ogni tempo guardate, ma occhi resi più coscienti e sgombri dal lavoro di ricerca scientifica e storica che si è fatto di recente assai fitto e un poco anche dalle condizioni di cultura oggi vigenti.

E per prendere in esempio quello che forse è il maggiore artista del secolo (contendendogli la palma il solo Segantini), cioè Giovanni Fattori, dalla « buona notte » datagli da Longhi all'attuale « buon giorno » di Chastel corrono trentasei anni, in cui

son cambiate tante cose, da giustificare il volger dell'ora; non che solo oggi cominci il risveglio mattutino di Fattori, e dei suoi amici uniti sotto il nome di macchiaioli, tante mai mostre e giuste valutazioni e felici critiche e ricerche sottili si son succedute da almeno quindici anni, ma oggi si è data la straordinaria congiuntura della grande mostra di Firenze (appena preceduta nell'autunno da quella di Monaco). Così i macchiaioli hanno fatto i conti prima con l'Europa e poi con la loro stessa nazione; e si è visto che i conti tornano, che è caduta cioè la vecchia accusa di provincialismo e la consacrazione storica sembra definitiva, come riconoscono, tra le varie specie di critici, a denti stretti alcuni, con eccedente allegria gli altri.

Artefice della mostra, e quindi responsabile di tutto ciò che ne consegue e ne conseguirà, è Dario Durbè, critico dei migliori tra quelli che inda-

gano il nostro patrimonio artistico, e studiano e amano l'Ottocento; egli, rettificando date, rintracciando documenti, riscoprendo le influenze e i rapporti, e cercando perfino di individuare i luoghi dove i pittori lavoravano, è riuscito a stringere entro una trama storica che non potrà più essere modificata una materia che, per la ricchezza e la confusione, sfuggiva da tutti i lati. Cosicché i capitoli in cui è divisa la mostra, ognuno con i suoi paragrafi, le propaggini e i rimandi, restano i capitoli della storia macchiaiola, e la rendono per la prima volta leggibile con una chiarezza, che avvenimenti tanto numerosi, minuti e dimenticati avevano resa finora impossibile. Se si aggiungono a quelle di Durbè, le ricerche che Sandra Pinto ha fatto dentro la vasta congerie della cultura toscana coeva, avremo completo il quadro dell'apparato scientifico sul quale poggia la mostra e quindi il suo successo.

Di fronte alla quale le meraviglie nostre son subito due: una di vedere come fossero, i macchiaioli, dentro la linea maestra della tradizione autentica e come, in tal modo e per la loro novità, all'origine dell'arte moderna; perché a scoprire quanto Morandi sia già in Abbati, e quanto Carrà in Fattori, si resta un po' sconcertati, ma si capisce meglio la storia. L'altra meraviglia è di non intendere, vedendo fuorviante, arbitrario e falso ogni possibile rapporto, il parallelo e il confronto che si son sempre fatti con gli impressionisti. Forse qui la prima confusione l'ha combinata Diego Martelli, pur così sensibile e intelligente. Ma è certo che la pittura macchiaiola appare contraria a quella impressionista; è una pittura di sintesi, quando quella era analitica; una pittura in cui la luce solidifica il mondo, mentre sulle tele degli impressionisti la luce rende vane, sfatte e trascorrenti le apparenze; in una era durata dell'ora, nell'altra tempo fuggitivo.

Così i macchiaioli stanno a mezzo il secolo in Italia, e in Europa, come quel gruppo di artisti che ha dato immagine, colore e bellezza a un'idea di naturalismo, patrimonio di tutti, ma risultante in loro poeticamente originale. E con una ricchezza di opere e di persone da sembrare eccezionale per un solo movimento, o gruppo. Perché,

si dice macchiaioli, ma intanto il tempo della « macchia » è breve, non più di sette otto anni, poi sotto quella insegna son raggruppati tanti artisti di formazione, di natura, di talento e di esiti diversi, tanti destini che si incrociano in quella terra toscana in quegli anni, e poi tornano a divergere con dissimile, e spesso opposta, fatalità. Così con quella indicazione di macchiaioli si copre un tratto di arte dell'Ottocento che, oltre a racchiudere alcuni dei risultati poetici maggiori del secolo, si prolunga, diffonde e differenzia fino alla sua fine.

Tratto dominato dalla personalità di Fattori, che sopravanza decisamente le altre; la sua potenza sta immobile, fiera e tragica in quei decenni difficili; la sua escursione poetica va da una tavoletta di luce ferma, dove una striscia bruna di maremma, una azzurra di mare, una rossa di cielo fanno, miracolosamente, epica, non lirica, a « L'assalto alla Madonna della Scoperta », uno spazio vasto e triste, una battaglia grigia, polverosa, dispersa, un caos angosciante. Tratto attraversato, per poco, per la loro breve vita, da due commoventi poeti, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi, quasi coetanei di nascita e di morte; ma è anche per il nitore, la delicatezza, la commozione del primo, per il nitore, la luce, il mistero del secondo, per la poesia di entrambi, che la pittura macchiaiola fa parte della storia d'Europa. E ci sarebbe da dire di tutti gli altri. Ma in breve spazio ho detto solo delle mie preferenze.

La scultura di Giuseppe Gorni: interiorità e forza plastica

La mostra che apre la stagione alla « Compagnia del disegno » di Milano è dedicata a ricordare di nuovo un caso tra i più curiosi dell'arte italiana: quello dello scultore Giuseppe Gorni che, nato a Quistello, è sempre vissuto nella campagna mantovana che costeggia il Po; di lui si è cominciato ad avere conoscenza quando ormai la sua attività e la sua vita erano molto avanzate e soprattutto ora dopo la loro fine.

Ci son artisti che traggono da un oscuro rapporto con la terra tutta la forza delle loro opere; sono violenti e delicati, non conoscono l'eleganza delle

cose leggere, delle cose che volano, si posano e rabbriviscono nella luce; sentono solo il peso di ciò che grava, dolente e duraturo, immobile nella stabilità delle buie radici, producono opere scontrose e solide, dai contorni scabri e potenti, che sembrano nate e lentamente cresciute come gli alberi; sono uomini di cuore gentile. Così sono stati Permeke e Voll, e, un secolo prima di loro, Millet. Così è stato anche Giuseppe Gorni, artista molto più grande di quanto non testimoni la sua scarsa, e troppo recente, fama.

Il rapporto con la terra si è manifestato in Gorni anzitutto con il suo amore per la materia, che dovesse incidere il legno di pero per le xilografie illustranti le Georgiche, o dovesse plasmare e rigare la creta per tutte le sue sculture, o stendere sottilmente il carbone e l'inchiostro di china sui grandi fogli dei disegni: era, per lui, ridare alla materia il suo destino formale. Si è manifestato anche con la caratteristica fondamentale del suo linguaggio, il senso della plastica; tutto ciò che egli faceva, subito diveniva carico di forza plastica, acquistava volume e consistenza, emergeva solido, stabile e durevole, conservando la realtà ruvida e presente della vita contadina. Ma dentro la potenza della massa era rinchiusa la leggerezza della intimità cioè l'essere della poesia. Gorni ha scritto in certi suoi quaderni: «La primavera è sciocca; l'estate è sfacciata; l'autunno è serio e buono, l'inverno è le figure che faccio io»; non splendori, luci, ricchezze di fronde e di frutti, ma la chiusa, dolorosa, squallida essenza, dentro la quale brucia il calore dell'intimità. Qualcosa di simile a quanto avviene nel ciclo dei mesi antelamici, che sembrano tutti, non solo quello che lo rappresenta, nati dall'inverno, e nei quali infatti un grande e sensibile poeta, Umberto Saba, aveva scoperto, unico tra i tanti ammiratori e scriventi, la dimensione dell'intimità.

Con queste doti straordinarie e il destino di scultore racchiuso nelle sue mani, Gorni ha costeggiato una lunghissima stagione dell'arte italiana, dal 1917 fino al 1972, con periodi di assenza dovuti alle guerre e a un disgraziato soggiorno in periferia milanese, ma anche con anni di ricca, felice, splendida creatività, abitando lungo i silenziosi

margini che stanno fuori dalle storie e dalle cronache, e riempiendo il suo studio, poi le stanze vicine, infine tutta la casa a Nuvolato, di una muta, dolente popolazione di figure, in disegno, in colore, in creta. In seguito queste figure sono uscite anche dalla casa, hanno risalito i muri delle altre case, allogandosi sulle facciate a far da specchio alla vita che si svolge nelle strade; una di esse, contadina solida e delicata, sta entrando nel cimitero e, nelle giornate di sole, getta eternamente la sua ombra sui mattoni del muro, disposti anch'essi con infinita cura da Gorni; un'altra, già entrata, si è messa in ginocchi a pregare davanti alla cappella di famiglia dei Gorni, e, scalpellata com'è dentro un blocco di mattoni, rosa contro il rosa del pilastro, sta tra la realtà e l'allucinazione, tra l'antica scultura lombarda e la pop art.

Ma questa di Gorni non è arte popolare, se mai di popolo, di contadini e di terra; come dire, infatti, la delicatezza, la raffinata sapienza, la luce d'intelletto con cui son modellati i torsi, i volti, il vuoto e il pieno delle forme; con cui la linea del disegno segue decisa e tremula i contorni dei corpi, il lago dei grandi occhi; con cui il nero inchiostro delle xilografie copre d'ombra le fatiche degli uomini e la morte del bue?

Con che profondità d'animo Gorni scopriva che «il dolore assomiglia alla linea curva»! e così dava tanto spesso alle sue figure quel senso di abbandono che le flette, le chiude dentro volumi delicatamente incurvati, le tien quasi compresse come sotto una fatalità non felice: il ragazzo che riposa appoggiato allo schienale della seggiola, la donna che raccoglie la legna, la contadina che dorme sotto un gelso, la maternità del 1948, le due donne in conversazione come mosse dal vento. In tutte queste immagini, e in tante altre bellissime di Gorni, la linea curva segue amorosamente il capo appoggiato sul braccio, modella le schiene piegate, chiude in un'unica armonia gambe braccia e testa del ragazzo seduto o in unico abbraccio la madre e il figlio. E racconta poeticamente la verità dolorosa di queste vite. Indica in esse, già acquattata, una lieve, nascosta, ombra di morte.

Un altro segnale in Gorni del rapporto con la terra è la sua confidenza con la morte.

Compiendosi l'anno Tizianesco

Erwin Panofsky, accingendosi ad introdurre alcuni suoi saggi su problemi riguardanti Tiziano, dichiarò anzitutto che egli è stato il più grande colorista del mondo; e questa è un'affermazione che va ripetuta e quasi tenuta a epigrafe nel momento in cui, correndo l'anno del quadricentenario della sua morte, si vuole che non finisca, senza averlo almeno nominato. In seguito Panofsky addusse, per la particolarità delle sue ricerche, una giustificazione che può servire di regola a chiunque tenti di avvicinarsi a quel grande. Scrive dunque Panofsky: « Secondo la leggenda Sant'Agostino, in meditazione sulla Trinità, cercava di chiarire i propri pensieri passeggiando sulla riva del mare. Qui egli osservò un bambino affacciato a raccogliere acqua con un cucchiaino o con una conchiglia e a riversarla sulla sabbia. Quando gli chiese che cosa stesse facendo, il fanciullo rispose che stava vuotando l'oceano; allora fu palese al Santo che ogni intelletto umano che tentasse di penetrare il mistero della Trinità agiva come il fanciullo. La morale di questo incantevole racconto — un prodotto del quattordicesimo secolo — si applica allo storico dell'arte che tenta di parlare di Tiziano. Egli non può vuotare quest'altro oceano. E quando si restringe a pochi argomenti, troverà opportuno lasciar stare l'acqua e limitarsi a raccogliere ciottoli dalla forma curiosa, ricci, conchiglie e stelle marine che la marea ha lasciato sulla spiaggia e che hanno avuto la ventura di attirare la sua attenzione ».

In quest'anno tizianesco si sono susseguite infatti manifestazioni parziali, tanto più intense ed efficaci, quanto più si limitavano a illustrare episodi o problemi particolari, trovar ciottoli curiosi o stelle marine. Come, ad esempio, la bellissima mostra, curata dalla Fondazione Cini, dei « Disegni di Tiziano e della sua cerchia », e, per la stessa Fondazione, il ciclo di lezioni su « Tiziano e il Manierismo europeo »; la biografia di Neri Pozza e una breve memoria dedicata al Polittico Averoldi. Mentre tra i progetti non attuati e che convien rimpiangere, sta la traduzione, cui avrebbe potuto accingersi qualche intelligente editore, del volume straordinario di Panofsky.

Si conoscono i periodi in cui si scandisce la storia di questo genio longevo. Ma che cosa sia stata la sua giovinezza forse è impossibile riuscire a dirlo; quei capolavori di luce, di totalità, di calma suprema, di cuore vivo, che la formano, restano troppo lontani dalle parole; come quegli altri capolavori di ombre, di sangue, di offuscamento, di cuore doloroso, della vecchiaia. Non esiste forse altro artista la cui vita si trovi chiusa tra due estremità così supreme, che si contrappongono e rispondono e completano a tanta distanza, e che anzi sia tutta, quella vita, dico quell'arte, un nascere nelle profondità della luce, un muoversi alto ed eterno di poesia in poesia, di spirito in spirito, e uno spirare nelle profondità dell'ombra.

Ma senza toccare tutti i periodi e tutte le grazie, gioie e miracoli di Tiziano, indichiamone due soli (di miracoli). C'è in lui un senso potente della fisicità delle cose e dei corpi, che non si può dire di vero classicismo, tanto meno di vero manierismo. Perfino Mengs, che prediligeva l'ideale e lo spirito di Raffaello e del Correggio, pure aveva visto, con la sua acutezza di intelletto critico, che lì stava l'anima di Tiziano e diceva: « Tiziano finalmente cercava la verità, ma non per la stessa strada di Raffaello... cercava la verità soltanto nella materia sì dell'uomo, che di ogni altra cosa ». Verità, materia son parole sacrosante per la naturale sostanza e bellezza del mondo che Tiziano deposita nelle sue opere; ma Mengs era rimasto a metà, non si accorgeva dove era portata, dal colore, quella materia; forse al di là dell'ideale e dello spirito di Raffaello e del Correggio. Quel dar tutto in colore, l'uomo e il mondo uniti, sensi, anima, dramma, verità e natura, è un punto dell'arte che non sembra sia stato mai prima, e mai più, raggiunto.

Quanto al colore, c'è in Tiziano un modo di trattenerne la verità e mutevolezza in una riduzione di toni, di trapassi e di accordi e pure far sì che tutto nasca, sbocchi e viva per la sola funzione del colore, e che il colore sia ricchezza, materia, anima e insomma unica ragione di vita di ogni forma, che ha del miracoloso; infatti spesso pochi toni, con tutta la ricchezza però dei loro armonici verso l'alto e verso il basso, fanno, insieme, il miracolo di una totalità di colore che

non è steso sulla forma o interno alla forma, ma è la forma stessa. Tiziano inventa proprio un al di là cromatico, non esaurito e non spiegato allora soltanto da questo, ma raggiunto anche perché il colore, in lui, si pone come un mistero: non ha niente a che fare né con la natura, né con il reale,

ma è un'entità che splende in sé, come un bruciar d'amore senza consumarsi, e un bruciar di dolore senza spegnersi; cui è data la vita.

Longhi chiama Tiziano «ape cromatica», come colui che produceva miele colorato.

ROBERTO TASSI

TEATRO

Mimetismo spettacolare: «Amore mi diede il benvenuto» di Reim

Avviene oggi, in piena società di massa e nel trionfo della tecnologia (ma bisogna dire d'una tecnologia che, forse, non ha trovato ancora la sua strada), che le trovate e le intuizioni, nel campo della produzione artistica, massime spettacolare, non tardino a canonizzarsi, diffondendosi mimeticamente. Ecco, ad esempio, la felice trovata buñueliana della mensa simboleggiante la borghesia, eccola passare di mano in mano tra i registi e confermarsi come un'idea-tipo, diventare appunto un canone. La raccoglie Ferreri, cambiandone appena la capacità alimentare, ché, mentre nella mensa buñueliana si digiuna, in questa di Ferreri si scoppia dal troppo mangiare. La raccoglie ultimamente Riccardo Reim, autore e regista di *Amore mi diede il benvenuto* andato in scena al Teatro Comunale dell'Aquila, e ne fa il centro del suo spazio scenico, ove tre uomini e due donne non mangiano (come nella mensa di Buñuel), ma, in compenso, si esibiscono in oscenità varie (anche queste — le oscenità — diffuse in un baleno sui nostri palcoscenici, alla stregua dei prodotti industriali).

La mensa è qui, nello spettacolo di Reim, collocata frontalmente, come in molti celebri Cenacoli della pittura: quello — ad esempio — di Andrea del Castagno, che si ammira a Firenze. Una mensa rettangolare, con la sua tovaglia bianchissima, dietro alla quale, nella guisa degli apostoli del citato Cenacolo, sono disposti le due donne e uno degli uomini (il più importante, al centro, fra le donne)

di prospetto agli spettatori, e i rimanenti due uomini ai lati stretti della tavola, non del tutto profilati ma girati lievemente verso il pubblico. Un cenacolo perfetto, insomma, che non tarderà alla fine, caduta la tovaglia bianca, a mutarsi nel tavolo-balcone dei congressi di partito, con la sua coperta di seta rossa e gli emblemi del partito in causa: nel nostro caso, del partito nazista.

Altra diffusione mimetica a carattere industriale questa dell'ambientazione nazistica, dopo il successo del *Portiere di notte* (tra le varie esibizioni, infatti, le due donne del nostro congresso non esiteranno a spogliarsi nude calcando il berretto delle SS in testa).

Ma descriviamo le persone di questo spettacolo. Le due donne, d'estrazione postribolare e divenerate funzinarie di partito. Dei tre uomini, il primo — tedesco — è funzionario nazista; il secondo — italiano — funzionario fascista; il terzo, senza né patria né qualifica, né divisa (veste abiti borghesi), non si sa esattamente chi è, e forse non si deve saperlo, poiché nello smisurato secolo delle dittature, egli — che infine è la vittima, il «capro espiatorio» — è anonimo e talmente generico che ha perduto la parola e ogni segno di vitalità, e io gli avrei fatto perdere anche la fisionomia calcandogli sul capo una maschera senza espressione.

Questa mensa è, insomma, la mensa del POTERE, dove non si mangiano cibi, ma si è mangiati dall'eros. Dato l'impianto registico, che ambienta lo spettacolo nella Germania di Hitler, le ragioni del digiuno sono da imputarsi al disvio del denaro,

dagli alimenti sugli armamenti; ma anche in una ambientazione diversa, e più vicina a noi, tali ragioni, imputabili alle secche economiche d'una società non troppo lontana dalle direttrici mentali che determinarono quella Germania (intendo riferirmi alla società borghese tout-court, le cui radici sono del pari illuministiche che romantiche) potrebbero ugualmente sussistere. Anzi, a mio avviso, lo slittamento d'ambiente da una dittatura ormai deceduta su una dittatura anche più antica e determinante, benché meno visibile con gli occhi, quale potrebbe definirsi quella del CONTRATTUALISMO borghese (figura giuridica, questa del CONTRATTO, con cui fissa la sua origine ideologica la borghesia, e che, sostituendosi a tutti gli ideali, genererà la RAPPRESENTANZA degli individui e la MERCIFICAZIONE delle loro azioni), uno slittamento del genere, dicevo, sarebbe stato senz'altro preferibile. Ne sarebbe risultato assai meglio — credo — il mordente scenico del digiuno, della mensa dissacratoria, nonché dell'EROS come conseguenza del digiuno.

Che, del resto, l'eros sia in questo spettacolo la conseguenza del digiuno (che a sua volta è conseguenza del potere, insediandosi ovviamente — in un rinnovato *bellum omnium contra omnes* — nel più forte), è dimostrato dal fatto che alla fine, dopo essersi esaltato fino all'estenuazione, esso spinge i due gerarchi e le due donne ad avventarsi contro quel quinto personaggio anonimo e inerme, a spogliarlo, farlo a pezzi e cucinarlo.

Lo spettacolo, in cui si parla pochissimo, ma si gesticola all'opposto moltissimo, e nel cui corso non succede niente altro che un po' di esibizionismo erotico, si chiude con questo atto cannibalico, del quale c'è da dire che anch'esso, come tutto il resto, è tolto (vedi ad esempio Arrabal o Goddard) già bell'e confezionato, dal mimetismo dell'attuale industria dell'arte dello spettacolo.

« EQUUS »

di Shaffer all'Eliseo di Roma

All'Eliseo di Roma, *Equus* dell'inglese Shaffer, nella messinscena dello Stabile di Genova, con la regia di Marco Sciaccaluga, che è anche traduttore

del testo. Primi attori: Eros Pagni, nella parte di uno psichiatra, e Giovanni Crippa nella parte correlativa del paziente. Ma sono poi in rapporto convergente, questi due uomini, o sono tra di loro paralleli e addirittura reversibili? E non solo nella vicenda che rappresentano, ma proprio nel rapporto tecnico-professionale che vivono sulla scena? Stanno, insomma, tra di loro a confronto, come protagonista e antagonista (o, che è lo stesso, vittima e giudice), o sono tutt'e due protagonisti, tutt'e due vittime?

La scena è uno spazio rettangolare recinto da cancelli, a ridosso dei quali sono delle panche: di là dal cancello di fondo, scende una gradinata di posti a sedere, con della gente seduta, forse spettatori paganti, che guardano dall'alto in giù. Si ha insomma l'impressione di un'aula universitaria di vecchio stampo, poniamo un'aula d'anatomia; oppure, d'un maneggio d'equitazione. Questa impressione è più adeguata, almeno in ordine al titolo (*Equus*), sebbene lo sia abbastanza anche l'altra — in ordine alla vicenda — dacché si tratta d'una successione di sedute di psicanalisi atte ad appurare perché mai il giovane paziente, che si chiama Alan ed è stalliere in una scuderia, abbia accecato sei cavalli.

Si verrà a sapere, via via, che da ragazzo Alan aveva sostituito nella sua stanza l'immagine di Cristo con quella d'un cavallo; che, sempre da ragazzo, un cavaliere, sulla spiaggia, passò e lo prese con sé in sella, ma il padre, adirato, lo fece scendere da cavallo; che, in seguito, si fece assumere in una scuderia, donde è probabile che di notte uscisse col più bello dei cavalli; e che, infine, la figlia del padrone, una ragazza di nome Jill (attrice Rolanda Benac), rifugiatisi con lui nella stalla, si sia spogliata costringendolo a denudarsi, ma che lui, ossessionato dagli occhi dei cavalli circostanti, sia stato incapace di prenderla, e allora, alzatosi di scatto, sia corso ad accecare uno per uno i sei animali che lo guardavano dall'alto della loro cattedratica statura.

Attori con una testa equina, i cavalli entreranno a volta a volta in scena, come in un circo equestre chiamati dalla frusta del domatore. Il domatore, non serve dirlo, sarebbe qui lo psichiatra, il quale

tuttavia, paragonando di continuo se stesso col paziente, è spesso sul punto di buttar via la frusta, e trova il modo di confessare che, deluso della vita domestica e della professione, vola di frequente in Grecia, forse per ritrovarvi, tra l'Eretteo e il mare, le perdute vestigia di un parametro umano.

Tale menzione inaspettata dell'antica Grecia fa venire in mente l'euripideo Ippolito, che fin nel nome reca la presenza oracolare del vero protagonista di questa commedia di Shaffer: ἵππος, EQUUS, CAVALLO. Ippolito, che evoca nel proprio nome l'animale fecondatore, disprezza l'amore: talché Afrodite lo punisce, facendo innamorare di lui la matrigna Fedra. I fatti, li conoscete: Ippolito resiste, Fedra si uccide, ma, in uno scritto che il marito (e padre di Ippolito) troverà sul suo cadavere, accusa il giovane d'averla violata. Cacciato di casa, Ippolito muore travolto dai suoi stessi cavalli, impauriti da un mostro che Poseidone, dio del mare, aizza contro di lui.

I cavalli accecati da Alan sono, forse, gli stessi che travolsero l'antenato Ippolito? Chissà! È certo che il giovane ama il cavallo, anzi lo venera, tanto da aver sostituito con la sua immagine quella del Cristo. Ed ecco che ora l'acceca, non ne sopporta lo sguardo. E, notarsi, del cavallo egli acceca il genere: infatti, l'atrocità colpisce *sei* cavalli, perché tanti ce n'erano in scuderia (se ce ne fossero stati altri, tutti, certamente, sarebbero stati accecati). Come Cristo per il genere umano, così quei sei cavalli, sembra si siano sacrificati per il genere equino. «Avrà una morale, il cavallo?» — si chiede all'inizio della commedia lo psichiatra, allorché si accinge ad introdurci nello spettacolo.

Vero è che, quand'anche indice di una rimozione, il cavallo ha costituito per Alan un atto di fede, ha infervorato la sua fantasia, alimentato la sua passione. Sul punto di liberare il paziente dal suo complesso, lo psichiatra ha paura quasi di condannarlo. «Il medico può distruggere una passione, *ma non può crearla*» — egli dice, ed è l'ultima sua battuta. All'inizio, recalcitrando dal suo compito di analizzare il malato, s'era chiesto: «Che differenza c'è tra normali e anormali?». Ora, è più che mai sicuro che la differenza, se c'è, risiede nella presenza o meno d'una passione e, in ultima ana-

lisi, d'un motivo che questa passione susciti e tenga viva, e che tale passione — mi par di capire — è oggi riscontrabile proprio nei cosiddetti anormali, cioè in quanti si sentono emarginati da una società che, come la presente, puntellandosi su un caparbio pragmatismo, mostra di non dar peso all'ardua problematica nascente da due o tre morti assai onerose, quali la «morte di Dio», la «morte dell'arte» e, per alcuni, persino la «morte della storia».

Mi tornano in mente — e perdonatemi se non abbia a citarveli con esattezza — due versi di Pascoli: «Dio, non negare il sale alla mia mensa, / non negare il dolore alla mia vita». Questo dolore, che anche per gli antichi Greci costituiva una garanzia del reale esercizio delle virtù umane, a me è sembrato il sottile mistero esalante dalla commedia di Shaffer, la quale, rappresentandoci con ligia consequenzialità un rituale psicanalitico, lo erode alla fine e dissacra, rivelandoci — sullo stesso piano — medico e malato accomunati teatralmente, nel medesimo ruolo di protagonisti, e cioè di vittime, intorno al nome della prima vittima sacrificale: *Equus* (che, nel traslato artistico, vuol dire qui: genere umano).

«Terra di nessuno» di Pinter all'Eliseo di Roma

Empirismo e contrattualismo, prerogative della cultura inglese, crollano polverizzati nel teatro di Pinter. Il proverbiale empirismo valse a «giuridizzare» la politica (come in antico avevano fatto i Romani) e a fondare il liberalismo (vedi seguirsi a ruota, Hobbes e Locke, i pensatori che incalzano il teatro di Shakespeare) che, sulla figura giuridica del CONTRATTO, pose le basi della società borghese, spazzando via fedi e ideologie e, con esse, anche l'evenienza di reali rapporti di comunione tra gli uomini. Il CONTRATTO — si sa — divide, non unisce; garantisce le distanze (il leggendario rispetto reciproco) e recide, non alimenta, gli affetti.

Il tratto disgiuntivo tra persona e persona che fondino la loro coesistenza sul rispetto reciproco,

è *Terra di nessuno*. Questo, appunto, il titolo della commedia di Pinter rappresentata all'Eliseo di Roma da De Lullo (attore e regista) e Valli (solamente attore). Spesso nella commedia s'odono ripetere, con tono d'aspra ironia, le parole « esperienza », « gentilezza »... Giusto, la parola « gentilezza »: essa è il superlativo del già menzionato rispetto, cui s'accompagnano, nella commedia, divagazioni sulla *forza*, definita come l'« inalterabilità » della persona che non sia amata da nessuno, sia anzi evitata come fastidiosa. Il famoso *self-control*, vertice ambito di libertà negative, mi pare dunque da catalogarsi, insieme con la forza, tra le più integrali assenze d'amore.

Ebbene, in una scena unica, rappresentante l'interno d'una magione (molti libri, grandissimi finestroni sempre chiusi, bar in continua funzione, e una ermetica porta a scorrimento sul fondo), parlano due uomini, ai quali se ne aggiungono in seguito altri due, per la durata intera di due tempi, che potrebbero benissimo invertirsi e il secondo svolgersi al posto del primo. Una pungente eco di Beckett s'avverte, in questa indifferenza assoluta tra il « prima » e il « dopo », e si avvertirà ancora di più allorché ci domanderemo davanti a *chi* ci troviamo. Uno dei due uomini (interprete Romolo Valli) è sicuramente un letterato di grido, un uomo « arrivato », di successo. Ma l'altro (Giorgio De Lullo), chi è l'altro? Che parli come un letterato, che vesta trasandato e lacero come Dylan Thomas, non significa nulla: potrà essere un poeta, ma può anche non esserlo. Una cosa è certa: *non è un « arrivato »*. Pare che questi due uomini si conoscessero già nel passato, ma neppure questo è certo. Del resto, in una commedia che erode il contrattualismo, ciò che interessa non sono le persone nella loro identità né le motivazioni che le muovono, ma la loro convergenza, immutabile e ineluttabile, dacché la « terra di nessuno » interposta tra l'una e l'altra le rende entrambe squallidamente incolori e insignificanti.

È la convergenza, infatti, il solo metro per misurarle come dei volgarissimi numeri, di cui il più grosso assorbe il più piccolo. Ed è ovvio che l'uomo « arrivato » assorba, o tenda ad assorbire, il « non arrivato »: eccolo perciò, quest'ultimo, che

intanto trovasi nel territorio dell'uomo arrivato chiedere a costui, verso la fine, di tenerlo con sé: sarà disposto a qualunque genere di servizio, ma... In questo *ma* sta la ragione della presenza degli altri due uomini, i quali si trovano già in servizio presso il « celebre » letterato. Incomincerà, quindi, la lotta per l'occupazione, la decisione della quale non potrà che dipendere dal padrone-di-casa, il quale, infuriato dal fastidio che gli provoca quella lotta, si lascerà uscire dalle labbra la seguente frase: « Questo argomento è chiuso una volta per sempre ». Ecco allora che i due personaggi sopraggiunti s'aggrappano alla frase come al dispositivo d'una sentenza. Invano il letterato che l'ha pronunciata, s'andrà chiedendo: « Ma che significa? ». PER SEMPRE: ormai è detto: il *flatus vocis* passa in giudicato. Questo puro nominalismo, che viene ad occupare l'intero spazio del dramma, è in realtà la fine, il termine coerente di questo tragico dramma del non-dramma, ossia della non-azione, o dramma del vuoto: TERRA DI NESSUNO.

Echi, nella bellissima commedia, ce ne sono, ma trasvalutati appieno. Ho accennato all'inizio a Samuel Beckett; potrei accennare anche a Charlot di *Luci della città* e insieme al brechtiano *Puntilla e il suo servo Matti* per quell'assomigliarsi, i quattro uomini, solo nella sbornia (non fanno che bere), quantunque il bere continui a dividerli come tanti corpi vacillanti e inanimati: citerò ora l'*Enrico IV* di Pirandello, nel quale il protagonista si sa che — a causa del suo amico-nemico Belcredi che gli prese la ragazza — impazzì e, rinsavito, continuò volontariamente a fingersi pazzo. Ebbene nella commedia di Pinter, pare — s'è detto — che i due uomini principali si conoscessero e che tra di loro fossero corsi rapporti assai simili ai due personaggi pirandelliani. Ora, anche l'*Enrico IV* finisce con le parole PER SEMPRE: le pronuncia Enrico dopoché, avendo ucciso il rivale, si risiede sul finto trono della sua follia, come a dire che continuerà a restare esiliato dal mondo. Qua, invece, nella commedia di Pinter, non solo non accade nulla, ma le stesse parole (PER SEMPRE) vengono pronunciate senza sapere neppure che cosa significhino.

A tal punto, il proferitore ricomincia a bere, e gli altri certamente lo seguiranno, mentre il sipario

si va chiudendo. Continueranno a bere tutt'e quattro, a rotolarsi per terra, a rendersi scambievoli e ad assimilarsi nelle tenebre della sbornia: hanno rifiutato anche la luce del giorno, tant'è che hanno riabbassato i tendoni delle finestre e riaccesa la luce elettrica. Di costoro, l'uno vale l'altro: ma chi può saperlo? Solo la ermetica porta di fondo

ci assicura che lì c'è una proprietà inviolabile, e che esistono differenze solo in ordine alla « posizione » acquisita: chi là, chi qua, come le *files* sul tappeto della roulette. Tutto il resto, e cioè TUTTO, è nulla.

NICOLA CIARLETTA

CINEMA

Firmato: Visconti

Non erano tutti di alta qualità, e non tutti immuni da cadute improvvise, i films di Luchino Visconti. Alcuni ci parvero un tantino ipertrofici, altri male impostati perché nati dalla lettura testarda e frettolosa di un testo che non si addiceva alla sua attenzione; ma tutti portavano il suo segno, la sua firma inconfondibile. Il cinema invecchia presto, nomi e titoli prestigiosi su cui non erano permesse critiche, oggi ci sembrano in qualche modo appiattiti, impoveriti, asfittici. Ne avremmo la prova se ci fosse concesso il gioco di ritagliarne qualche sequenza, isolata dal contesto: in molti casi rimarremmo delusi e incerti sul nome dell'autore. L'attribuzione, insomma, di un brano filmico si rivelerebbe difficile e piuttosto velleitaria (e qui sarebbe il caso di un confronto fra il cinema e la poesia, scritta o figurata; meno vulnerabili all'azione del tempo).

Ebbene, malgrado i suoi possibili errori — e magari, proprio a causa di quelli — io credo che l'opera di Visconti dichiarerebbe, anche in un frammento e a distanza d'anni, la mano del suo autore. Una mano nervosa ma pazientissima che anche sbagliando conservava il suo ritmo fino all'ultima sequenza. Penso ai suoi films più discutibili — *La terra trema*, *Notti bianche*, *Rocco e i suoi fratelli*. Anche in pieno neorealismo, cimentandosi con *I Malavoglia* — il suo maggior rischio — egli reggeva al confronto con la realtà dei luoghi e dei tempi e alla tentazione della bravura superflua. Scrupolo-

loso sino alla mania nella ricerca del particolare più significativo (da far pensare al Barthes di *Le système de la mode*) dedicava le sue doti di osservatore incontentabile al suo gusto di grande apparatore scenico, al servizio della storia.

A queste riflessioni ci porta non già un vano intento commemorativo, ma il ricordo dell'ultimo film di Visconti, estremo documento della sua attività. Non soddisfatto, credo, del suo penultimo lavoro, ancora una volta si richiamò alla letteratura e vi scelse l'autore e l'opera che più riflettevano i vizi estetizzanti di una società in disfacimento: *L'Innocente* di D'Annunzio: ed era forse, da parte sua, un ironico giudizio.

Il romanzo — chi si sobbarchi alla fatica di rileggerlo — non regge all'abilità lievemente sprezzante del regista che non dissimula di essersene servito più come di un provocatore d'immagini che come di un creatore drammatico. Il dramma vero e proprio, purtroppo, era destinato, a quanto si dice, alle mani dei collaboratori, Visconti essendo scomparso prima della fine del lavoro. Ciò nonostante, fin dalle prime battute del film, la voce di D'Annunzio scompare. La prima operazione del regista è infatti la trasformazione del protagonista, nel romanzo personaggio sbiadito, lagnoso, tediosissimo, in un cinico odioso viveur, falso superuomo e, per giunta, aristocratico, divenuto preda di una di quelle dame viperine che la società ottonevcentesca offriva al brivido delle « dame di San Vincenzo ». L'ambiente, di una fastosa autenticità, è popolato di duchesse melomani che ascoltano

Mozart e Schubert. La moglie di Tullio è paziente ma non angelica e soprattutto non invulnerabile. L'antagonista, lo scrittore Arborio, è una controfigura di D'Annunzio scrittore e amatore raffinato che resta nell'ombra. Scopertasi incinta, nel romanzo Giuliana piange e sviene alternativamente, nel film è più coraggiosa, rifiuta fermamente l'aborto e promette di odiare il nascituro adulterino. Ma non mantiene la promessa, com'era naturale. Infine, a delitto consumato, proclama di aver sempre amato il padre e il figlio. Essa scompare dallo schermo e l'assassino, sotto gli occhi della dama viperina, si spara alla tempia. Un finale alla Carolina Invernizio: ma non è, il romanzo popolare, ritornato di moda?

Il problema è adesso sapere sino a qual punto Visconti è responsabile di questa fine: se essa esiste nel treatment e nella sceneggiatura e in che

forma; e chi e quando i collaboratori intervennero, interpretando, magari alla svelta, le intenzioni del Maestro. Intenzioni ironiche, scommetteremmo: addirittura beffarde.

Nonostante tutto, il film è degno della firma di Visconti e di essere, a differenza del romanzo dannunziano, riletto con piacere. Gli attori sono mediocri, ma sotto la bacchetta del regista, filano perfettamente: la faccia del modesto Giannini è un capolavoro di trucco geniale. Ci ricorderemo a lungo della sala d'armi dove i « giovani signori » svolgono incontri di scherma: e forse più a lungo della rievocazione di un celebre locale romano, di giorno tea room, di notte privilegiato ritrovo della élite per le cene dopo teatro. È esistito. Si chiamava Latour.

ANNA BANTI

SCHEDE

Storia e fotografia

Volendo, si può valutare la rapida incidenza della fotografia sui modi e sul costume anche sfogliando il catalogo delle opere di Ingres. Non che il grande e controverso pittore di Montauban si servisse di regola e di nascosto di fotografie per i suoi quadri, come insinuò un suo oscuro contemporaneo; perché basta aver visto pochi disegni di Ingres, così precisi e densi di dettagli vitali, già così « impostati », per non credergli.

Piuttosto, ripercorrendo la sua opera, è dato osservare che è solo a partire dal 1845 che i personaggi dei suoi ritratti prendono una posa « a mal di denti ». S'intende la posa di chi, un po' languido, guarda verso lo spettatore reggendosi una guancia; come Giuseppe Mazzini in un celebre ritratto, oppure la contessa D'Haussonville, o la baronessa Rothschild, dipinte da Ingres rispettivamente nel 1845 e nel '48.

Che c'entra la fotografia con questo tipo di po-

sa? C'entra in principio per un dettaglio tecnico: i tempi di posa delle prime fotografie, com'è noto, erano molto lunghi, per aiutare il fotografato si ricorreva a complicati arnesi poggiatista e questi, a sua volta, si aiutava a star fermo reggendosi la faccia con una mano, un modo di stare fin allora considerato anche troppo confidenziale, e giudicato ancora tale, per esempio, una ventina d'anni fa nell'esercito italiano.

Lo sguardo preoccupato e leggermente di sfida, quella mano sulla guancia, davano al tutto un tono di pensosità e di naturalezza che piacque al di là delle sue applicazioni dagherrotipiche e passò rapidamente nel costume, dove lo ritroviamo pochi anni dopo la data iniziale della fotografia, che di solito si pone al 1839.

Fatti come questo, che nato con la fotografia si è fatto riconoscere facilmente in un luogo fuori mano come un catalogo di Ingres, sono numerosissimi e tutti insieme fanno parte di quella *Storia sociale della fotografia* che Ando Gilardi ha appena

scritto e pubblicato da Feltrinelli (Milano, 1976, L. 15.000).

Un libro ampio e ricco d'informazione, articolato fra i capitoli della storia vera e propria e il folto dizionario finale che la ripercorre e completa, un libro gremito di messe a punto e di polemiche chiarimenti, corroborati da mille e trecento illustrazioni che esemplificano ogni tipo di fotografia antica e moderna, pubblica e privata, sacra e profana, eccetera. L'autore, Ando Gilardi, almeno in fatto di fotografia, sa veramente tutto. Non c'è domanda che ci venga in mente sull'argomento alla quale egli non abbia già risposto con implacabile precisione. E questa storia sociale della fotografia è anche una storia sociale delle storie della fotografia, dei miti della fotografia, delle illusioni della fotografia, dell'industria fotografica e di molto altro ancora.

In questi nostri anni, che hanno riscoperto così impetuosamente il documento fotografico, con mostre, monografie, traduzioni e tutto quanto, non poteva mancare un libro come questo.

Certo, come benissimo documenta il Gilardi, la fotografia fin dalle origini è stata accompagnata da una vastissima pubblicistica specialistica: libri, riviste, convegni, associazioni e altro.

Il fenomeno odierno consiste nel vigoroso debordare dell'interesse per la fotografia dai suoi canali consacrati e, ovviamente, dal suo uso quotidiano, in libri, in riviste, in luoghi dove di solito ci si occupa d'altro, per esempio di politica, o d'arte, o di letteratura.

È un fenomeno, come si dice, senza precedenti? Non ci sembra.

Anche quarant'anni fa, nei minacciosi anni trenta, le fotografie conobbero una loro bella stagione, di studi, di pubblicazioni ed altre iniziative. Ripetiamo, fuori dei consueti canali specialistici che di fotografia si erano sempre occupati, fin dai tempi di Talbot e di Daguerre.

Fu allora che Walter Benjamin scrisse il suo notissimo saggio, che era un saggio di attualità (la

Piccola storia della fotografia, 1931) mentre, per fare un esempio, August Sander aveva concepito e iniziato il suo bellissimo trattato di sociologia mediante fotografie.

Negli stessi anni, in Italia, si studiano le fotografie: del 1930-'32 sono gli scritti fotografici di Edoardo Persico (su «Casabella»; ora in *Opere*, I, 269-280); del 1936 sono i primi interventi di Lamberto Vitali, benemerito di questi studi, sull'antica fotografia e su David Octavius Hill — sempre per fare qualche esempio.

La differenza fra allora e ora ci sembra questa: che a quei tempi fu la cultura internazionale che prese ad occuparsi — giustamente — di fotografia; oggi è anche il mercato antiquario internazionale che vede di buon occhio la fotografia, associandola alle sue preferenze e valutazioni, testimone per tutti la recente vendita da Colnaghi a Londra. Tutto qui.

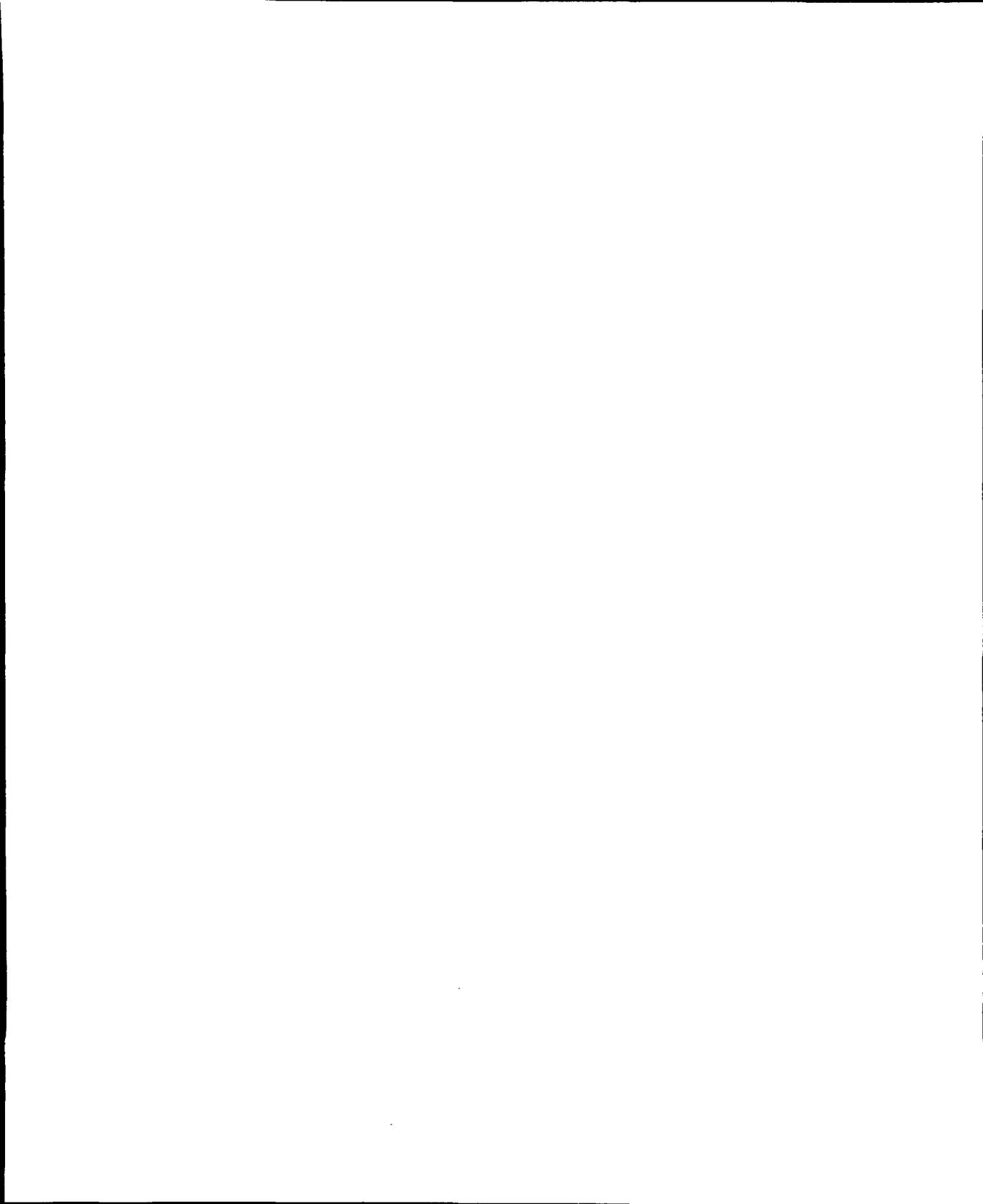
Ma a parte questo, per chi, come noi, cioè i più, che non facciamo acquisti da Colnaghi, in che consiste il fascino, la forza d'urto e di presa, della fotografia?

Forse nel suo valore culturale, che certo ha; e nessuno glielo nega? Sia permesso dubitare. Ci sembra che tutto sommato l'interesse per la fotografia vanti i suoi appoggi a un livello più basso ma non meno importante, quello dell'attenzione, della quale è insieme stimolo e surrogato.

È stimolo perché permette accostamenti e confronti «in natura» impossibili, si pensi solo alla storia dell'arte: quante attribuzioni che ora ci sembrano ovvie non sarebbero state possibili senza il sussidio della fotografia? È surrogato perché nutre la nostra attenzione di dettagli, di particolari «facili», già cucinati dal fotografo e serviti dal giornale o da chi altro.

Queste sono alcune delle considerazioni suggerite dal libro di Ando Gilardi e dall'attuale congiuntura storica della fotografia.

FERNANDO TEMPESTI



© 1976 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)

Printed in Italy

NOVITÀ DELLA ERI

POETI UNGHERESI DEL '900 L. 6.500
a cura di Umberto Albini

Francesco Binni
NARRATIVA AMERICANA
DEGLI ANNI SESSANTA L. 2.600

Angelo L. Lucano
CULTURA E RELIGIONE
NEL CINEMA L. 3.800

Stefano Andreani
ALCHIMIA: APPUNTI PER
UNA SEMIOLOGIA DEL SACRO L. 3.500

Autori vari
LA FILOSOFIA
DAL '45 AD OGGI L. 6.500
a cura di Valerio Verra

ERI

EDIZIONI RAI RADIODIFFUSIONE ITALIANA
Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV
n. 1 primo semestre 1977

Prezzo lire 2500