L'APPRODO LETTERARIO

73

Rivista trimestrale di lettere e arti N. 73 (nuova serie) - Anno XXII - Marzo 1976

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

SOMMARIO

n. 73 (nuova serie) - Anno XXII - Marzo 1976

CARLO BO La geometria celeste di Lisi	pag.	3
LIBERO DE LIBERO Testimone	>>	20
PIERO MALVOLTI Il pianto delle Cerbaie) 	33
FRANCA BACCHIEGA MINUZZO Robinson Jeffers: scienza e poesia		51
ROBINSON JEFFERS Da «Cawdor», versione di Franca Bacchiega Mi nuzzo	<u>.</u> S	62
RICCARDO BRUSCAGLI La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese	>>	31
LE IDEE CONTEMPORANEE Quale futuro dei centri storici e per chi?) 	167
DOCUMENTI Ancora nel rimpianto di Guido Piovene «Come si fabbrica un'anima»	×	II7

RASSEGNE

Letteratura italiana: Poesia, Narvativa, Critica e filologia -Filosofia - Letteratura francese - Letteratura inglese - Letteratura tedesca - Letteratura americana - Letteratura spagnola -Storia e cultura - Arti figurative - Tealro - Cinema

Illustrazioni: Pablo Picasso - Fabrizio Clerici

L'APPRODO LETTERARIO

Rivista trimestrale di lettere e arti

COMITATO DI DIREZIONE

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

REDATTORI

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

RESPONSABILE

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Largo Alcide De Gasperi 1 - Tel. 27-78

AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101

Un fascicolo: L. 1500 - Estero: L. 1900 - Numero doppio: L. 2500 - Estero: L. 2900 Abbonamento annuo: L. 4800 - Estero: L. 6400 Versamenti alla ERI - Via Arsenale 41 - TORINO - C.C.P. n. 2/37800

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

SOMMARIO

n. 73 (nuova serie) - Anno XXII - Marzo 1976

Carlo Bo	La geometria	pag.	3			
LIBERO DE LIBERO	Testimone	»	20			
Piero Malvolti	Il pianto del	»	33			
Minuzzo	Robinson Jeffers: scienza e poesia					
ROBINSON JEFFERS	Da « Candor », versione di Franca Bacchiega Minuzzo					
Riccardo Bruscagli	La corte in s	cena: ge	enesi politica della tragedia ferrarese	»	81	
	LE IDE	E CO	NTEMPORANEE			
	Quale futuro	dei cent	tri storici e per chi?	»	107	
	Quale futuro dei centri storici e per chi?				/	
	DOCUMENTI					
	Ancora nel rimpianto di Guido Piovene «Come si fabbrica un'anima»				117	
	RASSEGI	NE	uni user uni si uus			
Aldo Rossi	Letteratura i	taliana.	: Poesia	»	125	
Aldo Borlenghi	»		3.7 .1	»	126	
LANFRANCO CARETTI	»	»	Critica e filologia	»	128	
Livio Sichirollo	»	»	Filosofia	»	131	
Piero Bigongiari	Letteratura f	rancese	•	»	133	
Sergio Baldi	Letteratura i	nglese		»	135	
Rodolfo Paoli	Letteratura tedesca					
Claudio Gorlier	Letteratura a	merican	na	»	138	
Angela Bianchini	Letteratura s	pagnola	ı	»	141	
Giorgio Mori	Storia e cultu	ra	and the control of th	»	142	
Roberto Tassi	Arti fiigurati	ive	Some of the course the manager	»	144	
Nicola Ciarletta	Teatro			»	147	
Anna Banti	Cinema		en e	»	148	

Illustrazioni: Pablo Picasso - Fabrizio Clerici

LA GEOMETRIA CELESTE DI LISI

di

Carlo Bo

All'alba del 24 novembre dell'anno scorso, dopo un sereno risveglio, Nicola Lisi ebbe un rapido sospiro, un rapido trapasso. Di morti rapide, di rapide assunzioni ad altra vita, aveva spesso parlato nei raccontini, o per dir meglio nelle visioni di quel suo libretto famoso del 1934 — edizioni del « Frontespizio » — che fu da lui intitolato « Paese dell'anima » e che Giacomo Manzù aveva illustrato in testa ad ogni capitolo con leggerissimi steli e foglie e fioricelli di campo, appena colti o posti in vasetto. Di lì tira ancora, in chi l'aveva conosciuto fin da dieci anni prima — come chi scrive questa pagina — quella sua immagine giovanile che era diversa dalle altre: così quieta e ricca di un'altra saggezza che non andò mai a scomparire neanche nella pur calcolata prudenza della vita, delle esperienze di poi: non miraggio, ma ago di bussola volto al soccorso perpetuo di un sicuro destino, sempre avvertito in ogni sua pagina, anche la più curiosa, la più investita dalle bizzarrie di questo mondo.

Era nato così; era nato e cresciuto così a Scarperia di Mugello nel 1893, e aveva lasciato fare in pace al destino quel che il destino voleva da lui, e lui stesso con accorta pazienza dal destino; dopo le scuole, prima l'ufficiale nel tremendo via vai della Grande Guerra, poi il pacifico impiegato della provincia di Firenze. E così gli era nata nel '28, prima di ogni altra cosa, quella specie di favola, o mistero sceneggiato intitolato « L'acqua », da cui era venuto più tardi alle « Favole» del '33, e subito dopo al già rammentato « Paese dell'anima ». Di qui, a volo aperto, nacquero i Racconti, e sul farsi e durante la seconda guerra, i due libri che meglio di tutti forse intimamente lo rappresentano: il « Diario di un parroco di campagna » e « Amore e desolazione » (in sostanza due diari, uno di pace, uno di

guerra). La conclusione di tutta la sua opera formata da una quindicina di titoli senza mai una caduta, avvenne nel '73, in corrispondenza del suo ottantesimo compleanno, con quel panorama singolarissimo della sua vita e modo di intenderla che volle intitolato « Parlata dalla finestra di casa ».

Da Pietro Pancrazi a Émilio Cecchi, da Giuseppe De Robertis a Gianfranco Contini ed a Carlo Bo, ebbe le più eminenti e convinte giustificazioni critiche: dall'amicizia e dall'affetto dei suoi contemporanei la riconoscenza per l'ammirabile pace da lui ampiamente espressa, sostenuta e seminata. Era stata una pace non senza interiori turbamenti e contrasti, ma sempre recuperata: una pace come atto di fede in lei e nelle sue fonti che non sono di qui. Nulla lo dimostra meglio che le pagine di quel suo libro del '46, « Amore e desolazione » che abbiamo già citato.

«L'Approdo Letterario», che tanto lo rimpiange, lo vuol qui ricordare non solo per l'eminente contributo dato da lui alla vita della rivista, ma anche per l'opera prestata al meglio dei programmi de «L'Approdo» radiofonico: delle quali due imprese fu tra gli ideatori e fondatori, e membro del Comitato di Direzione. Da trentun'anni, cioè dal 1945, data di nascita in Firenze de «L'Approdo» radiofonico, il suo nome e il suo spirito era presente nelle due imprese, e sempre tra noi.

Ringraziamo perciò il Prof. Carlo Bo per averci concesso la pubblicazione del saggio che segue, da lui dedicato all'opera dell'amico scrittore conosciuto e ammirato fin dalle primissime pagine del « Frontespizio»; e pronunziato su invito del Sindaco di Scarperia il 14 febbraio scorso in un salone dell'antico palazzo podestarile, davanti a una folla di vecchi e giovani compaesani, di amici e di lettori venuti anche di lontano.

C.B.

Nicola Lisi è morto la mattina del 24 novembre 1975 a Firenze improvvisamente, bisognerebbe dire per maggior rispondenza al vero che è morto come uno dei suoi personaggi, fra il sogno e la veglia, in un momento di profondo riscatto poetico. Lisi ha avuto la « sua » morte per dirla con Rilke, la morte che Dio ci concede secondo il modo della nostra vita e, in effetti, Lisi è morto com'è vissuto, in una pacifica attesa della volontà di Dio. Chi ripensi alla sua esistenza e ritorni alla memoria dei suoi libri non può non registrare una linea continua, un'unica aspirazione ma senza clamori, senza spe-

culazioni, come se, cioè, si fosse trattato di una sola « parlata » che un destino particolarmente felice gli ha concesso e gli ha reso naturale. Il primo segno, dunque, è quello della semplicità che non va intesa come risultato gratuito ma piuttosto come frutto di una lunga applicazione, di una maturazione che, se è cominciata presto sul piano letterario, è durata poi tutta la vita. Non ci spiegheremmo altrimenti il rapporto stretto che passa fra i suoi primi libri e l'ultimo, fra le favole, Il paese dell'anima, Il diario di un parroco di campagna e La parlata. Non riusciremmo neppure a capire in che modo Lisi si sia posto di fronte alla realtà o come sia riuscito a sciogliere in un discorso completo la sua doppia esperienza di campagnolo e di cittadino né - infine — come gli sia stato sufficiente vivere dentro il cielo della sua piccola Toscana per diventare uno dei grandi testimoni obbiettivi di questo secolo. È inoltre il segno dell'equilibrio che per una situazione paradossale gli derivava dall'intelligenza piena delle cose del mondo, dalla scienza del bene ma anche da quella del male e dall'aver sempre tenuto ben chiaro davanti agli occhi il dato della spiritualità. Quello del «paese dell'anima » non è un puro artificio o meccanismo letterario, non è un'invenzione: per Lisi ha voluto dire impegno, coscienza dell'origine divina dell'uomo e rispetto di una dimensione che, di solito, saltiamo o avviliamo, trascinati come siamo dallo spettacolo del mondo. Lisi, eppure Lisi è stato uno spettatore instancabile ma lo è stato nella maniera più libera, meno condizionata dalle ragioni del momento, lo è stato con amore e, nello stesso tempo, con cautela.

La memoria del passato gli consentiva di avvicinarsi agli uomini e alle cose con l'occhio curioso ma senza i contraccolpi delle illusioni e la tentazione dell'andar oltre, di superare i limiti. È una parte che i suoi critici non hanno ancora studiato e sarà molto arduo dipanare, perché sarebbe stato necessario prima affondare le ricerche nel cuore dell'uomo.

Chi l'ha conosciuto ricorderà come l'arma usata da Lisi per sottrarsi a questo tipo d'investigazioni che invadevano la sede del privato era quel suo indimenticabile modo di ridere che era poi fatto di astuzia toscana, di prudenza e, per grandissima parte, di rispetto. In fondo gli scrittori più audaci, quelli che hanno gettato meglio le loro reti e in alto mare, sono quelli che

apparentemente sono rimasti sempre alla riva, rinunciando all'avventura e alle lunghe navigazioni.

Sono gli scrittori che sono arrivati in questo modo in paesi misteriosi e li hanno lasciati intatti, di proposito li hanno lasciati intatti, fedeli anzitutto al principio della natura semplice, del vero naturale. Ma al di là di questa apparente rinuncia che, peraltro, metteva in causa soltanto le ambizioni personali, quale spazio aprivano per l'ascolto e per le loro visioni. Lisi è stato uno di questi spettatori incantati, affascinati dal mistero e nello stesso tempo legati a delle pronuncie rituali delle cose per raggiungere l'obbiettivo di fondo che restava quello della pacificazione in Dio. Qui stava la sua grande novità e, aggiungiamo, qui stava il suo cattolicesimo che era un ben curioso cattolicesimo se rapportato al mondo e al tempo della sua esistenza terrena: dentro quell'immagine del parrocchiano semplice e modesto viveva il cuore più aperto alle speranze di rinnovamento, insomma è stato il cristiano che meglio ha lavorato per l'avvento di papa Giovanni. I punti di contatto fra questi due contadini italiani — di due parti così diverse e inconciliabili del nostro Paese - sono molti ma a noi basterà raccomandarne due soli che sono poi strettamente collegati fra di loro: la semplicità delle origini e delle abitudini, il piccolo orizzonte della partenza e i confini sterminati della loro visione. Era un cattolicesimo che saltava moltissime cose, il passato inerte, le virtù che erano diventate sterili e anche le colpe derivanti dai secoli che non erano maturi, era il cattolicesimo disposto a ricominciare da capo ma non già per un pregiudizio culturale ma per qualcosa di assai più importante e necessario: l'amore per le creature. Si sfoglierebbe invano tutta l'opera di Lisi volendovi rintracciare un momento di dubbio e di negazione, di sfiducia e di condanna: non c'è mai un sospetto di disamore, di rinunzia e tutto passa attraverso l'offerta. Lisi è stato proprio lo scrittore che meglio ha sentito la profonda verità dell'offerta a Dio, di chi non si sottraeva alla vista di Dio. Caso mai, se c'è una preoccupazione nel suo lavoro di scrittore è per l'appunto di ricondurre il più possibile di umanità a Dio: la giustificazione era di non sottrarre nessuna creatura alla voce del Creatore. Tutto il resto che fa parte della logica, della caccia organizzata non lo toccava o lo toccava nell'ambito ben delimitato della Chiesa visibile che era -

caso mai — più quella delle sue parrocchie mugellane che non l'altra delle grandi cattedrali o delle grandi organizzazioni religiose. Un cristiano fuori del tempo friabile ma ugualmente attentissimo a quanto accadeva sotto i suoi occhi e a cui è toccato vivere in uno dei periodi più travagliati e disordinati e in un mondo che tendeva sempre più a presentare le proprie credenziali di non-cristiano. Lisi continuava a non protestare e non si è mai ribellato, aveva optato per l'attesa che, a volte, poteva essere venata di indulgente scetticismo ma non sfiorava mai né l'abbandono né la rinunzia. Questo spiega perché i suoi libri con il passare degli anni si allontanavano sempre di più dagli schemi della letteratura e tendevano a diventare o delle meditazioni poetiche o delle raccomandazioni spirituali appena velate e mascherate.

La letteratura si piegava dopo gli anni della seconda guerra verso la preghiera che non conservava quasi più nulla di umano e tradiva lo sforzo di parlare con la luce stessa di Dio. Un'impresa che per altri andava riferita al registro dell'ambizione mentre per Lisi altro non era che la traduzione diretta e umile della sua confidenza in Dio. Direi che questo è stato il momento più alto del suo lavoro e, per questo motivo il più misconosciuto: non era facile - diciamolo - capirlo nel senso giusto, si trattava di un'eccezione, di quelle eccezioni che una giusta tensione poetica soltanto rendono possibili. A volerlo giudicare in un blocco unico, dovremmo dire che Lisi è stato lo scrittore che meglio ha saputo adoperare la letteratura, facendone un'immagine attendibile e onesta della verità: non avvilendola, non riducendola a divertimento, a illusione. Una poesia dei limiti umani che non è una definizione paradossale, a meno che non si voglia tacciare di paradosso un'esistenza condotta sul filo della luce e contro, accanto al mistero. Di qui, il suo dettato senza cedimenti, senza sbavature, di qui quello che dovremmo chiamare il suo classicismo cristiano.

Ma di che si nutriva questo classicismo cristiano? Non ci sono dubbi, della sua vocazione spirituale.

Perché questo è il punto di partenza prestabilito ogni volta che si parla di Lisi, di un uomo che stando con i piedi bene in terra, un uomo con-

creto, ha sempre saputo guardare un po' più in alto, andare oltre le forme, senza corromperle né sfruttarle per facili calcoli artistici, e chiederne la ragione ultima, interrogarsi sulle cose e sugli uomini, sciolto da qualsiasi condizionamento, suggestione, abuso delle idee. Un caso unico, dunque, ma per provare quanto abbiamo asserito, e nello stesso tempo per avere un'immagine meno improbabile delle altre possibili, dobbiamo pure seguirlo lungo la sua strada, rifare con termini estremamente poveri il cammino riassunto e trasformato in poesia dalla *Parlata*.

Non è un'impresa facile, lo sa chi conosceva Lisi da moltissimi anni come noi, lo sa chi come noi con la sciocca baldanza giovanile si è illuso di coglierne il segreto subito, immediatamente alla prima parola, di fronte a uno di quei suoi sguardi che sembravano voler tradire la semplicità, perfino l'ingenuità. Ma mentre ci si ferma a queste prime impressioni, Lisi era già da tutt'altra parte e quella che sembrava ingenuità o semplicità era frutto di un rapporto critico ben preciso e ben saldo, era lo schermo di una pazienza dello spirito che nasce dalla diffidenza e dal tenersi alle poche cose che contano e non sono mai del nostro corpo, della nostra fisica.

Ho conosciuto Lisi alla fine degli anni Venti, nella Libreria Fiorentina di via del Corso, l'ho rivisto in una stanzetta piano terra di piazza de' Giochi, quando con Bargellini e Betocchi preparava il «Frontespizio».

Non ero che uno studente capitato per amore di letteratura e di Papini a Firenze e per caso fra quella gente che non faceva il letterato di professione (Bargellini era maestro e tutte le mattine se ne andava a Signa, Betocchi stava tutta la settimana sui cantieri a Siena e Lisi lavorava alla Provincia in un ufficio tecnico).

Direi che il punto d'unione fosse la loro fede cattolica e un uguale amore della vita semplice, meglio della vita assolta in poesia. Ma non c'era in loro nessun atteggiamento letterario, nessuna compiacenza estetica: si sentiva che non avevano letto molti libri, ma che le loro erano state letture in profondità, tali da decidere il senso dell'esistenza. Naturalmente avevano già corso una parte considerevole del loro mare che, per la natura dei tempi, era stato tempestoso e ora si andava calmando, non si sa di quale pace fittizia.

Avevano fatto la guerra, erano vissuti a Firenze sotto il fascismo, quello

violento e rissoso prima del 28 ottobre, ma di questo non si parlava: il movimento suscitato dal Bargellini era per una riproposta del cattolicesimo, in modo speciale del cattolicesimo originario di cui trovavano i testi e le guide nella collana dei *Libri della fede*, pubblicata sotto la direzione del Papini nelle edizioni della Fiorentina. Se si vuole sapere quali sono state le fonti di Bargellini e di Lisi è a quel catalogo che conviene rifarsi e alle loro preferenze (valga come esempio il Bossuet del Bargellini).

Abbiamo indirettamente accennato al «Calendario» che - secondo il Pancrazi — segnerebbe l'inizio di strapaese ma l'impresa dei nostri amici - almeno a nostro avviso - non ha molto a che vedere con Malaparte, Maccari o Longanesi: tutta gente per cui il primum restava il gusto e una certa esaltazione dell'uomo nuovo. Naturalmente Lisi e i suoi amici, per avere passato lo stesso mare, denunciavano la stessa insofferenza degli strapaesani per la letteratura e l'arte che si potevano riassumere sotto la stella di D'Annunzio ma nelle loro invocazioni della vita semplice, naturale, nel loro mettere l'accento sulle virtù del calendario, sulla poesia delle stagioni, della natura, avevano ben chiara in mente una proposizione che era di ordine religioso e senza alcuna violenza si rimettevano piuttosto nelle mani della Provvidenza e intendevano essere figli obbedienti della Chiesa, di cui rispettavano l'insegnamento di verità. Direi che avessero anche poco da fare con la rinascita del cattolicesimo letterario, promossa prima dal Giuliotti e poi dal Papini; nel senso che non pensavano di fare opera di apologia e non credevano nelle virtù taumaturgiche del cattolicesimo brutale alla Bloy, il maestro riconosciuto dei due « uomini selvatici ». Certo Giuliotti e Papini erano loro amici e, più che amici, dei suggeritori ma le differenze erano molte e di non poco peso.

Papini, anche quando entrò in chiesa, non dimenticò di essere stato il grande scrittore degli anni della tempesta; quando invece vi entrarono Lisi e i suoi amici non avevano altro bagaglio da portare all'infuori della loro esperienza umana che, per essere stata così semplice e generosa, alla fine, valeva assai di più della famosa biblioteca di Papini. Direte che resta il caso Giuliotti ed è vero ma la semplicità di Giuliotti era di tutt'altra natura e, del

resto, la sua storia di solitario, di sepolto in Greve, è piuttosto la storia di un mistico costretto a condurre la vita di un piccolo paese toscano.

Tutt'al più ci sarebbe da fare una correzione nell'ambito di questa amicizia frontespiziaia a proposito di Bargellini che fra il prosatore Lisi e il poeta Betocchi rappresentava la sopravvivenza della cultura e infatti toccò a lui combattere le battaglie e le polemiche della rivista, soprattutto muovere guerra all'idealismo imperante, specialmente all'idealismo che si contrapponeva alla verità cristiana. Ma lasciamo i particolari, la cosa importante per il momento è stabilire quel tanto di verità che ispirava Lisi e Betocchi ed è il nocciolo unico della loro opera.

Il «Frontespizio» fece la sua strada, trovò altri amici, l'indimenticabile Hermet, il poeta tanto caro al cuore di Oreste Macrì e al mio, Luigi Fallacara, Roberto Wis, Tito Casini, Rodolfo Paoli e Vittorio Giommoni: un primo gruppo a cui, in seguito, se ne aggregò un altro, di giovani ma gravati e piegati da una grossa ipoteca culturale. Insomma di puri non c'erano e non ci saranno altri che Lisi e Betocchi: due scrittori che in misura diversa e nelle loro direzioni personali ben poco hanno a che fare con la letteratura italiana del nostro secolo. Non hanno mai fornicato né con la gloria né con il successo e questo — fra le altre ragioni — spiega la forza e l'unicità del loro lavoro.

Che cosa ha fatto Lisi? Riprendiamo la sua strada, una strada segnata da pochi libri e legata a certi momenti, di cui innegabilmente il più ricco è stato quello che va da L'acqua ad Amore e desolazione: un momento felicissimo di espressione dove il visionario, il favolista e il narratore sono intervenuti portandosi dietro quel fondo di poesia ferma che resta la prima regione della sua memoria anteriore.

Di dove partiva questa strada? C'è un dato geografico che — a giudicare dai suoi libri — sembra fondamentale: Scarperia e, in senso più ampio, il Mugello ma diciamo « sembra » perché Lisi stesso ci avverte che si tratta di un paese dell'anima. Comunque, questo è il nodo che la critica non ha saputo fino ad oggi sciogliere e ha costretto un po' tutti a servirsi di strumenti inadeguati: realismo, surrealismo, pagina astratta che sono magari

validi fino a un certo punto ma, se li pesiamo al momento giusto, ci lasciano insoddisfatti e al punto di partenza.

Da dove viene Lisi? Forse se aggiriamo l'ostacolo da un'altra parte, se facciamo, cioè, questione di tempo ci muoviamo con più sicurezza. Ebbene Lisi non ha nozione del tempo reale né del tempo così come siamo abituati a registrarlo nelle nostre cronache ufficiali: non che non sia in grado di giudicarlo ma mentre lo giudica, ecco che naturalmente, senz'alcuno sforzo, sta già da un'altra parte, ne è distaccato, non ne viene contaminato. Si legge in una nota critica di presentazione a uno dei suoi libri ristampati che non c'è stato bisogno di apportare nessuna correzione a pagine che erano state pubblicate sotto il fascismo ed è vero ma non sarebbe stato possibile altrimenti e, del resto, qualsiasi «ismo» svanisce nel corso dell'intera opera.

Eppure Lisi aveva vissuto pienamente la guerra del '15, il fascismo, l'occupazione, il tempo della desolazione e infine questi ultimi trent'anni di fervori e di risse, lo sappiamo anche dalla Parlata, ma in che modo li ha vissuti? Lo ha fatto con quella che abbiamo chiamato la sua memoria anteriore, anteriore e refrattaria alla speculazione dei sentimenti e delle passioni puramente umani e gli veniva dalla sua sola vocazione, dal suo naturale ritrovarsi di fronte a Dio. Lisi è passato indenne fra disastri e disperazioni e non già perché non ne avvertisse la presenza, ma perché si teneva ben fermo a quella geometria dell'anima con cui ha costruito la stessa lettura del mondo. Quando noi cerchiamo di spiegarci Lisi con una poetica o soltanto di legarlo a delle categorie estetiche facciamo subito naufragio, perché non mettiamo l'accento al posto giusto: il segreto dell'arte di Lisi è un moto puro, anzi una pura manifestazione dell'anima. Lo scrittore non esiste quasi, vogliamo dire che non esiste mai per il numero dei problemi posti e risolti, esiste in quanto è il trascrittore della sua sola passione interiore.

Quando Lisi si mette a scrivere ha soltanto da fare un'operazione di alta registrazione, caso mai deve stare attento a non amplificare, a non moltiplicare occasioni e suggestioni. Al proposito, potrebbe aiutare il critico un confronto con alcuni dei pittori che più gli sono piaciuti nella sua prima maturità, Morandi, De Pisis, Rosai, e il fatto che fra i suoi amici lavorasse Parigi. Una letteratura essenziale che pure non tradisce il « carnale », per

stare al Péguy, dal momento che la gioia è fatta di partecipazione e per l'appunto in Lisi non ci sono tracce di estraniazione.

Nelle sue storie non ci sono «stranieri», la sua famiglia è quella del Grand Meaulnes; è tutta gente, anche quando obbedisca a un tanto di pittoresco, che salta fuori dal mondo della poesia. Qualche critico per questi suoi « semplici » ha creduto non del tutto sconveniente pensare ai « buffi » di Palazzeschi ma si tratta — in mancanza d'altro — di un puro ricorso letterario: la poesia di Palazzeschi è ben diversa, non mi sembra che Lisi abbia mai ceduto alla tentazione del giuoco, ha sempre guardato. Beninteso, guardato di fronte, direi che è stato uno dei rarissimi che abbiano saputo fare questo, in mezzo a gente che o guardava « altrove » o addirittura preferiva non guardare. Sembra superfluo aggiungere che fra l'occhio che guarda e quella riva immobile di luce e di voci che — in fondo — costituisce la materia della sua opera non dovevano esserci ostacoli né dubbi: Lisi non ha dubitato, di qui la sua pace, di qui quel suo andare sul filo della irrealtà e della pacifica follia. Perché non è da pensare che in tale suo movimento non abbia visto ciò che si accendeva intorno né abbia evitato quanto spingeva gli altri a comportarsi in modo del tutto diverso, le sue tentazioni sono sempre state risolte nel bianco del fuoco e sono state assolute. Probabilmente dipendevano da questa vocazione naturale anche la composizione del suo mondo umano e il suo gusto per la disposizione a presepio; Lisi ha dotato della sua scienza spirituale i personaggi più umili della sua compagnia: i contadini, i frati, i preti, i parroci.

Per Lisi ogni uomo è suscettibile di queste modificazioni, anche se non è uno spirito codificato: anzi, la sua scelta cade indistintamente al solo scopo di tracciare quella linea segreta di luce che unisce le anime, al di fuori di qualsiasi interesse pratico. Il suo è un mondo fatto di voci, di luci, di apparizioni improvvise e che avrebbero del miracoloso se non fossero soltanto ed esclusivamente naturali. Che cosa ha inteso dire Lisi con questo suo teatro antimondano, senza possibilità di tragedia umana? A nostro giudizio ha voluto far sentire che accanto alla vita apparente di cui siamo — volta per volta — attori e vittime, accanto a questa vita effimera e quasi sempre dominata dall'ombra c'è un altro modo di essere che si manifesta al di fuori

della nostra volontà. Non per nulla i suoi personaggi non dialogano mai fra loro e, anche quando lo fanno, in effetti si rivolgono sempre a qualcun altro, un altro di cui si ignorano le forme ma non la verità sostanziale.

Ecco perché c'è posto — e quale posto — nella sua umanità per gli angeli e i suoi angeli sono degli esseri mediatori, con il compito ben preciso di trasmettere le nostre pene ad altri e a noi la pace di chi non sappiamo o sentiamo senza conoscere. A questa luce lo scrittore si riporta ai testi letterari della nostra fede più lontana ma vi si riporta senza accorgimenti letterari, senza trucchi: a Lisi è riuscito di saltare secoli interi di letteratura e di ritrovare alla fine i testi dei libri della fede. Che inoltre non ci sia nessuna eco di Strapaese lo sappiamo alla semplice lettura delle visioni e delle favole, nell'incontro con il Lisi della saggezza che meglio si direbbe della « sapienza »: non c'è furbizia, non c'è compiacimento moralistico, c'è soltanto contemplazione e, nell'ambito di questa contemplazione, l'espressione di una felicità fra soprannaturale e naturale che non ha mai nulla d'episodico né di caratteristico.

Ecco perché uno scrittore toscano con il peso di un'intera tradizione di letteratura regionale, con un'intera biblioteca di divertimenti cruschevoli è riuscito a liberarsi completamente da queste ipoteche e a diventare universale maneggiando una materia umile e spesso addirittura molto povera. Quel difetto che, a suo tempo, la critica ascrisse sulla partita nera del suo conto in realtà è un merito, la favola di Lisi non ha una morale, Lisi non ha mai voluto insegnare, essendosi limitato a vedere, intento com'era a cogliere la maggior luce possibile nel quadro delle sue visioni. Nella Parlata c'è la chiave di questa sua saggezza che va riconosciuta nella grande esperienza dell'uomo, di chi pur non agitandosi è sempre stato fortunato nello strappare il senso ultimo delle cose. L'ultimo libro è nello stesso tempo un riepilogo e una solenne protesta d'amore per la vita e per gli uomini. Non c'è mai nulla di equivoco, tanto meno di peccaminoso nella sua letteratura; anche là dove qualcuno ha creduto di vederlo indulgere a segreti soprassalti di sadismo Lisi ha una sua purezza che gli viene dall'avere conosciuto i segreti della vita, dall'averli svelati con una sorta d'innocenza che non è mai programmatica, che non è frutto di pietà ma di conoscenza, di quella sapienza di cui si è fatto subito testimone. La « parlata » che è una confessione ad alta voce e giustificata perché viene al colmo dell'esistenza e della febbre trattiene soltanto una lucidità senza esaltazione, è la somma di una lunga serie di meditazioni fatte a mente fredda, lungo moltissimi anni: una confessione che si intreccia continuamente in cento argomenti ma che non perde mai il filo, per cui la prima età chiama l'ultima, le guerre la pace, la follia degli uomini quella tal gioia composta che dipende solo dall'avere rifiutato l'errore dei sentimenti e l'abuso delle passioni.

Il libro ha la sua unità - nonostante la complessità della struttura che dovrebbe entusiasmare i rappresentanti di una delle più recenti scuole critiche - in questo riferimento superiore che lo aiuta a togliere tutto il superfluo e il vano della vita raccontata. È un dialogo fra luci e voci che non appartengono solo al passato ma sostituiscono il tempo, almeno così come lo concepiamo noi, vittime di un calendario abusivo. Il giorno in cui Lisi ha passato il limite dell'ombra non avrà avuto quasi più nulla da imparare per quanto riguarda questo mondo della visione, la sua vita non è stata infatti che una lunga preparazione, un modo di edificazione naturale che gli ha — peraltro — consentito di fare a meno di conversioni, di modificazioni, insomma di storia personale. Pur avendolo frequentato molto mi sarebbe estremamente arduo rinvenire nella sua storia cose di questo genere, eppure non è neppure possibile parlare di immobilità: diremo allora che la vita ha coinciso con queste infinite variazioni di luce interiore. Lisi non se n'è mai fatto interprete, non ha assunto una parte che sentiva benissimo di non poter sostenere, non ci ha mai costruito sopra delle ragioni letterarie, è rimasto apparentemente impassibile con i suoi strumenti di geometria del cielo a segnare i tratti dell'altro calendario. Lisi è stato un uomo miracolosamente posto nella natura per studiare le leggi segrete del creato, anzi per vedere in che modo si manifestasse la presenza del creato su questo teatro delle nostre misere e grandi passioni. Ma quanto amore ha messo in questo suo mestiere, perché di mestiere si tratta, quasi di un mestiere artigianale che, di colpo, subiva la trasformazione poetica fissata da un'altra mano. È la grande umiltà dell'artigiano secondo la tradizione della sua terra ma anche

qui quasi senza parere, con un non so che di abbandono fiducioso nel rigore del mestiere ben fatto.

È chiaro che — posto in questi termini — il suo capitolo non rientra in nessun volume della nostra ultima letteratura e questo spiega perché dopo il successo del Diario a poco a poco si sia fatto intorno alla sua opera un silenzio sempre più profondo. La spiegazione - anche questa volta - non è di natura letteraria ma spirituale: a mano a mano che si spegneva l'interesse degli spettatori per Lisi, la sua meditazione si faceva sempre più libera. Era lo specchio di una situazione precisa: da una parte il mondo che andava dietro altri fantasmi, dall'altra Lisi che continuava a fissare il cielo della sua poesia. La «parlata» ha rotto uno stato di cose che durava da vent'anni e più, epperò ci mostra in che direzione e fino a che punto Lisi era andato avanti e -- soprattutto -- le proporzioni del nostro lungo errore. È la favola di Achille e la tartaruga, dove alla parte di Achille sono stati chiamati i mag giori, quelli che hanno riscosso più applausi; se proviamo infatti a fare un po' di conti, si capirà dove stia il bottino più ricco. D'altronde, l'essenziale di Lisi che non è neppure frutto di difficili calcoli letterari, per il fatto di non essere esclusivamente suo, per il fatto di essere stato recepito vince di gran lunga le operazioni che sono state fatte, con abilità, con la cronaca.

Gli stessi personaggi di Lisi nella *Parlata* godono di questa situazione, non sono né di favola né di cronaca e danno quello che hanno voluto significare nella loro vita. Si direbbe che la stessa risata fragorosa con cui il giovane Lisi buttava all'aria le tavole della convenzione mondana avesse assunto un altro significato, si fosse fatta più essenziale, avendo ridotto lo spazio delle condanne e del rifiuto. Il sapiente che è nato nel nuovo Lisi non conosce le nostre leggi, ignora i tribunali, sa che queste cose non spettano a noi: si accontenta di affidare agli angeli che ora sono ridotti a pura luce i messaggi della pietà e del dolore. A volte si ha l'impressione che in Lisi non ci sia questo dato indispensabile ma si tratta di impressione: il dolore è consumato, come del resto lo sono gli altri sentimenti e il suo mondo non è il mondo sensibile, è un modo di trapasso, la cui posta si giuoca su un altro pianeta.

A Lisi è riuscito il colpo di impadronirsi di questo pianeta diverso e forse c'è riuscito perché non ha usato strumenti d'arte, non ha usato droghe, stratagemmi. Gli è bastato guardare e trattenere il respiro fino a quando non fossero passati gli angeli e, anche quando erano passati, come un contadino delle sue terre si limitava ad ammirare, ad essere sorpreso, raramente arrivando alla parola. E là dove per uno scrittore sarebbe cominciato il viaggio nel mistero, la discesa alle Madri, per Lisi il discorso si chiudeva di colpo mentre passava la mano all'ombra che gli stava accanto, meglio alla luce che lo aveva folgorato. Ma ci sono folgorazioni? Direi di no, ci sono apparizioni, stupori, attese e rapidissimi riconoscimenti, trasalimenti: per il resto, Lisi si limitava a prendere il compasso in mano e a segnare il punto dell'evento là dove si era verificato quell'inizio di miracolo.

Come i suoi personaggi più umili, Lisi si rimette costantemente a questa volontà superiore con fiducia e magari con la certezza di un premio. Che cosa sia questo premio non lo dice ma lo lascia capire tutte le volte che la nozione di morte la fa coincidere con l'ultimo riscatto per entrare nella luce eterna. Tutto l'albero della fortuna, Lisi lo mette al di là della morte e proprio per questo la vita gli appariva come preparazione, come aspettazione fatta di pazienza e di intelligenza. Perché il suo è un mondo pieno d'intelligenza allo stato puro, d'intelligenza che non fa lui ma soltanto accetta. Così dicasi del suo spirito di comunione che non si poggia sui grandi principi d'umanità ma vive ed è riconoscibile nel tracciato geometrico della sua poesia. Sono le linee pure che Lisi ha tracciato per oltre mezzo secolo che hanno finito per trovare un posto e un senso agli uomini: l'importante è trovare questo punto, tutto il resto è superfluo, è letteratura e a Lisi la letteratura non interessava. Trovare il punto è un po' come dire avere il senso delle proporzioni, conoscere i nostri limiti, le possibilità delle nostre azioni: per un curioso paradosso, il suo piccolo mondo mugellano è una sorta di Eden, un mondo prima delle passioni e dove l'uomo è lo specchio della volontà di Dio. Paradosso, ho detto, perché Lisi possiede un acuto sguardo per le passioni degli uomini ma non l'abbiamo mai trovato in posizione di giudice, tanto meno di pubblico ministero. Lisi sa benissimo fino a che punto arrivano i nostri tiri, ha misurato la portata vera degli errori e soprattutto era convinto che la partita non si giuoca solo fra di noi o fra di noi e le nostre colpe. C'è per lui questa eterna presenza dello spirito, dell'Angelo che passa e che non è una categoria poetica come accadeva con Jammes, per esempio. Anche perché in questo scontro di diverse presenze non si va al di là dell'attesa, dell'invocazione subito contratta: gli uomini di Lisi preferiscono stare nel teatro della commedia che non in quello della tragedia.

Un critico prevenuto potrebbe accusare Lisi di aver bevuto qualche volta alla fonte dei grandi realisti della sua terra, di essere stato un tantino guicciardiniano ma è una tentazione da negare; Lisi — l'abbiamo detto — possedeva una memoria anteriore di quello che sarebbe potuto essere l'uomo e — nonostante tutto — a volte è ancora: un essere suscettibile di grazia. E come tanti scrittori del secolo si sono sfiniti nel bisogno di recuperare quella che era stata la loro vita, di trovargli un senso, di sfruttare la loro memoria posteriore, Lisi ha fatto di tutto per ricordarci che il mondo in cui ci muoviamo è stato, non soltanto è: soprattutto che ci è stato dato e noi ne conosciamo una minuscola porzione. Le grandi sciabolate di luce che — d'improvviso — sconvolgono il teatrino di Scarperia hanno proprio questo compito, farci misurare la nostra infinita miseria di fronte a quanto sta al di là della nostra vista. La puntigliosa cura che mette nel misurare la sua realtà visibile è una riprova per assurdo della verità degli altri confini, di cui Lisi si limita a ricordare la presenza, lasciando da un lato la ricerca per lui secondaria e impossibile del loro significato.

Il paese dell'anima annulla certo quello della realtà, il paese piccolo e grande della storia: l'averlo tenuto ben presente ha consentito a Lisi di non cedere a illusioni e — di conseguenza — di non essere vittima di delusioni, di errori. Ma se la storia è per Lisi futile, un'inezia, gli attori che ha conosciuto e con cui ha vissuto hanno conservato la dignità della loro grazia originale: la « parlata » è fatta anche in nome loro e in questo senso il mondo di Lisi torna ad essere popolato e popolato non più di figurine ma di uomini veri e qui commemorati con quello spirito di cristiana comunione a cui si alludeva sopra.

Nel libro c'è anche la memoria particolare del letterato ma c'è in una maniera così distaccata e pura da costringerci ogni volta a privilegiare e illuminare la parte dell'uomo. In tal senso Lisi non faceva mai questione di valori mentre mostrava d'avere a cuore soprattutto e soltanto quel rapporto d'anime che al fondo costituisce il termine di un'unica convivenza. Non si tratta neppure di rispetto di una data civiltà, ché sono categorie per Lisi prive di autenticità: la «parlata» si rivolge, dunque, agli uomini che hanno incrociato la sua esistenza e però i morti conservano lo stesso peso, la stessa luce dei vivi. Sempre questa preoccupazione dell'essenziale che è, sì, una ragione prettamente toscana ma in Lisi assumeva un'altra dimensione: è un essenziale che non esclude mai il flusso della vita, un essenziale che è un chiaro riferimento a quella memoria anteriore, vale a dire Dio. Lo scrittore non ha conosciuto la rassegnazione, a meno di non voler prendere per rassegnazione quel suo straordinario moto di gioia che lo distingueva da tanti altri scrittori eccezion fatta — caso mai — per il suo vicino Betocchi. Una gioia, però, più spirituale che carnale, assai lontana da quella che agli inizi del secolo inondava il petto di un Claudel e forse assomigliava di più a una prova di forza nell'ambito della liberazione. Allo stesso modo il suo cattolicesimo non sa l'agonia, ignora la lotta ma si nutre di una costante pacificazione interiore.

Eppure, Lisi è stato uno spettatore acuto e generoso del lungo travaglio della sua Chiesa dal modernismo ad oggi, ha capito ma per conto suo gli bastava entrare nella prima parrocchia che trovava sul suo cammino per ritrovare quegli sterminati orizzonti che restano una delle cifre obbligate di ogni sua giornata: se c'è un miracolo, è in questa naturale dilatazione dei confini che coincideva con il suo sguardo.

Un cattolicesimo senza ostacoli sembrerebbe un dono ma penso che per Lisi non lo sia stato, dal momento che non c'è segno di abitudine né di accettazione supina della formalità. Tante volte c'è capitato di ripensare per lui a una formula famosa, quella del « mistero in piena luce », alla fine ci siamo convinti che per Lisi è piuttosto opportuno rovesciare l'equazione e parlare di piena luce nel mistero. Là dove noi ci scontravamo con il tragico quotidiano delle nostre passioni, Lisi andava più avanti, aboliva la tentazione del romanzabile e si teneva al concreto del poco o molto che aveva regolato nelle sue operazioni di geometria del cielo.

Ci sembra superfluo continuare in questa direzione; quando un'opera si salda a tal punto con la bellezza dell'anima il critico deve pur cedere le armi. È ciò che facciamo ma con una riserva e, cioè, che nel nostro discorso non abbiamo mai passato l'attenzione all'uomo e alla sua famiglia. Un po' come dire: torniamo al gruppo originale del «Frontespizio» e proviamo a tornare in casa di Bargellini che, dopo il tempo eroico di piazza de' Giochi, era diventata la sede della rivista. Non è un discorso facile neppure per chi saliva quelle scale con l'umiltà del discepolo, la ragione è pur sempre la solita. Noi pensavamo di trovare degli scrittori attenti a costruirsi la casa del successo e trovavamo uomini semplici. È stata una lezione preziosa che non abbiamo finito di ammirare neppure oggi, a distanza di tanti anni, e di cui Lisi ci appare il testimone della felicità e dell'amore in Dio, il sottile, profondo lettore della "geometria celeste".

TESTIMONE

di Libero de Libero

NON PIÙ LAMENTO O GRIDO

Esci anche tu da palpebre irose
e non raggiungi la corda di quel sangue
che ti lega alla sbarra del castigo
tu resti di spalle al triste amico
e la mano del requiem t'allontana
per una strada di parole sbagliate
dove tu speri d'incontrare la mia ombra
e l'io non più lamento o grido
non è il nome d'un ritratto storto
l'inchiostro è che gela nel suo inverno.

CANZONE A VINO

E bere lui vuole questo primo giorno e farsene spumare dalla testa ai piedi uscirne tutto a pampini d'allegria battendo tacchi a giga e ciaccona scrocchiare se stesso a schiaffi di cristallo sciamando ebbro in fondo allo specchio si spande il ritratto in acqua rocciosa galleggiando labbra d'un ritornello a nacchere di scoppi infelici si spezza il brindisi ghiaccio tra le dita.

SENZA SPERANZA

Ti affacci alla memoria
e lo sguardo ricomincia d'una attesa
fughe e ritorni di scale in disfatta
tace il corteo di passi per dove
il passato è un lungo giorno di pioggia
o tu che non hai più volto né ombra
non ricordi quella notte chiusa
in un campo di grano mietuto
covoni in gonfiore di morti
un cielo senza speranza
la tua capigliatura di cavalla
la tua andatura di sciacallo.

BASSORILIEVO

Il grande occhio su quel muro di pupilla a cerchi neri orologio senza ore e freccia assetata cappio che strozza lagrima di pietra la sua pietà.

RING

O tempo elemosina di pochi spiccioli mai una stretta di mani mai un ricambio di sguardi strada scorrevole lungo un deserto di fiamme stanche bandiere d'una gara che rimanda la data d'uno scontro a pugni con la tua pietà.

BUCOLICA

Per questi sentieri frizzanti di spine ogni sasso è domanda alla paura crepa il cielo delle acque morte nel sonno della vita ora accade un alito di polline marcio e sbocciano i luoghi d'un rancore nessuna risposta danno i semi già sognano sgomenti d'abortire.

TESTIMONE

Tra il broncio d'un rimorso e l'asilo del perdono il castigo del silenzio tra la sconfitta d'un grido e la raffica di polvere il testimone nasconde il volto.

QUELL'ATTIMO

Lui continua a chinarsi
in quel pozzo afflitto
a memoria del ragazzo
ancora chiuso nel sacco
e risale con un grido
dell'attesa che gli addenta il cuore
e tra le braccia se lo porta via
l'uomo dal volto cancellato
così sporco di vino il suo rifiato
l'intera vita quell'attimo è stato.

COMPLEANNO

Se dell'abito suo potesse lui vestire un'ombra. Se nell'ortica d'un abbraccio andasse in fumo la sua età. È il miserere della ricorrenza e viene anche oggi in nottola sperduta a shattere contro i vetri del suo autunno. Lui si aggira nel cerchio del bersaglio mordendo al desiderio che si spacca in una melagrana senza umore. Timore della verità è certezza di averla recisa all'ultimo rigo d'una pagina messa in bella copia correggendo la vita scritta male. Battono i richiami del tam tam e lui scampa all'una e all'altra fionda là in mezzo sta una mano pronta a scacciarlo dall'una e l'altra sponda.

E lui che gettò se stesso l'ira non ha da scagliare contro chi divora i suoi domani, due dita di auguri per favore.

VINO TRISTE

Tu superba in quel giro di fianchi sdegnosi fino all'affronto del tuo grembo acceso tunnel rosanero e geme l'allarme d'uno abbaglio è gonfio il frutto che già stilla in gocce di vino triste t'inghiotte il furore d'uno sguardo innocenza e rimpianto della corsa per il ramo che crolla al congedo d'una cupa miopia e il gelo che frusta alle morte spalle.

PAGINE CHIUSE

Splendore del sangue e cieco conflitto subito il rito dell'annientamento.
Noi copiosi nel dono e nel furto estasi sterili e frode alla sorte.
Noi serpi affamate nel groviglio spoglie d'un morso e stolte litanie.
Noi invincibili e defunti nella sete spietata favola e sudicia neve.
Noi atleti decrepiti nell'arena vittime degli occhi sconsacrati eroi.

IN CERCHI DI PALPEBRE

Pour toi, mon tabac...
Sainte-Beuve

Per un libro insieme goduto a brindisi di evviva disegna il fumo l'incontro e l'alleanza sentieri percorsi in oscurità felice.

Prigionieri i volti aizzati
vocalizzi di tabacco
in cerchi di palpebre
lunga epidemia
d'un profumo largo
festa del non guarire
la mano al centro della vita.

Disastro del tenero nulla l'uscita non è luce dell'entrata e si gela la fantasia della rosa bruna.

PER UNA LACRIMETTA

Quali parole attendi da uno sguardo e dalle braccia quali festini speri tu che corri incontro a un muro? Tra il prendere e il dare s'infiamma uno strazio di falena laviamoci nelle stesse acque mescoliamo le nostre nequizie. E non nasconderti dietro l'attesa tu sai che può un sospiro uccidere chi sé guarda in fondo alla vita ridotta a un orto d'inverno o memoria consuma i tuoi ceri per una lacrimetta ch'el mi toglie.

LA MANO DEL PASSATO

La nave arriverà col tuo dolente passo Terminus è il suo nome in rosso tramonto e canta questa notizia che nega la vita frugando l'odore delle righe esce la tua mano a filigrana in un giro di versi vorticosi sulla carta imbronciata del golfo per un congedo dagli occhi ti arresti nel passato ormai cammino chiuso tu scrivi che nulla è accaduto a chi ricorda che non tutto è stato assenza errante della nostra pace.

LA TUA PERSONA

Anche la notte ha la tua pelle tesa a tamburo e rotta vi batte l'eco d'una corda rauca al mio orecchio tu la strappi. Sale la tua risposta e scende scale senza trovare l'uscita dal fuoco s'increspa il sudore dopo la fuga e una sosta tra pareti liquide.

E chi guarda quelle vesti inerti e vuote della tua persona chissà dove remota è quell'agro addio si stacca dal tuo fianco arso dal mio.

Te ricopre una rugiada così fredda che l'alito tuo è d'un aspide il brivido che ti soffia alle labbra è dell'alba decrepita dietro i vetri.

L'ACQUA DEL SUO RITRATTO

Una voce sfogliata tra le pagine dell'estate una gloria di bugie l'arma dei suoi occhi una brace assetata stretta la guancia al morso del rossore la sua immagine si posa dorata sull'acqua del suo ritratto.

OCCHI D'OLIVA

E lui che ancora ti chiama occhi d'oliva e sei tu la speranza ipocrita balia del suo futuro.

CAPODANNO CON ERRE E LA SUA ERRE

a Raffaele

Eppoi l'alba che si mette a vaneggiare in pampini e viticci d'aria stappando la pioggia scintille spumano spari senza scoppi d'allegria ha già rotto il tempo ogni promessa non interroga né risponde e posto cambia alle virgole del quadrante per insegnare tranelli al nuovo giro attizza gli evviva a un'ebbrezza muta il silenziario per Erre e la sua Erre — oh prestategli un orecchio ciascuno — Lombrici di Camaiore Lombrici... svapora al gelo il vocativo d'una sorte già conclusa e l'altra della fuga ricomincia avida di scale e stanze per un altrove che si chiama si chiama...

CANTAGLORIA

Donne ricciute in fiamma di aureole e arabeschi in damasco e veli santificazione di putti sontuosi gendarmi oranti nelle nicchie una testa di spine scarmigliata ruscellante di brandelli e strazi Lui sale una scala senza fine apostoli si tagliano unghie ai piedi lassù tra nuvole schiantate

Maddalena bambina in trecce di serpente il nano crocifisso al sudario prospettive di braccia gambe e schiene in attesa di scattare a un ordine di scena e in corteo si spalanca la cerimonia di corpi squartati l'epilogo di vecchioni urlanti da tube la fine dello spettacolo a Fabrizio Clerici dedicato.

IN CASA DI LIBITINA

Con tutti quei colori in allegra fuga di palle e birilli risponde l'urto degli echi chiocci a colpi d'impazienza dipinge sui muri l'ora vermiglia arabeschi di danza e in cerchi di gesso li mormora un tanfo amaro di mortelle rovescia rimembranze e un'altra sete. Agli sgoccioli del futuro ospiti vaganti sorseggiano intorno a se stessi il filtro del passato allappando un'oliva il presente ghiacciato nel bicchiere. E non esiste un vivere più lento? Già madama Libitina va scegliendo tra mani dolenti il congedo dagli addii gli ultimi d'una uscita senza rientro.

NOTIZIE DEL GELO

E quel ridere cariato del vecchio in bicicletta avvolto alla sciarpa del suo inverno schricchiolano i chiodi del suo scheletro.

E la rissa dei cani al guinzaglio del ragazzo che il vento schiaffeggia sognando lui più smilzo della canna in pugno strina la sua bocca in pianto.

E crolla a sorte sul pietrame il tordo allo sparo dell'occhio nemico non altro che foglia annerita una spoglia di gioia rattrappita.

E quel falso orgoglio della sera cromata da un gelo senza cuore c'è un azzurro così spietato che alberi e volti stridono in furia.

VENTAGLIO LUNARE

Fruscio d'un alito che affila e avvampa la dolce lama del fiore al morso d'un gemito corsa e tregua dell'afflizione all'orlo d'un furore che attizza ai fianchi la stretta ortica e agguanta laggiù una delizia in miele rovente è l'aiuola in quel buio d'una bocca che lo strazia consuma. Torto e ragione d'un intreccio morente nel fatuo transito e scivola ebbro nel labirinto d'un sonno traditore è la gogna felice quel ventaglio d'occhi lunari trabocca avido il seme della vita.

CONGEDO

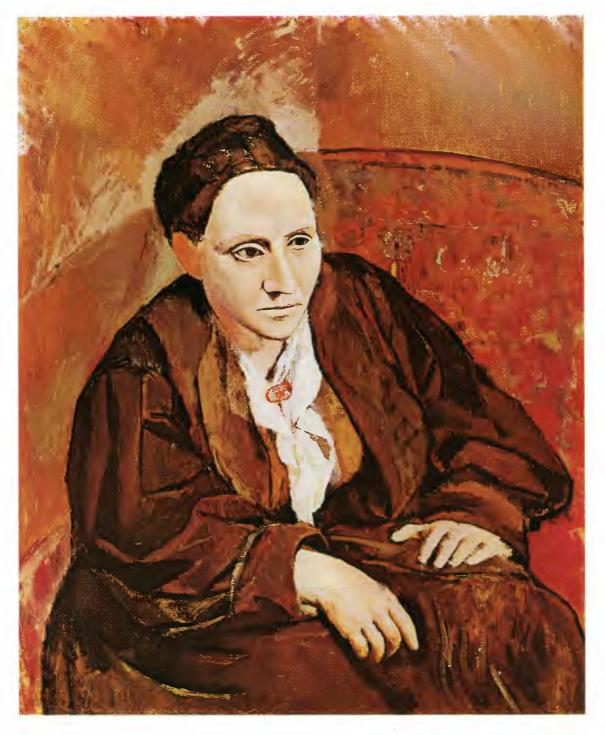
Tanto l'ora è rossa da scoppiare in fiamma l'appassito lamento della corsa e le promesse tornano in moscerini dementi intorno all'uva gonfia di passione già livida la certezza della rosa. Non si sa se viene o va esce entrando il fuoco nell'inchiostro acido al primo foglio d'una mosca fiera, lasciando in pegno agguati della verità e putride aurore non soffrirà di andarsene l'estate.

GIROTONDO

Anche gli altri se ne andarono in furia sfasciando l'orto e schiantando cancelli mancò il tempo all'ultimo respiro le domande restarono mute. Forse assenti per le villeggiature chissà se ospiti in ville delicate impediti soltanto di tornare per l'indirizzo smarrito viaggiando. Oh attendono l'ordine di partire per un paese di corone sfatte e la paura d'essere ingannati chi qua e chi là in eterno separati li stringe alle mani del girotondo forse allegri d'una sorte contumace lassù gli inchiostri non bastano mai.

IMPROVVISO

Tanto era il tuo amore o madre mia che assai presto consumavi la luce e un canto per essere cieca e muta.



Pablo Picasso: Ritratto di Gertrude Stein, 1906. (New York, Metropolitan Museum of Art) © by SPADEM, Paris

IL PIANTO DELLE CERBAIE

di

Piero Malvolti

Per noi di paese, le Cerbaie erano una terra lontana. Si guardavano dal poggio Salamartano come una grande siepe di pini, di cerri, di acacie, nitide nelle giornate di vento, messe lì a separare le paludi di Bientina da quelle di Fucecchio. Non erano i boschi di paese, come quello di Montellori, assai più vicino, dove si andava per merende il mercoledì delle ceneri secondo un antichissimo rito a consumare l'uovo sodo e la prima schiacciata della quaresima fatta d'olio, sale e farina. Nelle Cerbaie si andava di rado per guarire dalla tosse canina o per qualche altra malattia più lunga, quando si stentava a riprendersi, per tirarci su da un po' di esaurimento, allora si chiamava mal nervoso, e il dottore, d'accordo con i vecchi di paese e le esperte comari, indicava in quelle pinete il balsamo definitivo per rimetterci in salute. Si andava per cambiare aria ed anche questo era il segno della lontananza o per lo meno della diversità dal clima più stagnante del paese. Massarella, La Torre, La Querce, Le Pinete, Il Galleno erano i luoghi preferiti. Piccoli agglomerati di case, quasi tutte in collina, a mezzogiorno, con una sola bottega di alimentari, il buono odore di pane, di crusca, di salami nostrali, nella piazzetta vicino alla Chiesa razzolavano i polli e qualche ragazzo giocava al pallone all'ombra dei grandi alberi. Ville di lunga storia, come quelle di Poggiadorno e Montefalconi, dominavano dall'alto dei colli la piana dell'Arno immerse nel silenzio dei boschi, altre, più modeste, di gente di paese, punteggiavano a solatio i fianchi delle colline. Erano le case dei borghesi benestanti che passavano l'autunno in Cerbaia alternando il divertimento del capanno alla cura dei raccolti. La mezzadria li legava ai contadini in un rapporto che era di amore, odio, affetti, consuetudini, pignolerie, soprusi e dispetti, che si consolidavano nel secolare equilibrio sorto dalla grande parsimonia, dalla povertà delle rendite di una terra avara che una stagione avversa poteva anche mandare in fumo.

* * *

Fuori dal giro dei fine settimana alla moda, immerse nel silenzio acquatico delle paludi di Bientina e di Fucecchio, limitate a nord dai colli Albani ed a ponente dai contrafforti dei monti Pisani, le Cerbaie avrebbero potuto mantenere intatta la loro soave solitudine se non ci fosse stata quella forsennata aggressione industriale dell'ultimo decennio che, spargendosi a macchia d'olio in tutto il territorio, finì per insidiarne i boschi, le acque, il coltivato e i viventi: uomini e animali.

Per la loro collocazione geografica, così sfumata, nello sfondo degli appennini e delle bianche cime Apuane, tra il corso dell'Arno e le due grandi masse d'acqua palustri, le Cerbaie godettero, almeno fino agli anni sessanta, di una loro umbratile impenetrabilità, una specie di pudore geografico. La loro natura, così varia e composita sotto l'apparente uniformità, appare a nord un intreccio di vegetazione e d'urbanistica lucchese, con le case rosa distese e basse senza colombaia sulla terra umida e friabile come un'orto di Pescia, per riacquistare più a sud, verso Fucecchio, l'aspetto del paesaggio fiorentino tra boschi di pino marittimo e estesi filari di vigne e d'olivi.

Delle Cerbaie la cronaca e la storia se ne sono occupate di sfuggita quasi che un geloso destino volesse tenerle appartate. Anche il Lami, infaticabile viaggiatore e cronista della Toscana, così si esprime su questa terra nel suo « Hodoeporicon »: «È dunque da sapere che l'Altopascio è un Castello distante da Lucca circa dieci miglia, e da Pescia intorno a sette, situato nella

Cerbaia, latinamente Cervaria, per significare luogo ermo, e salvatico, e solitario, non altrimenti, che Luparia, e Ursaria, e Leporaria, e Capriaria, altri somiglianti luoghi furono appellati dagli animali che gli solevano abitare».

E in effetti fino a pochi decenni fa solo i cacciatori e i pescatori di padule parvero conoscere i più riposti segreti delle Cerbaie, i luoghi adatti per sorprendere il volo dei colombacci, le alte radure dove appostarsi per il capanno o il folto delle forre nelle valli più remote, dove a novembre è solita nascondersi l'astuta beccaccia. Eppure questo loro splendido isolamento fu solo apparente. In questi luoghi i Romani aprirono la via Francigena, ancora visibile in breve tratto nella frazione di Galleno, e Annibale forzò le insidie del padule valicando le Cerbaie fino a Cappiano per entrare nella valle dell'Arno, e da lì si diresse verso Arezzo per lo scontro decisivo con il console Flaminio. In questi luoghi i pastori delle colline ascoltarono il passo dei Cadolingi che si arrestò anche a Fucecchio nel poggio Salamartano, dove essi tennero corte fino a dopo il mille. E sulle Cerbaie, vicino al grande bosco di Altopascio, i cavalieri del Tau, la croce rossa del medioevo, dettero l'avvio ad una delle più esaltanti opere di tutti i tempi costruendo la Magione dei S.S. Jacopo ed Egidio. Santi e Barbari, dunque, anche in questa terra nel respiro largo della sacralità medioevale che si esaurisce con l'avvento dei Medici in una tensione edonistica e di potere assai diversa dall'etica medioevale. E mentre in piazza della Signoria a Firenze si brucia il Savonarola e nel contado si costruiscono con foga pagana residenze di caccia e fastose ville di campagna, in Cerbaia, nel piviere di Cappiano, sul colle detto della « Palagina », Bernardetto dei Medici realizza per sé e per la sua brigata una casa di piacere, luogo di ambigui e spregiudicati incontri dopo le battute di caccia nel padule di Fucecchio e nei boschi delle Cerbaie. E ai primi del Novecento il Fucini, nel celebre capanno, insieme al fido Pinciano, alternerà alla posta degli uccelli schietti incontri serali nelle case dei contadini per tradurli poi in un classico della bozzettistica toscana.

Ma al di là di questi eventi c'è nella storia delle Cerbaie tutta una cronaca minuta, una vicenda spicciola quotidiana che trae da questi boschi, da queste campagne una luce emblematica sul vivere della povera gente, del clero minore, del suo rapporto con l'autorità, che coinvolge maestri d'ascia, ispettori dell'Arsenale di Pisa, i cancellieri dei Comuni vicini con le loro interminabili liti nello sfondo della vecchia ruggine tra Pisa e Firenze.

« Le boscaglie delle Cerbaie furono sempre e sono e saranno della comunità di Fucecchio e di suo diretto dominio fin quì incontrastato», si legge in una lettera alla comunità del 1723, e ancora un rescritto del 30 gennaio 1608 « modera la pena di cinque anni di galera a chi tagliasse querce nelle Cerbaie e si riduce a lire dieci per quercia », e impone che « nessuno possa andare al taglio senza licenza del cancelliere revocando tutti gli ordini precedenti, etc. » (1).

Ed anche nella umiltà delle « suppliche » tante, troppe, per non rivelare un destino di oppressione, fatalmente accettato da apparire irreversibile, si manifesta tutto un costume, tutta un'epoca. Esemplificante la n. 4 del 22 dicembre 1749.

«Il procuratore dei coronati scalzi Michele Panicacci e i fratelli della detta compagnia chiedono 50 querci delle Cerbaie non buone per l'Arsenale per potere fabbricare una stanza dove vestirsi e spogliarsi del sacco, anziché in pubblica Chiesa, in occasione di processioni. Il terreno dove fabbricare la stanza viene loro concesso da un benefattore. "È accordata la grazia" » risponde il cancelliere. E la supplica 127 die 29 dicembre 1749. «Il guardiano del ritiro padre Gaudenzio da Pistoia rivolge supplica a S.A.R. di ottenere sei querci delle Cerbaie per fare una tettoia del convento vivendo i frati della quotidiana elemosina: "È accordata la grazia" » (a).

Dunque il povero Panicacci chiede per la sua compagnia gli avanzi dell'Arsenale, si accontenta di 50 querce non buone, si prostra, dichiara lo scopo, diciamo sociale e non privato dell'utilizzazione delle piante e finalmente la grazia è accordata. Padre Gaudenzio addirittura chiede per fare una tettoia del convento per i frati che vivono di carità e si tratta di sei misere querce. Ed anche qui «È accordata la grazia». Siamo nel 1749, in Toscana la dinastia dei Medici si è spenta con Giangastone da poco più di 10 anni e Maria Teresa d'Austria ha conferito al consorte Francesco Stefano il gran-

⁽¹⁾ Archivio Comunale di Fucecchio: estratto dal «Repertorio di lettere della comunità» anno 1719-1726.

⁽⁸⁾ Archivio Comunale di Fucecchio: supplica per tagli 1749 - 22 dicembre n. 4.

ducato di Toscana. Siamo all'antivigilia dei sovrani illuminati. Ma la povera gente del contado non avverte nulla dei grossi mutamenti che sono nell'aria.

«O Franza o Spagna purché se magna », dice ancora il popolino accomunando in questo detto anche la crescente potenza austriaca. E alle suppliche si continua a rispondere dal granduca, dal cancelliere, dal signore, con la mimica di un balletto di corte: « Sia fatta la grazia ».

Ma è l'anno 1751 e in Francia esce il primo volume dell'enciclopedia, e Voltaire pubblica *Il secolo di Luigi XVI*. E le filze per suppliche, per tagli o per altro disperse nei secoli, eguali dal 1631 al 1656, dal 1730 al 1793, nascoste sotto la polvere del tempo, continuano a sortire dalle carte d'archivio, eguali a distanza di secoli.

Ed i figli, i nipoti, i bisnipoti ripetono le stesse richieste. « Sia fatta la grazia » risponderà ancora il granduca, il cancelliere, il signore.

E tutto resterà fermo nella luce immobile del bosco, nell'allucinante calura di un padule estivo nella sopra realtà rossastra delle Cerbaie d'autunno, come il fuoco dei camini nelle case dei poveri accesi per una elemosina di legnatico o per un taglio di quercioli di scarto. « Sia fatta la grazia », ripeterà la voce.

Allora viene da pensare a questo vivere tra casa ed orto, tra convento e bosco e ti senti come sospeso nel libro d'incanti del Comune, quando si celebra l'asta « ante figuram S. Cristofori » adoperando il « baculo » per l'assegnazione della terra in Cerbaia, o coinvolto dai maestri d'ascia, dall'ispettore dell'Arsenale di Pisa a segnar querce lungo i sentieri boscosi della valle del gamberaio, del poggio dell'agrifoglio, della valle dei pungitopi. E così avanti alla marginetta nella poggia delle Vedute e poi giù nelle forre del Mandriale dove le piante sono più grandi, che « Sua Altezza Serenissima » ha ordinato di tagliare nel luglio del 1606 per le galere di Pisa e in mezzo agli altri, gli ultimi che vanno « a nettare il bosco di fascine e randelli, appena dato il segno delle guardie con un tiro d'archibugio ».

* * *

Ma questo che sento non è l'archibugio, è un fucile a ripetizione che, forse, spara a un colombaccio smarrito. Siamo nell'anno di grazia 1975, ed è ottobre.

Il primo incontro di stamani su questi sentieri delle Cerbaie è un monumentale ammasso di immondizie che un camionista acrobata, da fuori strada, è riuscito a portare fin quassù. Vicino, in una specie di radura aperta, si vedono spuntare tra l'erba tenera di questo dolcissimo autunno preservativi sparsi come fiori di campo e ovunque lo strano silenzio di morte che segue di poco all'apertura di caccia. E sulla strada, in traverso, dopo il temporale della notte, l'ultima quercia secolare abbattuta, non so se dal tempo, dall'incuria degli uomini, dal fulmine o dall'infamia del mio vicino di casa. E poco più in là il pezzo di bosco bruciato e la collina dimezzata per una cava di sabbia e un'oliveta scomparsa come d'incanto per una nuova e inutile strada. Scendo giù verso il padule. Nel canale d'Usciana un uomo pesca con una lunghissima canna. Le acque sono di un marrone scuro, spesse come poltiglia. Emanano un orrendo fetore. E allora mi domando se quello che ho visto non sia un manichino messo lì per un fotomontaggio, per ricordare che una volta anche nel canale d'Usciana si andava a pescare. Risalgo alle Vedute in quella poggia fatta di selve e di ombre con i secolari cipressi e le pietre miliari messe dal granduca. È l'ultimo scempio in ordine di tempo. Quando usciranno queste pagine ne saranno avvenuti altri. È facile profezia. I cipressi sono abbattuti, e i superstiti, oramai con la radice fuori, raschiati dalla solita ruspa cadranno al primo vento, olivete strappate dai ciglioni, tutto il paesaggio è già cambiato per i massicci tagli sulla collina. C'è un bel marciapiede in cemento che non serve a niente e ovunque lo squallore del nuovo che cancella storia, geografia per far posto ad una desolata e vuota corruzione. Acque che non sono più acque, boschi ridotti al silenzio, case coloniche trasformate in desolati palazzotti o in villette con archi di cemento inneggianti al falso rustico. E torme di cacciatori motorizzati salgono dalla piana dell'Arno verso le Cerbaie. I più ritornano con il carniere vuoto umiliati per tutto quell'armamentario a fronte del nulla, del silenzio di questi boschi, infastiditi per quella mattina persa a dar dietro ad un vecchio fagiano sopravvissuto, rotto a tutte le astuzie, che sa strisciare tra i rovi come un apache e che ha da tempo dimenticato di avere le ali ben sapendo che il volo gli vuol dire la morte. Ed allora il vecchio cacciatore, aggrinzito dal sole,

dai venti, solitario con la bisunta giacca di velluto, la doppietta di famiglia, la falcata sicura tra i rovi e il sottobosco, appare davvero come un personaggio, un uomo, con una sua cultura, una sua identità da non confondersi con questa confusionaria armata vestita a nuovo che sono i cacciatori di oggi, nascosti dietro mille sigle, un labirinto di regolamenti, un monumento di burocrazia, per la passione più libera del mondo: uomini sedentari abituati alle stanze d'ufficio o alla fabbrica e non avvezzi a girar per i boschi, con tanto di pancetta all'automobilista, ansimano in modo goffo e pesante dietro lo sparuto e spaesato gruppo di passerotti e sparano con il rischio più probabile d'impallinarsi tra loro.

* * *

Bisogna ormai riconoscere che un modo di esistere legato alla terra è finito. Il contadino si vergogna del suo mestiere e fugge nei paesi, nelle città. Vuole andare nella fabbrica, la donna lo spinge nei quartieri delle orrende periferie e le campagne dove vissero per intere generazioni sono ora abbandonate. Restano due prototipi di agglomerati urbani in provincia: quelli ad alta intensità industriale come i nostri che cingono d'assedio le Cerbaie con tutte le inevitabili implicazioni: degradazione dell'ambiente, stupro del paesaggio, massiccio inquinamento, sovrappopolazione, urbanizzazione caotica e dunque perdita della propria identità, nevrosi, accelerazione nel crollo di quei pilastri che per secoli lo avevano sorretto e l'altro che la fuga dalla terra ha reso desertico, alienato nella solitudine di una campagna ridotta a sterpaglia dove sono rimasti solo i vecchi, un prete nevrotico, i gatti randagi e gli uccelli notturni che rendono più inquietanti le lunghe notti d'inverno.

Sono paesi tragici senza più gente giovane, le case che sembrano abitate da spettri, gli orti abbandonati, ed i pochi rimasti alienati nel loro isolamento. Da noi in Toscana sono rari. Puoi ancora trovarli tra Palaia e Volterra e nell'entroterra senese. Paesi che si sbriciolano tra frane e alluvioni ridotti ad uno stato prefeudale dove i superstiti attendono solo di morire come

animali abbandonati. Agglomerati che si disfanno nelle più agghiaccianti delle condizioni umane. La televisione in qualche casa porta le immagini del mondo e rende ancora più cupa la sopravvivenza dentro questi fatiscenti musei della miseria. In queste antinomie si muove il mondo. Un'epoca di contraddizioni esaltanti e tragiche che dànno alla vita il fuoco della violenza. Ed anche le proposte del buon governo e quelle più intense delle ideologie rivoluzionarie, già logore, cadute e deformate sulla buccia di banana del consumismo, lasciano intravedere le enormi crepe della loro inadeguatezza. E da questi accumuli di storia, con il loro destino di perenne imprevedibilità, il cuore, questo vecchio soldato stanco, sembra ormai assetato solo di reali godimenti. Come bambini che hanno rotto il giocattolo guardiamo stupefatti le gambe spezzate del bamboccio, la testa scollata. Anche qui nel Padule e nelle Cerbaie il grande giocattolo si è rotto come in mille altri luoghi ed ora imprechiamo con lacrime di coccodrillo sulla nostra Apocalisse. E bestemmiano i cacciatori, fucili in spalla, tra i miasmi del Padule ed i marci canali mentre inseguono l'ultimo sparuto passerotto come se fosse un gallo cedrone, sognano il paradiso terrestre che non c'è più, distrutto in poco più di un decennio, dopo secoli di inalterata purezza.

Ed ora cominciamo a capire cosa abbiamo perduto. Ognuno di noi rivorrebbe la sua zona verde, la sua piccola personale riserva, il fiume e il Padule limpidi dove recarsi a pescare nei giorni di festa. Rinasce in chiave personale il mito dell'arcadia con il vecchio sogno sempre predatorio dell'uomo re della terra. Ed invece corriamo il rischio di una corona in un deserto di rifiuti. Vorremmo ripercorrere le vecchie strade ma ci troviamo davanti a nuovi e più perigliosi sentieri di guerra. E ciascuno di noi adatta il suo cristianesimo, il suo socialismo sul metro della propria aggressività, dei suoi istinti, del vecchio vizio della conservazione. Con i tempi che corrono questo vizio diventa tragedia. «È tutto da inventare», si sente dire in giro dai sociologhi impegnati. A parte l'infelicità della frase molto gattopardesca, c'è, nel sottofondo, un fatale abbandonarsi alla corrente del lurido fiume con l'assurda speranza che dietro la prima curva appaia l'acqua cristallina e tersa. Ma, non possiamo illuderci con l'alibi dell'invenzione postuma riedizione

del miracolo. A noi, per il momento, resta solo il faticoso dolorante raziocinio, l'esattezza dei dati che il computer interpreta e indica con la luce azzurrina dei suoi terminali, resta la cibernetica, la biologia e mille altre cognizioni che per ora definiscono l'ipotesi di una possibile convivenza umana. La « pietas » di una fede che scompagina il cuore si è perduta tra le secche di nuove equazioni e nella geometria della ragione. Al di là delle rifritte dichiarazioni di ottimismo e di efficienza per dare un po' d'ossigeno alle traballanti azioni umane sembra che non ci resti che gridare: « Abbiamo vinto Dio, siamo noi che rifaremo il mondo ».

E questo potrebbe darci l'illusione che uno, cento, mille depuratori potrebbero far rifluire le acque chiare sui bozzi del Padule, tornare gli uccelli per una primavera di canti e i pesci guizzare nei canali seminascosti tra l'erbe e l'Usciana correre limpida fino al fiume. Un'ordine diverso, insomma, che ci dovrebbe restituire il Padule, i boschi, le colline e l'eterna speranza di una stagione intatta. Ma, forse, in tutta questa vicenda degli ultimi vent'anni grava un tragico imbroglio, un colossale imbroglio che abbiamo giocato contro noi stessi; qualcosa di oscuro, d'indistinto ci ha invasato mistificando ogni parola, ogni gesto, ogni azione. L'irrealtà, finte immagini, una costruzione artefatta ci sovrasta. Tutti vorremmo, vorremmo cambiare, ne avvertiamo l'urgenza, ma al momento dell'azione una specie di blocco ci frena, agli antichi nodi si sovrappongono i nuovi ed il cammino si fa sempre più aspro e questa liberazione sembra divenire un punto irraggiungibile. Forse le cose cambieranno un giorno, e tutto avverrà nel più imprevedibile dei modi, inavvertitamente, allora i nostri nipoti guarderanno a noi, generazioni degli anni sessanta, settanta, come ad un'orda di schizofrenici che si abbrancarono al Padule alle colline, a tutta la nostra terra, divorandola, distruggendone un equilibrio millenario, trasformando il fiume i torrenti in fogne, il Padule in un catino di liquami per avere in cambio un angolo d'inferno con doppi servizi.

* * *

Per ora chi salva il superstite assetto arcaico delle Cerbaie sono ancora i contadini della domenica, gli operai che lavorano nelle fabbriche, figlioli

di mezzadri, che nei giorni di festa dànno una mano ai loro babbi quasi settantenni, i soli, del resto, rimasti a saper potare un olivo, tenere una vigna e mantenere un po' d'orto. Siamo dunque in presenza di una agricoltura da ferie, da pensionati, fatta da famiglie che hanno altri guadagni e che portano un amore odio verso la vecchia casa colonica dove un tempo hanno sofferto la povertà e il sopruso. Anche le mogli lavorano in fabbrica e riscuotono una buona quindicina e i bambini vanno a scuola o all'asilo, quando c'è. Resta a lavorare nel campo solo lui, il capoccia, che non conta più niente, ma è l'unico che manda avanti il podere. Se ti capita di avvicinarti ad una di queste case, non ci troverai nessuno, ma, se giri un po' intorno, troverai lui che lavora nelle prode fischiettando quieto le canzoni del suo tempo. Quando torna a casa all'ora di desinare girella per le stanze e ripensa al vecchio soffitto con le travi, alla stalla che è diventata il garage, al grande camino di cucina, all'acquaio in pietra che il geometra, messo su dalle donne, fece levare per metterci quello d'acciaio inossidabile insieme al frigorifero e alla cucina a gas. Fu così che le case diventarono degli squallidi quartieri di periferia, uniformi, comodi, eguali a mille altri quartieri che la nuova società dei consumi aveva sfornato con una arroganza che non ammetteva appelli. A poco a poco fecero la loro comparsa i mobili lucidi di legno scuro, gli specchi dorati ed in salotto il lampadario di cristallo, l'orgia delle ceramiche fece il resto. La casa divenne lucida come un bagno e alle donne venne la nevrosi per tenerla in ordine. I vecchi, quella casa bianca, spettrale, con nessuno dentro durante il giorno, non riuscivano a buttarla giù, e si sentivano bene solo quando stavano nel campo a zappettare; e se arrivavano i figlioli a dar loro una mano s'innervosivano ancora di più, perché anche loro avevano uno sguardo cupo come le loro mogli e il puzzo della concia addosso non riuscivano a levarselo neppure se facevano il bagno tutte le sere. Appena cenato gli uomini andavano al bar o alla Casa del Popolo e le donne restavano in cucina con gli occhi fissi al televisore, mentre il suocero pisolava. Il marito se lo ritrovavano la sera tardi a letto che voleva fare all'amore tra una frignata del bambino e l'ululato del cane bastardo, e loro pensavano all'automobile nuova, all'esame della patente che dovevano dare la prossima settimana, alla lavatrice guasta che le costringeva a riportare i panni sul pillone a tramontana, alla casa da tenere in ordine, a dove sarebbero andate la prossima domenica. E intanto nella fabbrica, al partito, imparavano che dovevano contare di più, che erano eguali agli uomini, che dovevano farsi intendere, che erano state schiacciate da mille soprusi, e sui giornali fatti per loro leggevano come si dovevano vestire, come dovevano fare all'amore, come pettinarsi, come proteggersi la pelle, come camminare. E cominciavano anche ad orecchiare voci che il maschio era un fascista prepotente, e che stare lì, sotto di lui, sempre pronte alle sue voglie, era una umiliazione. Alla domenica avevano preso l'abitudine di partire in macchina con il marito e i figlioli e tornavano a casa la sera tardi. Restava solo il capoccia ad arrotare il pennato, la vanga, a girellare per la cantina che lui, perdio, aveva voluto che almeno quella non si toccasse con quelle botti di castagno dove il vino maturava ancora lento e sicuro come una volta. In chiesa ci andavano sempre meno, se ne ricordavano per cresima e comunione dei loro figlioli, come un'occasione di festa, per fare il pranzo al ristorante con i parenti e per mostrare a tutti la casa nuova, tirata a lucido. E quando qualche vecchio di casa cominciava ad infermarsi, facevano la spola all'ospedale per tentare il ricovero in corsia, perché, ormai, era solo d'impaccio. Se non andavano a lavorare restavano sole a casa alle prese con figlioli sempre più inquieti e ribelli ed allora si sentivano più schiave di prime strette nel doppio laccio della fabbrica e della famiglia. Queste donne del boom degli anni sessanta venivano dalla campagna senese, dalle Marche, anche dal più profondo sud (Sicilia, Calabria, Puglia) e si aggiungevano a quelle del posto emancipate un po' prima. Queste nuove arrivate non avevano osato subito la casa di paese ed avevano cercato la terra in Cerbaia, la vecchia fedele terra che in questa avventura avrebbe potuto ancora proteggerle. Ma da lì, quasi subito, avevano fatto il balzo in fabbrica lasciando la terra ai vecchi. A Santa Croce, Fucecchio, Castelfranco, Altopascio, di lavoro ce n'era da buttar via, e si poteva guadagnare in un mese quello che nei loro posti ci voleva un anno. E si erano mescolate con le altre del posto e dopo un po' avevano rotto il ghiaccio e preso le abitudini comuni. Ma le vecchie diffidenze non erano

cadute del tutto. Si ritrovavano spesso tra loro e parlavano della loro terra come di una cosa lontana, ancora da ricordare, per le sofferenze che avevano patito, per le rassegnazioni secolari ed erano i soli momenti in cui si sentivano più sicure e la nevrosi sembrava attenuarsi. Ma era questione di qualche momento. Poi la rabbia, le riprendeva subito con quella loro voglia di contare di più, di cambiare ancora, e legavano la loro sicurezza alle sigarette che avevano imparato a fumare, a quel nuovo modo di camminare, ai pantaloni, un atteggiamento, d'accordo, ma necessario per fronteggiare, se del caso, le prepotenze degli altri. Intanto sentivano i loro uomini, i loro figlioli sempre più d'impaccio e restava solo quel cordone ombelicale, quel vincolo di carne che oramai non bastava più per dire che la loro era ancora una famiglia.

* * *

Una volta, in un tempo non tanto lontano, all'incirca quindici anni fa ero su una di queste colline delle Cerbaie sul versante che scende sull'Aione. Era un pomeriggio d'autunno, forse a metà ottobre, il paesaggio riconduceva ad antiche immagini. L'acqua di un fosso, lungo un pendio leggero, gorgogliava tersa, e discendeva lentamente verso il Padule, filtrando tra un'erba tenerissima il riflesso del cielo. I prati in lontananza godevano di un giallo inebriante e le vigne avevano il colore della vinaccia. Non un alito di vento. Adagiata sulla collina, una casa antichissima con l'ammattonato scoperto intiepidiva a quel lento sole d'autunno, in lontananza i bozzi dell'Aione scolpivano di una calma luce palustre la selvaggia vastità dei prati. Ora questo paesaggio non esiste più. La distruzione delle case coloniche, l'inquinamento delle acque, l'arrogante avventatezza delle ruspe, la volontà sopraffatrice del singolo sulla collettività rurale hanno stravolto questi luoghi. E non è tanto la villetta in falso rustico con la quale si è tentata l'estrema mistificazione o la collina squartata per la nuova monocultura o l'oliveta distrutta per far posto a una strada, quanto questa polvere grigia perenne che sovrasta sopra di noi, questo inquinamento più complesso, un insieme di orridi veleni che abbiamo scatenato nell'aria, nelle viscere della terra, qualcosa di spesso, di distruttivo, di flaccido, che sempre incombe anche nei giorni più tersi e ci assilla e ci pungola nella penombra della nostra coscienza. È certo il riflesso della nostra posizione predatoria nei confronti della natura che ha finito per renderci odiosi a noi stessi, agli altri, e ci ha reso oscuramente nemici. E mentre una volta avevamo nell'ordine cosmico quel tacito senso di eternità, questa sicurezza nella continuità della specie, oggi, questa grigia maledizione si è estesa ad una collettività che ormai dubita della sua stessa sopravvivenza. E questa caduta in un tempo così breve è tanto più tragica per questa sua dannata e potenziale prospettiva di una fine.

* * *

Chi ha conosciuto questa terra prima che il diluvio dell'età dei consumi vi stendesse le sue gelide ali di morte stenterebbe a credere a questo scempio progettato, attuato, con meticolosa ottusità e demenziale ostentazione. Ma tutto si è svolto subdolamente, come in un grigio destino, coinvolgendo in questa rovina acque, campagne, boschi e paesi. Ogni giorno, all'incirca dalla fine degli anni cinquanta, è cominciato a franare, a sparire qualcosa di arcaico, di puro, e, qui, come altrove, s'intende, hanno fatto la loro prima comparsa qua e là, lungo le strade di campagna, sui prati del Padule, tra le siepi, i primi disordinati depositi d'immondizie. Poca cosa all'inizio, quasi nascosti, ma, col passare dei mesi, degli anni, sempre più invadenti, ossessivi, in un costante e insidioso aumento che ha coinvolto paesi e campagne. Una volta i venti portavano l'odore del mare ed in primavera il profumo delle resine, delle acacie e dei tigli, ed a giugno, in Padule, quello secco delle fienagioni. Ora, per chi vive in Padule, non resta che l'alternativa tra il fetore dei residui delle concerie fermi nei fossati della pianura mai più ricavati, le scorie pestifere dei collanti e quello costante dei depositi d'immondizie che, con il variare dei venti, si spostano da nord a sud assegnando a ciascuno la quotidiana razione di fetore.

E di notte in Padule brillano i nuovi fuochi di San Giovanni. Sono i depositi delle immondizie che mani ignote accendono da oltre vent'anni; ormai fanno parte del paesaggio notturno. Quello diurno è ravvivato da

questi monticelli di rifiuti sparsi un po' dovunque, tra colline e paesi, occhieggianti tra i prati, addossati alle fabbriche, dietro i muretti di cinta dei nuovi condomini o nelle squallide aree da lottizzare al posto delle vigne e degli orti distrutti dalle diaboliche ruspe. Più concie, più scarpe, più automobili e subito meno acqua, meno campagna. L'avvio della civiltà industriale ci presentò immediatamente il suo conto. E mano a mano che la produzione cresceva e il profitto scatenava forze ignote, latenti, la nostra gente trasferì a queste nuove condizioni di lavoro la sua ben nota accortezza, una consumata furbizia, l'instancabile tenacia. Assente in tutto questo rivolgimento lo Stato, la Provincia, i Comuni. Anzi la vecchia burocrazia, già in sfacelo ed appena idonea per amministrare paesi rurali, se ne andò a picco di fronte alla nuova realtà. Contadini, artigiani, operai, si trasformarono in imprenditori con una forza d'urto che non ha riscontro nella nostra storia. E quel che era pacato, intessuto di arcaiche misure, governato dalle stagioni e dalla terra cominciò a dissolversi. Scomparivano le maestose case coloniche inghiottite dalle nuove costruzioni dilagate come un fiume disordinato sulle colline, nei campi, senza un piano regolatore, ora isolate, ora a mucchi, nella più caotica delle previsioni. Favorite dalle zone depresse, sorsero a centinaia industrie inquinanti senza alcun rispetto per il territorio, per l'ambiente, per il paesaggio e riversarono con un allucinante crescendo i loro fetidi residui lungo i fossati, dilagando nei campi, lungo i vigneti, nei canali del Padule, financo nel laghetto di Sibolla che conserva ancora la flora del terziario, forse l'ultimo specchio d'acqua esistente al mondo con quella straordinaria vegetazione della grande notte terrestre. Ed i prati ed i canali del Padule cominciarono a diventare il rifugio e lo scarico di tutta una zona industriale. E spesso dietro il fitto prunaio, seminascosta tra i cerri, nei recessi del sottobosco o lungo i viottoli si può ancora scoprire tutto il reliquario della società dei consumi: dai più disparati contenitori di plastica ai water closet anni trenta ai pezzi di bidé o di lavandini, alle bottiglie di coca cola, ai rottami di auto, alla vecchia bicicletta arrugginita, fino ai ritagli di cuoio, pezzi di vetro, brandelli di cenci, scatole sfasciate. E scaricano ancora notte tempo come pirati sempre ignoti da vent'anni. Anche una vecchia

culla rugginosa ho visto ondeggiare leggera tra le macchie di cerro, e pareva l'unica cosa messa lì da una madre per far sentire al suo bambino l'ultimo canto dell'usignolo. Ma quale canto! Ormai legioni di cacciatori, armati di fucile a ripetizione, come se dovessero prepararsi allo sbarco in Normandia, hanno già fatto scempio sino dal primo giorno dell'apertura di caccia di tutta la selvaggina che, d'altronde, di selvaggina, è rimasto solo il nome: fagianotti tonti ed inesperti che girano come polli intorno alle case, qualche beccaccino, che le prime fucilate mattutine di fine agosto fanno sparire senza misericordia riducendo al silenzio questi boschi. E il libro della Carson non avrebbe trovato ispirazione più feconda per aggiungere alla sua « primavera silenziosa » anche « l'autunno silente » delle Cerbaie. E quando in questo innaturale silenzio ascolti immutato il rumore del vento alto nei pini improvviso ti giunge a folate l'orrendo fetore dei liquami sparsi a « cielo aperto », termine romantico per indicare che i fossati, mai più ricavati, sono ricolmi dello sterco di tutti i paesi.

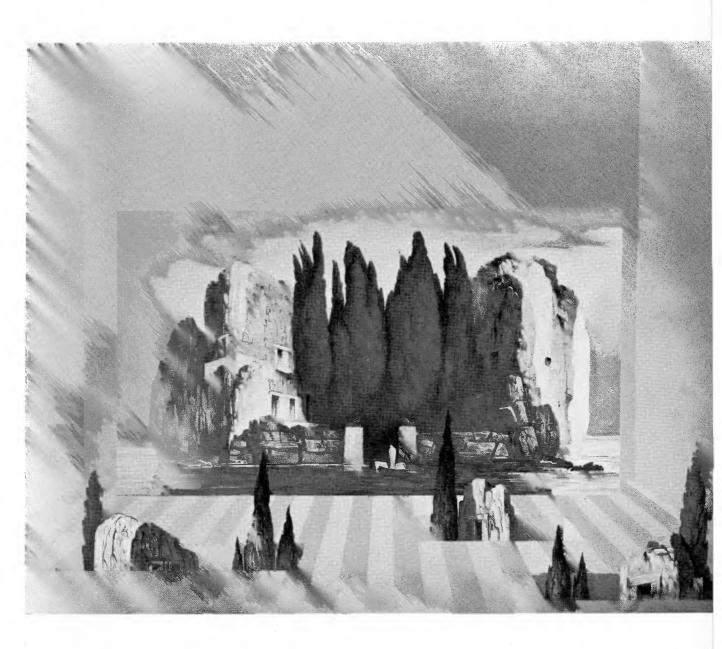
Una volta, questo santo concime veniva sparso con maestria per i campi in eguale misura e su larghe estensioni, ora imputridisce fermo in acqua già purulente per altri scarichi, ammorbando l'aria con un massiccio stagnante fetore che, talvolta, neppure i forti venti riescono a liberare.

Una volta, ricordo, girava al mio paese il raccattamerda. Un uomo triste, grigio, con dei baffi spioventi, bianchicci, una figura da villaggio russo, sempre a testa bassa, per individuare lo sterco dei cavalli e delle vacche, procedeva lentamente per le strade del paese e con una lunga pala rovesciava nel carretto il prezioso concime, poi riprendeva il cammino fino alla prossima fermata; passava inosservato e malinconico tra gente e cavalli, eppure, ripensandoci oggi era un monumento di civiltà: puliva le strade, raccoglieva il concime che veniva poi riversato nelle campagne. Un oscuro mestiere per fecondare la terra ritmato sulla misura biologica dei viventi. Un uomo di cui occorrerà riscoprire l'identità e ricordarlo ancora da qualche parte.

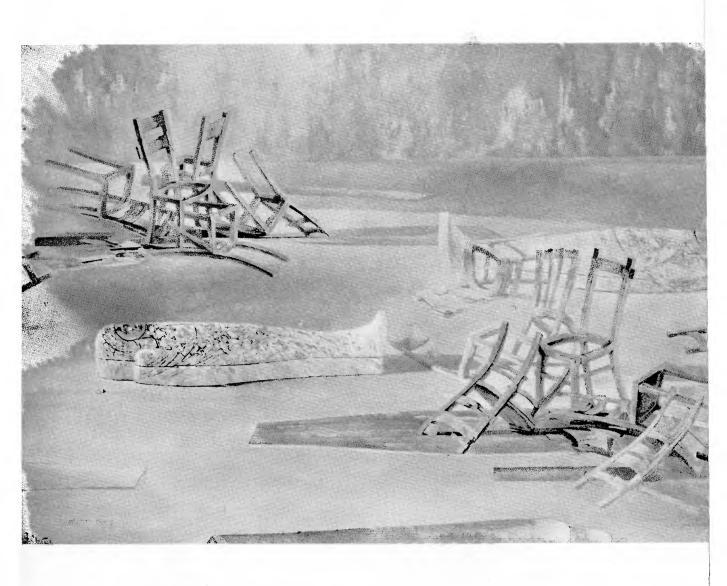
Questo l'impatto con l'inquinamento che investe le Cerbaie e tutto il territorio che le circonda, dall'Altopascio a Fucecchio, da Castelfranco a Santa

Croce, e che si spinge a ponente fino a Bientina, Montefalcone, Santa Maria a Monte ed a nord sfiora Montecatini, Altopascio, Monsummano e si allarga a macchia d'olio giorno dopo giorno. Ora potrai avvertirlo intenso anche lungo l'Arnaccio nella via che porta a Livorno lungo i canali dell'Usciana collegandosi in parallelo all'altra fogna a cielo aperto che è l'Arno, riducendo questa terra bellissima della Valdinievole e del medio Valdarno inferiore ad un orrendo miscuglio di scarichi e di spurghi di ogni genere che la depressione del Padule di Bientina e di Fucecchio trattengono più a lungo.

Al povero Pasolini avrei voluto dire che qui non sono scomparse soltanto le lucciole ma è come se fosse caduta, almeno per la fauna, la bomba atomica. Anguille, lucci, tinche che sfrecciavano in libertà per bozzi e canali sono ormai estinte da tempo. Anche gli uccelli di passo: folaghe, morette, bozzoletti, marzoli, germani e colombacci girano a largo; fermarsi su questi prati, su questi bozzi, può voler dire la morte ancora prima che li raggiunga la fucilata. Anche la superstite fauna stanziale gira smarrita tra l'oltraggio perenne dell'inquinamento e la mitraglia del cacciatore. Poveri beccaccini, peccole, pinzacchi, porciglioni astuti e veloci, dove è andata a finire la vostra pur breve libertà. Anche le pecore debbono stare in guardia. A branchi, sui prati, guidati dall'accorto pastore, sanno che brucare un metro più in là può voler dire la morte. Inquinato è il falasco e il sarello, scomparsi i pollini e gli aggallati che nuotavano a pelo nell'acqua limpida, estinti i gigli e le gaggie, e le bianche anitre domestiche debbono tuffare il collo nei pilloni e non nei canali dove potrebbero restarci stecchite. I barchini oggi non scivolano più su di un letto di falasco ma su di una putrida melma a cui renderemo onore chiamandola merda. I germani di passo scansano ormai abitualmente il Padule per evitare la morte. Diceva il cacciatore una volta: « Ecco, si buttano sul chiaro » era il termine per indicare il volo del germano che si posava sul bozzo limpido circondato da verdi erbe palustri. Oggi potremo dire: « Ecco, si buttano sul bottino ». E questo spurgo incontrollato, velenoso e fatiscente inquina ormai le residue falde freatiche di acqua potabile e si avvia verso il mare per i canali leopoldini portando agli ignari bagnanti di agosto il carico di veleni. E gli operai delle concie di Santa Croce,



1 - Fabrizio Clerici: Doppio silenzio, 1966



2 - Fabrizio Clerici: La XXV ora, 1968

di Castelfranco, di Fucecchio, delle cartiere di Pescia se lo ritroveranno in Versilia o nella costa Labronica questo odorino di casa, diluito nel mare con il suo potente carico di veleni.

Una recente indagine della Regione Toscana ha individuato nel Padule di Fucecchio e nei suoi canali una delle zone più inquinate d'Italia. Esso potrebbe benissimo prefigurare il destino del nostro pianeta tra qualche decennio. Qui si misurano in tutta la loro intensità le nostre possibilità distruttive. Il Padule, diciamolo con franchezza, non esiste più. Ne è rimasta solo l'apparenza. Almeno l'Arno ha l'ultima fortuna di poter trascinare con il debole filo di corrente che gli è rimasto l'immondo carico di veleni verso il mare; il Padule, invece, come un immenso deposito trattiene queste scorie e la sua immobilità moltiplica il potere omicida sulle piante, sugli animali e domani, ma, forse già oggi, sull'uomo. Sono veleni che hanno, senza dubbio, una provata carica cancerogena; sono sostanze inquinanti apportatrici di numerose malattie che gli esperti hanno già in gran parte individuato dopo lunghe, attente e pazienti analisi. Noi siamo grati a questi analizzatori, studiosi, per la complessità del lavoro svolto, che ci ha confermato con dati scientifici quanto avevamo visto e odorato, ma vorremmo che insieme ai diagrammi e alle statistiche, dopo decenni di immobilismo, si cominciasse a muovere i primi passi per dare l'avvio ad una possibile soluzione che possa salvare dalla totale degradazione il territorio delle Cerbaie e del Padule.

Invece l'inquinamento si allarga, si moltiplica a vista d'occhio, e si potrebbe fare una mappa che ogni giorno, anzi ogni ora, andrebbe aggiornata in estensione. Infatti spuntano sempre nuovi insediamenti senza una rete fognaria, senza i necessari servizi comuni, e si aggirano i divieti di licenza con l'apparente restauro di vecchi edifici colonici che in effetti vengono distrutti cancellando di colpo una cultura, un paesaggio che ci aveva accompagnato fino ad oggi con la sua pacata solennità.

Scompaiono intere olivete sotto l'ingordo incalzare delle ruspe, si smembrano colline aprendo nuove strade che devastano boschi e coltivazioni secolari. Tutto affidato al caso, alla impietosa iniziativa del singolo, al suo personale estro, involgarito quasi sempre dal rapido evolversi e declinare di fatue mode. Ed anche nello sviluppo di una economia agricola il territorio si degrada con le nuove tecniche. Scompaiono nei nuovi vigneti i pali di acacia per far posto agli allineati e bianchi paletti di cemento che danno a vaste distese un aspetto cimiteriale. E questo impianto eseguito con geometrica esattezza, rivelatore delle esigenze produttive della macchina, sovrasta ormai quello più virtuoso ed umano del contadino, esemplificato nella vecchia vigna raccolta nel più modesto lembo di terra. Scomparsi i pagliai, gli alberi che davano l'ombra nell'aia, anche il territorio agricolo a poco a poco sta degradandosi verso un impianto collettivamente organizzato, ed il nuovo assetto imposto dalla nuova produzione modificherà irrimediabilmente tutto il vecchio habitat condizionato ormai dalle nuove tecniche.

Brano estratto dal volume Fine di una terra in corso di stampa presso la Casa Editrice "Nuove Edizioni Enrico Vallecchi".

ROBINSON JEFFERS: SCIENZA E POESIA

di

Franca Bacchiega Minuzzo

Robinson Jeffers, quest'uomo solitario granitico, più difficile da capire della sua poesia, ha conosciuto come pochi, nel corso della sua carriera, gli estremi della gloria e della disapprovazione. Dopo una entusiastica accoglienza negli anni Venti, da parte del pubblico e della critica, e dopo essere stato paragonato a Eliot come poeta e a Eugene O' Neill come scrittore di drammi, negli anni seguenti era universalmente condannato e, ancor peggio, dimenticato. Dopo un breve ritorno di gloria nel '46 quando fu messa in scena la tragedia Medea, che Jeffers aveva adattata per il teatro espressamente per l'attrice Judith Anderson, il suo nome cadde nel silenzio. L'oblio della critica fu quasi totale. Il suo nome è quasi scomparso anche dalle antologie. Nella sua selezione della poesia americana degli ultimi cinquant'anni, John Crawe Ramson mantiene il più assoluto silenzio.

Svelare le ragioni di un mutamento così radicale di giudizio nel corso di pochi anni e la diversità estrema dei giudizi stessi non è compito facile. Studiosi e critici hanno tentato di farlo: ognuno di loro, forse, ha afferrato una parte della complessa verità. Alcuni, adducendone le ragioni hanno contribuito a stroncarlo come R. P. Blackmur (1) o Yvor Winters (2); altri al contrario, ne hanno capita tutta la grandezza come Horace Gregory e Marya Zaturenska (3) o Ned Rosenhein (4) per citarne solo alcuni.

William Everson (Brather Antoninus) chiude l'introduzione all'edizione americana di « Cawdor » con queste parole: « ... Jeffers sarà letto, perché l'uomo, come dice Emerson,

⁽¹⁾ R. P. BLACKMUR: Lord Tennyson's Scissors; 1912-1950, The Kenyon Review, Winter, 1952.

⁽²⁾ YVOR WINTERS: In Defence of Reason (N. Y. 1947), pp. 30-35.

⁽⁸⁾ Horace Gregory and Marya Zaturenska: American Poetry 1900-1940 (N. Y. 1946), p. 407.

⁽⁴⁾ NED ROSENHEIM: One Tiger on the Road, Poetri, March, 1949, p. 353.

"mai così tanto ingannato, scruta tuttavia l'arrivo di un fratello che possa tenerlo saldo ad una verità, finché lui stesso non se ne appropri (1)". Se questa è la funzione di un poeta, ed io credo che lo sia, allora Robinson Jeffers ha pochi eguali nel nostro tempo » (2).

Anche fra i lettori le reazioni sono state diverse. Il rapido alternarsi degli entusiasmi e delle ripulse sono stati certamente causati da qualcosa di fondamentale nelle opinioni e nel gusto del pubblico. La sua poesia era una continua violenta denuncia e non gradita al lettore medio americano ma neanche a coloro che la verità avrebbero dovuto intuirla. Jeffers rifiutava la scala dei valori cristiani; criticava la ricerca spasmodica del denaro dei suoi contemporanei; insisteva nel dichiarare che il mondo occidentale andava verso la decadenza. La indolenza mentale della maggioranza non poteva accogliere serenamente quanto Jeffers diceva. I moralisti trovarono immorali i suoi principi e furono sconvolti dagli attacchi alla cristianità e alle religioni costituite del mondo; lo attaccarono come un anticristo mentre tutta la sua poesia lo rivela come il poeta più religioso della poesia americana del xx secolo.

La sua concezione del mondo che lui stesso chiamò «inhumanism» era scomoda e inaccettabile per tutti i tradizionalisti che nell'umanesimo avevano ancora fede, disturbò i marxisti che lo accusarono di misantropia, di rifiuto aristocratico della folla; fu accusato, nei difficili anni Trenta, di acclamare al superuomo.

Ma ci si chiede se è ragionevole costruire una qualche teoria su questi dati apparenti che dopotutto provengono da atteggiamenti ben noti e comuni a molti. Senonché ben altre e profonde qualità gli vengono riconosciute. Tutta la critica, contraria o no, è d'accordo nel definire la sua arte originale ed unica. Tutti gli riconoscono il coraggio di avere seguito il suo pensiero ovunque andasse a finire, di non aver temuto i campi minati per le sue ricognizioni letterarie, di non essere tornato indietro davanti alle buie lande dell'inconscio pur di raggiungere la più estrema esperienza e di strappare, per l'uomo, un messaggio di verità.

Jeffers, nel lungo arco di tempo che va dall'inizio delle sue pubblicazioni nel 1912 fino al 1962, anno della sua morte, ha scritto numerose opere in versi di argomento ed ambiente diversi, più o meno brevi, e una ventina di lunghi poemi: i « narratives » che di solito vengono divisi in tre parti: 1) i californiani, 2) le versioni drammatiche di antichi testi letterari e 3) i « tragic narratives » ambientati lungo la costa del Carmelo, in California.

L'opera che presentiamo, « Cawdor », rientra in quest'ultimo gruppo. La trama non si può dire originale; è una storia abbastanza primitiva, e naturalmente non sarà questo a determinare il giudizio, ma piuttosto, oltre alla vivezza dell'esposizione, i contenuti profondi e la loro originalità.

Si delinea subito un procedimento assai singolare che consiste nell'integrare l'umano

⁽¹⁾ Stampata da « New Direction », N. Y. 1970.

^{(2) ...}Jeffers will be read. Because man, in Emerson's phrase, « never so often deceived, still watches for the arrival of a brother who can *hold him steady to a truth untill be bas made it his own* ». If this is the poet's function, and I believe in it, then R. J. has few equals in our time.

con i recessi più profondi dell'essere offrendo largo spazio all'inconscio e popolandolo di sogni e di visioni. Di più: Jeffers mette l'umano in comunicazione con i fatti naturali circostanti facendo vivere il tutto in una unica vibrazione. Gli avvenimenti naturali hanno il ruolo di annunciare l'azione e di presentarla come già avvenuta nell'economia dell'universo con cui l'uomo è tutt'uno. Un avvenimento che riguardi l'intimo di un uomo, essenziale per lui, è sempre annunciato da un avvenimento analogo in natura: sia l'incendio di un canyon, lo straripare di un torrente, la morte di un puma.

La conclusione è tragica, violenta; è la fine impietosa di uomini e passioni sbagliate: i personaggi bruciano le loro passioni e se stessi, brillando come comete prima di estinguersi, attraverso una lunga teoria di circostanze dolorose; è la distruzione, attraverso la sofferenza, di cose « unessential », per permettere all'uomo di scoprire l'essenziale, i valori eterni, immutabili (che non sono mai umani).

La scena si svolge in un « ranch » lontano dalla città e non è mai affollata; c'è un contorno di « vacheros » indo-spagnoli, che servono da coro o da pretesto per introdurre elementi ed episodi della regione. Nei dialoghi spesso gli interlocutori si dileguano e resta un unico personaggio a riempire tutta la scena con il suo soliloquio un po' conscio, un po' inconscio dove i confini fra la logica e l'irrazionale sono molto imprecisi.

La poesia più alta la troviamo qui; nei monologhi, nella descrizione di stati d'animo, nei momenti di passione più alta quando l'intuizione raggiunge la profezia. La natura (si diceva prima del suo « inhumanism ») è una presenza più viva e più forte delle persone che vi si muovono; le sue leggi ancora inesplorate e incomprensibili, che tanto spesso sembrano immorali all'uomo, circondano e avvolgono silenziose e impassibili il piccolo gioco umano con i suoi codici e la sua moralità fragile e pretenziosa. A volte penetrano e sconvolgono il debole cerchio dei protagonisti. La natura, il paesaggio sono i grandi protagonisti del dramma: le azioni più importanti avvengono all'esterno, sulle colline, sulla spiaggia, o fra gli alberi.

Con l'occhio adusato agli studi di medicina (aveva un « background » rigorosamente scientifico: possedeva profonde conoscenze di medicina, psicoanalisi, biologia e fisica), Jeffers disseziona i suoi personaggi: li esamina al microscopio; unico, forse, fra i poeti riesce a distillare poesia dalla fisiologia, dalla chimica.

Una delle qualità più potenti nella immaginazione di Jeffers è il suo grande potere di visualizzazione; paragonati alla vista, gli altri sensi risultano insignificanti. Il suo ingegno è visivo. Le ricerche di laboratorio lo aiutarono a sviluppare un dono naturale fino alle estreme possibilità. Egli ci appare costantemente occupato a dar vita a nuovi aggettivi per descrivere i colori della natura:

then the deep west fountained
Unanticipated magnificences of soaring rose and heavy purple,

atmospheres of flame-shot

Color played like a mountain surf, over the abrupt coast, up the austere hills. (1)

Il poeta li sente come forze vibranti da cui è soggiogato. Essi lo obbligano, controbilanciando l'altra sua forte tendenza all'introspezione (si pensi all'ossessione per gli occhi dei suoi personaggi), ad una totale aderenza alla realtà oggettiva.

Così anche la descrizione del paesaggio, la mappa dove si svolgono i suoi drammi, è sempre reale; come lo è la struttura geologica, la fauna, la flora; ma l'eccezionalità di Jeffers consiste nel darle un'anima e nel trasfigurarla servendosi anche d'una terminologia scientifica, tutt'altro che comune ad un poeta, che gli permette di esplorare i segreti interni dell'essere. Il risultato è un miscuglio stupendo di scienza e di emozione dove quest'ultima, anziché venire avvilita dalla scienza, ne esce esaltata: sembra che la conoscenza scientifica funga da mezzo sublimante. E la terminologia della biochimica si muove perfettamente a suo agio fra i meandri della vita e della morte:

Gently with delicate mindless fingers...

Decomposition began to pick and caress the unstable chemistry

Of the cells of the brain; ... (2)

La potenza visiva animatrice della realtà ha la facoltà di spaziare in dimensioni che oltrepassano l'umano. Al di là dei confini del tempo, dagli inizi della vita nel fango alle migrazioni delle civiltà verso l'Ovest lo sguardo di Jeffers è teso ad abbracciare in una visione globale l'universo che s'annienta e svanisce, i soli che si spengono, seguendo nel suo volo il « fantasma » dell'aquila fino alla profezia; tutto questo accade senza che egli si sposti di un millimetro dall'oggettività dell'analisi scientifica.

La severa educazione che il padre, professore di teologia, gli aveva impartito, aveva formato in Jeffers una mente religiosa, strettamente legata alla dottrina del peccato originale. Ma i suoi studi di medicina e di fisica lo avevano portato a trasformare l'antica biblica teoria della caduta, con tutte le sue implicazioni morali, in quella più convincente, per un uomo moderno, del lontano incidente biologico nella evoluzione della specie.

Per Jeffers l'implicazione morale rimane e consiste nella facoltà, da parte dell'uomo, di aderire o no alla sua debolezza biologica: cioè nella sua facoltà di scegliere, causa prima della sua alienazione dalla realtà. Ciò che ne consegue è la sofferenza, inevitabile quando le leggi della natura si manifestano attraverso l'umano. La salvezza sta nella liberazione

⁽¹⁾ allora dall'occidente profondo sgorgarono / Imprevisti splendori di velami rosa e porpora cupo, / atmosfere di colpi di fiamma / Giocavano come enormi marosi, sulla costa dirupata / sulle colline austere.

⁽²⁾ Leggermente con dita delicate inconsapevoli / La decomposizione iniziò a corrompere sfiorando l'instabile alchimia / Delle cellule del cervello...

da tale stato attraverso l'assimilazione dell'uomo nel cosmo: per ritrovare se stesso l'uomo deve negare se stesso. Il dolore è l'elemento base per dirimere l'egocentrismo umano, ed il dente che rode l'uomo fino all'osso; liberatolo dalle incrostazioni della civiltà lo pone a contatto con la realtà della natura. E qui va detto che la natura secondo Jeffers è divina e che ha il potere di assorbire tutta l'angoscia dell'uomo. È evidente che questa concezione richiama molto da vicino il Nirvana dei Buddisti ed altre simili dottrine filosofiche orientali di cui Jeffers aveva fatto ampie letture.

Questo è per sommi capi il suo pensiero, la sua filosofia della vita che è costata al poeta tanti faticosi confronti.

L'atmosfera che Jeffers crea, sempre intensa, a volte sublime, a volte opprimente è ininterrotta dal principio alla fine: immagini tragiche sullo sfondo di baie solenni, di cieli violenti, di promontori minacciosi. Questo ci rimanda ad un romanticismo intenso che sembra il più idoneo per mettere a fuoco il suo credo: la necessità, da parte dell'uomo, di decentrate la sua mente focalizzata da troppo tempo su se stesso, per dirigerla verso realtà più vaste che, anche se non umane, sono però le sole indistruttibili, permanenti.

Tutte le storie dei suoi « poems » sono storie umane che si svolgono in un luogo ben definito e anche limitato geograficamente, ma l'umanità che vi si muove è meno importante degli altri elementi del quadro: è rimpicciolita, nana, come osservata dall'alto, guardata dagli occhi di un dio:

... The three intrusive atoms of humanity ... (1)

... A speck, an atomic Center of power clouded in its own smoke Ran and cried in the crack; it was Cawdor; the other Points of humanity had neither weight nor shining To prick the eyes of even an eagle's passion ... (2)

La natura con la sua forza indistruttibile sia nella violenza che nella quiete è l'unico personaggio vero delle sue opere; l'uomo e la donna quando appaiono, sono fantasmi perversi dalla cui apparizione la terra ricava solo contaminazione.

« Cawdor » è una storia semplice, schematica, quasi ovvia nel suo procedere; è tuttavia attraversata da una forza sovrannaturale, sotterranea ma ben avvertibile, che a tratti fugge,

^{(1) ...} i tre instrusivi atomi di umanità...

^{(2) ...} Un punto, un atomo / Di potenza rannuvolato nel suo proprio fumo / Correva e urlava nella forra; era Cawdor; gli altri / Punti di umanità non avevano né peso né luce / Per bucare gli occhi della passione di un'aquila...

affiora, ed esplode in lampi di intuizione trascendente; il poeta, nello sforzo intuitivo di afferrarla e descriverla, focalizza le forme, smateria il linguaggio e trasforma la realtà nel suo corrispettivo metafisico. Questo è meno evidente quando il terreno su cui lavora è l'umano. Ma anche allora la sua immaginazione riesce, arricchita da una luminosa eloquenza, a mantenere sempre accesa la scintilla del soprannaturale pur tra le maglie di una logica rigorosa. Osserviamo, per esempio, la morte del vecchio Martial e del giovane Hood. Nell'un caso e nell'altro è chiaro che la disintegrazione fisica impedisce alla coscienza umana di sopravvivere, tuttavia la descrizione raggiunge una tale potenza ed intensità che potrebbe ugualmente rappresentare la morte e la disintegrazione di una stella. Ma quando in questione c'è il non umano si direbbe piuttosto che l'intuizione permette alla coscienza cosmica di subentrare, ordinata, precisa nelle sue leggi senza appello: quando la disintegrazione è quella dell'aquila, per esempio, la cui coscienza al contrario di ciò che accade all'uomo sopravvive in un mondo superfisico. Infatti per Jeffers l'aquila ha una coscienza più reale dell'uomo, più integra perché non ha conosciuto il dramma della doppia natura, quella cosmica che appartiene a tutte le cose e quella razionale che appartiene solo all'uomo; non ha quindi in sé l'angoscia della doppia polarità, non conosce il trauma della lacerazione. E se stessa e basta. Vive e segue il suo istinto che anche se è aggressivo e violento è ugualmente accettabile perché non cerca di ingrandire se stessa a spese della creazione, ma agisce in armonia con essa, immersa ed operante nei suoi disegni occulti. La sua intelligenza non è intelligenza individuale, isolata, egocentrica; è l'intelligenza della natura ben diversa da quella dell'uomo che grida per un po' di posto, che uccide, pianificando, per programmi e ideologie.

Le forze soprannaturali giocano una parte importante nella poesia di Jeffers. La costa del Carmelo ed il suo entroterra è sentita dal poeta come ossessivamente popolata dai fantasmi delle tribù indiane sterminate. Avverte la forza possessiva della loro presenza. Le cose appartenute a loro, cocci, pietre, gli parlano, gli portano messaggi. La natura, la roccia, sembrano avere riassorbita la storia delle popolazioni indiane; ne hanno conservato il significato e lo rimandano nel loro linguaggio tanto più chiaro quanto più è lontano il peso della civiltà. O tanto più esplicito quanto più è assente la coscienza umana.

Gli studi freudiani sulla vita e sui tabù dell'uomo primitivo e la dottrina di Jung, che nell'inconscio collettivo trovava l'origine dell'energia creativa che affiora nell'uomo, tanto nei sogni individuali, quanto nei miti e nei simboli delle varie culture, hanno ulteriormente arricchito il suo pensiero e l'hanno spinto sulla strada dell'analisi dei caratteri umani. Tante pagine delle sue storie, certe descrizioni di nevrosi, di angoscia assomigliano ad uno studio psicologico; ma queste teorie, gli studi sull'inconscio, il significato dei miti gli hanno fatto scoprire l'esistenza nell'umanità di un conflitto di base: fra la forza del divenire con il suo impulso a procedere, proprio della cultura occidentale, e la forza dell'essere dell'eterno

ritorno e della quiete del compimento. Vivere nei termini non logici dell'Eros si oppone alla nostra tradizione di vivere nei termini del Logos.

L'impulso dell'Eros tende a combinare la sostanza umana in unità sempre più grandi e durature; ed agisce nella totale ignoranza delle leggi razionali dell'uomo, sentendo come principio di distruzione tutto quanto gli si oppone.

Cawdor è la ragione che governa, dirige, decide, a cui tutto il resto deve assoggettarsi; è il simbolo incessante dello sforzo di dominare la vita, di civilizzare la fatica, di progredire anche per mezzo della repressione. Le leggi che l'uomo nel corso della sua storia ha creato sono diventate la sua morale; per lui e per Hood sono la coltre pulita che ricopre una belva indistinta, oscura, che deve essere dominata.

Nel monologo allucinato che segue la morte del figlio, Cawdor dice: « Le donne non sono responsabili: sono come i bambini, piccoli bimbi cresciuti senza pudori. Gli uomini devono seguire la giustizia o il loro mondo cadrà a pezzi in una sporca decadenza. La giustizia ha seguito il suo corso ». « Giustizia »: ripete questa parola più volte come un mantra, quasi per trovare in essa un po' di luce nel buio della sua coscienza, per soffocare la sua intollerabile tristezza, figlia legittima dell'Eros che Cawdor non ascolta, non ammette e tanto meno vuol conoscere.

Fera rappresenta l'essenza opposta, l'impulso irrazionale, tutt'altro che in armonia con le leggi del Logos. Fera è il simbolo della forza della natura che erompe con le sue leggi irrazionali ma non disordinate, con i suoi impulsi insopprimibili che non collimano mai con le leggi che l'uomo ha stabilito e che Cawdor e Hood hanno accettato, ma che non hanno in sé nulla di negativo se non dal punto di vista del Logos; forti del loro ordine in cui la parola ordine non abbia carattere repressivo.

Fera sente che le forze della ragione si sovrappongono ad un contenuto che a questa non assomiglia; che la « realtà » della ragione reprime un'altra « realtà » altrettanto valida e vera ed è decisa a spezzare la struttura che le sta stretta e che disprezza. Incrollabile e senza incertezze accetta il codice più selvaggio, incomprensibile nel suo disegno all'uomo che non lo capisce, ma che ne avverte, tremando, la forza remota e terribile. Ma quando le sue potenzialità risvegliate e liberate si scontrano con le leggi esterne della ragione, allora vacilla, mente, ha paura, intriga; sembra veramente lo spirito del male. Diventa l'incarnazione del peccato; la donna da fuggire secondo gli schemi biblici semitici o puritani in cui essa rappresenta la caduta per l'uomo. Fera diventa colpevole quando entra nel campo dell'altro e si scontra con le anguste leggi dell'uomo. Cawdor dice che « la donna è meno sensibile per sesso e per natura, meno capace dell'uomo di soffrire »; a Fera attribuisce le qualità più ovviamente deteriori della femminilità: la menzogna, la gelosia, la calunnia. Infatti Fera è gelosa, mente, inganna: ha tutti i difetti dei deboli. Attraverso i discorsi e i pensieri di Cawdor, Jeffers non perde occasione per presentarla come un essere spregevole e debole.

Eppure, come se una ragione inconscia fosse affiorata, suo malgrado, nella sua poesia, una realtà diversa ed opposta si affianca, riga dopo riga, alla realtà che Cawdor sostiene, inavvertitamente smentendola. È la realtà della forza di Fera, della sua determinatezza e coerenza. Fera non soccombe mai. Alla fine è lei che con la sua forza intensa domina e distrugge il piccolo mondo di Cawdor.

Molti hanno creduto di trovare in Jeffers una certa misoginia; le protagoniste femminili in tutti i suoi drammi offrono con le loro passioni le prime motivazioni del dramma e nel tentativo di soddisfarle conducono l'uomo al crimine.

Ci sarebbero forse da dire due parole sulla provenienza culturale di tale misoginia: le sue origini religiose; il sostrato di teologia cristiana ci appare affiori costantemente e con forza. La sua preoccupazione per il peccato ricorda gli insegnamenti teologici di suo padre; ed una approfondita conoscenza della filosofia di S. Agostino ci sembra di vedere nella concezione che l'origine del peccato è l'orgoglio, il conseguente consapevole allontanamento da Dio. Satana ne è il simbolo archetipo ed Eva è la prima a metterlo in pratica.

Forse Milton, da cui Jeffers era stato influenzato, ha dato una spinta ulteriore in questa direzione. Se Eva è dalla parte di Satana, la parte maschile dell'umanità è migliore. È la parte femminile della razza che ha originato il peccato. Questo è verosimilmente quel tanto di Milton che si trova nel pensiero di Jeffers. E nel pensiero di Jeffers, Fera rappresenta il male.

Fera è il simbolo di quella forza che non nasce dalla ragione ma ha origine nel grande porto senza età della memoria inconscia, che conserva, prima che diventino storia, gli archetipi immobili della specie repressi dalla ragione collettiva e individuale. Ma è anche il simbolo di quella forza non logica che è la passione, e che è per Jeffers la strada maestra della sofferenza, quindi della liberazione. Si diceva sopra, l'unica salvezza per l'angoscia dell'uomo.

La donna, si diceva ancora sopra, offre le motivazioni del dramma e conduce l'uomo al crimine, ma offre anche i mezzi per la liberazione.

La sofferenza, vero « leit-motiv » dell'opera di Jeffers satura a tal punto i personaggi e li conduce a torturarsi talmente l'un l'altro che vien fatto di chiedersi fino a che punto l'autore stesso ne sia libero; fino a che punto essa traduca una sua realtà interiore e se un principio di compensazione non agisca in qualche modo nelle sue opere.

Nel « Cawdor » il filo conduttore è influenzato da un punto di vista personale, autobiografico, e ricorrente nei lavori di Jeffers: l'uomo anziano che sposa una giovane donna che non l'ama (sua madre era molto più giovane di suo padre). È una realtà che fin da bambino è cresciuta con lui nel subconscio. E di lì escono i personaggi delle sue opere che sembrano proiezioni della sua psiche: non persone reali ma forme psichiche, alter ego, sezioni di

coscienza. Ed a volte sono talmente delineati ed univoci da sembrare simboli e quindi irreali. E infatti non sono mancati i critici che hanno accusato d'irrealtà i suoi personaggi.

Anche il bisogno di punizione torna sovente nei suoi versi: gli incendi, per esempio, che tormentano nello spirito e nel fisico con crudeltà quasi sadica le persone che li subiscono e quasi li ricercano per un religioso bisogno di sublimazione attraverso la sofferenza. Magari un castigo che viene ad assumere un significato universale e diventa un simbolo. L'aquila torturata ha un ruolo simbolico: lo stato dell'uomo imprigionato nella sofferenza. Nella descrizione del volo del suo fantasma, dopo l'uccisione, in uno dei pezzi più toccanti, la morte non solo diventa affermazione di vita, ma è una rappresentazione necessaria nell'imperscrutabile disegno cosmico. La religiosità di Jeffers è soprattutto questa; la salvezza come assimilazione nel cosmo non può essere soltanto materiale; l'assimilazione soltanto materiale non basterebbe ad esprimere la piena essenza della salvezza. Il dolore della creatura è assimilato in una dimensione più intensa e più vasta e la coscienza divina presente in lei si avverte costantemente attraverso una felice tecnica di metafore, umori, atmosfere. La scienza e la religione ne risultano così fuse da far pensare al ritorno di Lucrezio in un ambiente cristiano. Perché, come per Lucrezio, il suo vero soggetto è sempre stato il problema della natura delle cose; ed anche lui come Lucrezio ha creduto di avere dalla natura la rivelazione delle sue leggi che sono diventate la sua religione.

L'arte di Jeffers s'inserisce, senza volerlo, in quel filone di letteratura americana che aveva sostenuto ed esaltato con entusiasmo la «frontiera», che aveva offerto tante sfaccettature, da Whitman (anche se di questi ne è il rovesco del segno: Jeffers ha sempre rifutato l'idea di un'America che progredisce all'infinito) a Mark Twain, e che aveva una grande sfiducia nella città e nella civilizzazione.

Non sono nemmeno assenti dal pensiero di Jeffers influssi da Nietzsche soprattutto considerato nella sua polemica anti-umanistica che dichiara fallito lo sforzo della cultura razionale. Ma furono in molti nei primi anni del secolo, da Hemingway a Gertrud Stein a Ezra Pound a Eliot, per citarne solo alcuni, che si trovarono a pensarla nello stesso modo: furono in molti a pensare che l'intelligenza umana veniva male usata dalla ragione e da questa asservita al potere politico ed economico. Respingendo quest'abuso e la ragione umana stessa, si trovarono automaticamente a sottolineare il grande potere dell'irrazionale, e a rifiutare la civiltà come fenomeno decadente. Ne derivò, infatti, un interesse appassionato per l'inconscio, per l'istinto, per l'anarchia (o per lo meno per un ordine che non era quello razionale), un'attrazione a volte ossessiva per il primitivo. Le accuse furono di fuga, di irrazionalità, di « sensiblerie », di primitivismo.

Accuse che per Jeffers furono particolarmente pesanti. Ma quanti scrittori suoi contemporanei hanno sottolineato il clima di decadenza della civiltà occidentale?

È necessario parlare di Eliot e della sua «Terra Desolata»? Eliot è troppo noto per

ricordare quanto fosse ossessionato dall'idea della società nella sua attuale condizione di aridità; ma va aggiunto che egli ne indica un processo di rinascita attraverso un ritorno al passato, all'interno di una recuperata tradizione cattolica.

Jeffers all'estremo opposto chiede, per il destino dell'umanità un razionalismo basato su un punto di vista scientifico della vita. Non offre soluzioni storiche. Per la mente umana e lo spirito c'è una salvezza « inorganica » (anche se, abbiamo visto, non solo questa) nel lasciarsi riassorbire negli atomi dell'universo che è divino. Il suo credo gelido, il suo « inhumanism » che tante critiche gli ha attirato, non indugia in nessuna carità per l'uomo, ma gli permette di osservare la storia da una grande distanza e di capirla nei suoi labirinti.

Le scoperte scientifiche hanno giocato un ruolo importante nella poesia di Jeffers.

La scienza rimodella di continuo le immagini dell'universo; nello sforzo di approfondirne la conoscenza sono avvenuti degli importanti cambiamenti nella concezione del mondo e dell'uomo. La religione e l'umanesimo hanno subito dei duri contraccolpi: Copernico ha spostato il centro del sistema planetario. Darwin ha strappato dalle mani della Genesi le origini della specie. La geologia ha portato al di là dell'età del ferro le nostre origini. Gli astronomi raggiungono distanze da capogiro.

Dopo l'attacco dei romantici alla ragione, e dopo il primato dell'intuizione nei confronti della logica affermato dai trascendentalisti, lo svuotamento di valore del razionale, operato dalla psicoanalisi, aprì la breccia più insidiosa: mise l'uomo di fronte non più alle incontrollabili forze della natura ma a quelle insopprimibili della natura umana, allo spettro inquietante del suo subcosciente e lo rappresentò come una vittima dei suoi impulsi turbolenti.

Senza riuscire a svelare il segreto dell'energia che anima l'universo, la scienza è riuscita a scardinare dalla nostra cultura l'idea antropocentrica che coloriva di tinte presuntuose l'idea della sua immortalità.

Rendendo difficili i rapporti con il dogma religioso ha dimostrato che l'uomo, ben lungi dall'essere « il delfino » sarebbe l'ultimo occasionale risultato di una serie di processi chimici. La letteratura, pur elaborando queste conoscenze e accettando l'immagine effimera ed insignificante dell'uomo, non ha dato rilievo alla grande potenza non umana del cosmo. Ha abbandonato la vecchia immagine di Dio svilita dalla scienza, ma è stata incapace di crearne un'altra. Per Jeffers l'uomo è pure un piccolo, insignificante grumo di atomi, ma in sostituzione ci offre di ascoltare il possente ritmo vitale del mondo; e senza essere dogmatico nei riguardi dell'eternità, non fa cenno alla caduta o alla fine dell'universo. Si limita a parlare del miracolo delle nascite e delle morti. Per lui il cambiamento è l'essenza dell'universo; questa essenza è divina. La scienza gli ha insegnato che non c'è alcuna fine, che la decomposizione del corpo è solo un mutamento nell'ordinato equilibrio dell'universo. L'uomo, come la roccia o gli alberi, è parte di Dio ma non è al centro del sistema dell'universo. La divinità è inumana; l'umanità può essere un prodotto di Dio, non la sua

misura o immagine. L'uomo è una delle tante forme uscite dalla sostanza atomica e si differenzia dalle altre solo perché, per un misterioso processo, la coscienza si è sviluppata nella sua volta cranica interrompendo il processo sonnambolico della natura. La salvezza che offre la sua splendida immaginazione poetica inserendo l'emozione negli schemi rigidi della scienza sta a dimostrare la ricerca di una garanzia di liberazione e di pace da opporre a questa specie di nemesi della impossibilità di una fine.

Di Robinson Jeffers si potranno rifiutare molte cose, altre ci convinceranno solo a metà; ma si deve evitare comunque l'errore di valutarlo da un punto di vista solo letterario. Se ne sentirà immediatamente tutta la grandezza e si sarà spinti a cercare nuovi contenuti, nuove profondità nella sua poesia. Si dovranno prendere con scetticismo certi pareri ormai codificati e contestare i giudizi frettolosi di alcuni critici.

Comunque se si vuole criticarlo, si deve farlo con un metro che gli si adatti, non con quello che serve per gli altri; la felicità della sua poesia non potrà essere negata, la dovremo ricevere con gratitudine.

Notizie su R. J. e il suo poema «Cawdor» seguite dal testo originale.

Robinson Jeffers nasce a Pittsburgh, Pennsylvania, il 10 gennaio 1887. Studia in Germania e Svizzera poi negli Stati Uniti frequentando l'Occidental College e poi corsi universitari di letteratura antica, geologia, astronomia, medicina presso la Southern California University, dove si laurea.

Trascorre tutta la vita a Punta Carmel, California, interrompendola con frequenti viaggi in Europa e nel Messico e scrivendo numerose opere di poesia e per il teatro.

Muore il 20 gennaio 1962.

Opere principali:

1906: Flagons and Apples, il suo primo volume di versi; 1916: Californians; 1924: Tamar and other Poems; 1925: Roan Stallion; 1928: Cawdor and other Poems; 1929: Dear Judas; 1933: Give Your Heart to the Hawks; 1946: Medea; 1948: The Double Axe and other Poems; 1954: Hungerfield and other Poems.

Cawdor è la storia di un «rancher» di mezza età, proprietario di un canyon, temuto da tutti, che si innamora di una giovane donna diciannovenne, Fera Martial, e la sposa. Ma la passione di questa è rivolta al figlio di suo marito, Hood Cawdor, suo coetaneo. Hood, il cui codice d'onore trova immorali ed incomprensibili le leggi dell'amore di Fera, la respinge.

Il risultato di questo rifiuto è una menzogna tragica: Fera dice che Hood l'ha violen-

tata. Cawdor, accecato dalla gelosia, uccide incidentalmente suo figlio. E dopo mesi di sofferenza intollerabili, conosciuta, dalla moglie stessa, la verità, come Edipo, si acceca.

Diamo qui di seguito il testo originale della parte successivamente tradotta del poema:

DA «CAWDOR»

di Robinson Jeffers

(Morte di Martial)

She heard the snoring rhythm

Surely a little slower and a little slower,

Then one of the old hands drew toward the breast.

The breathing failed; resumed, but waning to silence.

The throat clicked when a breath should have been drawn.

A maze of little wrinkles, that seemed to express

Surprised amusement, played from the hollow eye-pits

Into the beard...

... Sleep

and delirium are full of dreams; The locked-up coma had trailed its clue of dream across the crippled passages; now death continued, Unbroken the delusions of the shadow before. If these had been relative to any movement outside They'd have grown slower as the life ebbed and stagnated as it ceased, but the only measure of the dream's Time was the dreamer, who geared in the same change could feel none; in his private dream, out of the pulses Of breath and blood, as every dreamer is out of the hour-notched arch of the sky. The brain growing cold The dream hung in suspense and no one knew that it did. Gently with delicate mindless fingers Decomposition began to pick and caress the unstable chemistry Of the cells of the brain; oh very gently, as the first weak breath of wind in a wood: the storm is still far, The leaves are stirred faintly to a gentle whispering: the nerve-cells, by what would soon destroy them, were stirred

To a gentle whispering. Or one might say the brain began to glow, with its own light, in the starless

Darkness under the dead bone sky; like bits of rotting wood on the floor of the night forest

Warm rains have soaked, you see them beside the path shine like vague eyes. So gently the dead man's brain

Glowing by itself made and enjoyed its dream.

The nights of many

years before this time.

He had been dreaming the sweetness of death, as a starved man dreams bread, but now decomposition

Reversed the chemistry; who had adored in sleep under so many disguises the dark redeemer

In death across a thousand metaphors of form and action celebrated life. Whatever he had wanted

To do or become was now accomplished, each bud that had been nipped and fallen grew out to a branch,

Sparks of desire forty years quenched flamed up fulfilment.

Out of time, undistracted by the nudging pulse-beat, perfectly real to itself being insulated

From all touch of reality the dream triumphed, building from past experience present paradise

More intense as the decay quickened, but ever more primitive as it proceeded, until the ecstasy

Soared through a flighty carnival of wines and women to the simple delight of eating flesh, and tended

Even higher, to an unconditional delight. But then the interconnections between the groups of the brain

Failing, the dreamer and the dream split into multitude.

Soon the altered cells became unfit to express

Any human or at all describable form of consciousness.

Pain

and pleasure are not to be thought
Important enough to require balancing: these flashes
of post-mortal felicity by mindless decay
Played on the breaking harp by no means countervalued
the excess of previous pain. Such discords
In the passionate terms of human experience are not resolved,
nor worth it.

The ecstasy in its timelessness

Resembled the eternal heaven of the Christian myth, but actually the nerve-pulp as organ of pleasure

Was played to pieces in a few hours, before the day's end.

Afterwards it entered importance again

Through worms and flesh-dissolving bacteria. The personal show was over, the mountain earnest continued

In the earth and air.

(Sepoltura di Martial)

The coffin grounding like a shored boat, the daughter
Of the tired passenger sighed, she leaned in the blindness
Of sand-gray eyes behind Michal toward Hood.
Her hand touched his, he trembled and stepped aside
Beyond Concha Rosas. Then Fera pressed her knuckles
to her mouth

And went down the hill; the others remained.

Because of the dug earth heaped at the oak's foot They were all standing on the west side the grave

Or at either end, a curious group, Cawdor's gray head the tallest,

Nine, to count Concha's child,

Intent, ill at ease, like bewildered cattle nosing one fallen.

Not one of them, now that Fera was gone,

Had any more than generic relation to the dead; they were merely man contemplating man's end,

Feeling some want of ceremony.

The sky had been overcast;

between the ocean and the cloud

Was an inch slit, through which the sun broke suddenly at setting, only a fraction of his passing face,

But shone up the hill from the low sea's rim a reddening fire from a pit. The shadows of the still people

Lay like a bundle of rods, over the shallow grave, up the red mound of earth, and upward

The mass of the oak; beyond them another shadow,

Broad, starling and rectilinear, was laid from the eagle's cage; nine slender human shadows and one

Of another nature.

Then Cawdor made a clearing noise in his throat And said in heavy embarrassment: "We know nothing of God, but we in our turn shall discover death. It might be good to stand quietly a moment, before we fill in the dirt, and so if anyone Is used to praying "-he looked at Concha and Ilaria-" might say it in their minds." They stood with their eyes lowered, And Cawdor took up a shovel and said impatiently "Let us fill in." The sun was gone under the wine-colored ocean, then the deep west fountained Unanticipated magnificences of soaring rose and heavy purple, atmospheres of flame-shot Color played like a mountain surf, over the abrupt coast, up the austere hills, On the women talking, on the men's bent forms filling the grave, on the oak, on the eagle's prison, one glory Without significance pervaded the world.

For Candor blindly

(Padre e figlio)

Unshouldered, flung up the muzzle and shot in the air
Over his father's head: at the flash Cawdor
Felt a bright fear, not of death but of dying mocked,
Overreached and outraged, as a fool dies,
Explode on his mind like light breaking on blindness
So that the body leaped and struck while the mind
Astonished with hatred stood still. There had been no choice,
Nor from the first any form of intention.
He saw Hood's body roll away from the fire
Like a thing with no hands; he felt in the knuckles
Of both his hands that both had been bruised on bone,
He saw Hood's body twist on the fall of the dome

Over the precipice and hands like weak flames

Scratch at the starlight rock: then one sharp moment's Knife-edge a shadow of choice appeared: for all Passed in a moment: he might have dived prone

Came through the fire! Hood with the rifle at his waist

And clutched after the hands with his hands: more likely Gone down the granite slide into the gulf With the other: but the choice had no consciousness And in a moment, no choice. There was no cry. The curving hands scrabbled on the round of the rock And slipped silently down, into so dreadful a depth That no sound of the fall: nothing returned: Mere silence, mere vanishing. Cawdor could hear the water Whispering below, and saw the redwood forest A long irregular stain in the starlit gorge-bottom, But over the round of the rock it was not possible To see the foot of the Rock. A little steady breeze Blew curving up over the granite verge From the night's drift in the chasm...

...Who lay under the sheer below them, his broken shoulders Bulging his coat in lumps the starlight regarded. The bone vessel where all the nerves had met For counsel while they were living, and the acts and thoughts Been formed, was burst open, its gray and white jellies Flung on the stones like liquor from a broken flask, Mixed with some streamers of blood.

The vivid consciousness
That waking or dreaming, its twenty years, infallibly
Felt itself unitary, was now divided:
Like the dispersion of a broken hive: the brain-cells
And rent fragments of cells finding
After their communal festival of life particular deaths.
In their deaths they dreamed a moment, the unspent chemistry
Of life resolving its powers; some in the cold star-gleam
Some in the cooling darkness in the crushed skull.
But shine and shade were indifferent to them, their dreams
Determined by temperatures, access of air,
Wetness or drying, as the work of the autolytic
Enzymes of the last hunger hasted or failed.

Yet there appeared, whether by chance or whether From causes in their common origin and recent union, A rhythmic sympathy among the particular dreams.

A wave of many minute delicious enjoyments
Would travel across the spilth; then a sad fading
Would follow it, a wave of infinitesimal pains,
And a pause, and the pleasures again. These waves both lessened
In power and slowed in time; the fragments of consciousness
Beginning to lapse out of the frailties of life
And enter another condition. The strained peace
Of the rock has no repose, it is wild and shuddering, it travels
In the teeth of locked strains unimaginable paths;
It is full of desire; but the brittle iniquities of pleasure
And pain are not there. These fragments now approached
What they would enter in a moment, the peace of the earth.

(Il fantasma dell'aquila)

At the one shot

The great dark bird leaped at the roof of the cage In silence and struck the wood; it fell, then suddenly Looked small and soft, muffled in its folded wings.

The nerves of men after they die dream dimly
And dwindle into their peace; they are not very passionate,
And what they had was mostly spent while they lived.
They are sieves for leaking desire; they have many pleasures
And conversations; their dreams too are like that.
The unsocial birds are a greater race;
Cold-eyed, and their blood burns. What leaped up to death,
The extension of one storm-dark wing filling its world,
Was more than the soft garment that fell. Something had flown
away. Oh cage-hoarded desire,
Like the blade of a breaking wave reaped by the wind, or flame

Like the blade of a breaking wave reaped by the wind, or flame rising from fire, or cloud-coiled lightning

Suddenly unfurled in the cave of heaven: I that am stationed.

and cold at heart, incapable of burning,
My blood like standing sea-water lapped in a stone pool,
my desire to the rock, how can I speak of you?

Mine will go down to the deep rock.

This rose,

Possessing the air over its emptied prison, The eager powers at its shoulders waving shadowless Unwound the ever-widened spirals of flight
As a star light, it spins the night-stabbing threads
From its own strength and substance: so the aquiline desire
Burned itself into meteor freedom and spired
Higher still, and saw the mountain-dividing
Canyon of its captivity (that was to Cawdor
Almost his world) like an old crack in a wall,
Violet-shadowed and gold-lighted; the little stain
Spilt on the floor of the crack was the strong forest;
The grain of sand was the Rock. A speck, an atomic
Center of power clouded in its own smoke
Ran and cried in the crack; it was Cawdor; the other
Points of humanity had neither weight nor shining
To prick the eyes of even an eagle's passion.

This burned and soared. The shining ocean below lay on the shore Like the great shield of the moon come down, rolling bright rim to rim with the earth. Against it the multiform And many-canyoned coast-range hills were gathered into one carven mountain, one modulated Eagle's cry made stone, stopping the strenght of the sea. The beaked and winged effluence

Felt the air foam under its throat and saw The mountain sun-cup Tassajara, where fawns

Dance in the stream of the hot fountains at dawn.

Smoothed our, and the high strained ridges beyond Cachagua, Where the rivers are born and the last condor is dead, Flatten, and a hundred miles toward morning the Sierras Dawn with their peaks of snow, and dwindle and smooth down On the globed earth.

It saw from the height and desert space
of unbreathable air
Where meteors make green fire and die, the ocean dropping
westward to the girdle of the pearls of dawn
And the hander edge of the night sliding toward Asia;
it saw far under eastward the April-delighted
Continent and time relaxing about it now, abstracted from being.
it saw the agles destroyed,

Mean generations of gulls and crows taking their world: turn for turn in the air, as on earth

The white faces drove out the brown. It was the white decayed and the brown from Asia returning;

It saw men learn to outfly the hawk's brood and forget it again; it saw men cover the earth and again

Devour each other and hide in caverns, be scarce as wolves, It neither wondered nor cared, and it saw

Growth and decay alternate forever, and the tides returning.

It saw, according to the sight of its kind, the archetype
Body of life a beaked carnivorous desire
Self-upheld on storm-broad wings: but the eyes
Were spours of blood; the eyes were gashed out; dark blood
Ran from the ruinous eye-pits to the hook of the beak
And rained on the waste spaces of empty heaven.
Yet the great Life continued; yet the great Life.
Was beautiful, and she drank her defeat, and devoured
Her famine for food.

There the eagle's phantom perceived Its prison and its wound were not its peculiar wretchedness, All that lives was maimed and bleeding, caged or in blindness, Lopped at the ends with death and conception, and shrewd Cautery of pain on the stumps to stifle the blood, but not Refrains for all that; life was more than its functions And accidents, more important than its pains and pleasures, A torch to burn in with pride, a necessary Ecstasy in the run of the cold substance, And scape-goat of the greater world. (But as for me, I have heard the summer dust crying to be born As much as ever flesh cried to be quiet.). Pouring itself on fulfilment the eagle's passion Left life behind and flew at the sun, its father. The great unreal talons took peace for prey Exultantly, their death beyond death; stooped upward, and struck.

Peace like a white fawn in a dell of fire.

DA «CAWDOR»

di

Robinson Jeffers Versione di Franca Bacchiega Minuzzo

(Morte di Martial)

Udì il rantolare ritmico
Chiaramente un po' più debole e poi ancor di più,
Una di quelle vecchie mani si spostò sul petto.
Il respiro mancò, riapparve, ma svanì nel silenzio.
La gola schioccò secca quando il respiro avrebbe dovuto uscire.
Un intrico di piccole rughe, che sembravano esprimere
Sorpresa divertita, ebbe il suo gioco dalle orbite vuote
Fino alla barba.

...Sonno

e delirio sono pieni di sogni;

La conclusione del coma aveva lasciato la sua traccia di sogno attraverso sentieri distorti; ora la morte continuava

Senza arresti le illusioni dell'ombra di prima. Se movimenti esterni le avevano create

Ora erano più lente con il defluire della vita, il suo stagnarsi il suo cessare, ma la sola misura del tempo del sogno Era il sognatore che inserito nello stesso cambio, nulla

poteva sentire: nel suo sogno privato, al di fuori del ritmo

Del respiro e del sangue, come sempre chi sogna è fuori dall'arco di cielo che il tempo seziona. Raffreddandosi il cervello

Il sogno rimase sospeso e nessuno saprebbe che c'era. Leggermente con dita delicate inconsapevoli

La decomposizione iniziò a corrompere sfiorando l'instabile alchimia

Delle cellule del cervello; oh, molto leggermente, come il primo debole soffio di vento in un bosco: quando la bufera è ancora lontana,

E le foglie sono appena sospinte ad un lieve sussurro; lo stesso cui le cellule [nervose

erano spinte da ciò che le avrebbe volute distruggere.

Oppure, diciamo, il cervello cominciò

a brillare, di luce propria, nell'oscurità

Senza stelle sotto la volta del cranio, come scaglie di legno marcescente sul fondo del bosco notturno

Che calde piogge hanno inzuppato; le vedi a lato del sentiero brillare come occhi indistinti. Così, dolcemente il cervello del morto Splendendo da solo sognava e godeva il suo sogno.

Notti di tanti

anni prima

Aveva sognato la dolcezza della morte, come un uomo affamato che sogna pane, la morte ora

Invertiva l'alchimia; colui che nel sonno aveva adorato il nero riscatto della morte

Sotto molte forme contro le mille metafore di forme e di azioni celebrava ora la vita. Qualunque cosa avesse voluto

Fare o diventare era ora compiuta, ogni gemma che era stata strappata e caduta diventava un ramo.

Lampi di desiderio, frustrati per quarant'anni ravvivavano la fiamma del [compimento

Liberato dal tempo, non più disturbato dal battito del polso, perfettamente reale a se stesso, isolato

Da ogni tocco di realtà, il sogno trionfava, architettura di esperienze passate, paradiso presente

Più intenso quando la decomposizione accelerava, ma anche più primitivo man mano che procedeva, finché l'estasi

Si librava in un sabbah incostante di vini, di donne fino al primario piacere della carne da mangiare, e tendeva

Ancora più in alto verso una gioia senza riserve. Ma poi nel cervello le relazioni fra le parti

Cessarono, sognatore e sogno si separarono nella molteplicità. Subito le cellule alterate divennero incapaci di esprimere Qualcosa di umano o un accenno di coscienza.

Dolore

e gioia non sono ritenuti
Abbastanza importanti da pretendere un equilibrio; lampi
di felicità dopo la morte eseguiti da un processo
Oscuro su un'arpa spezzata, impotenti a compensare
la somma di pena anteriore. Squilibri
Irrisolti nei termini appassionati dell'umana esperienza
e neppure degni di tanto.

L'estasi nella sua atemporalità
Assomigliava al paradiso senza fine del mito cristiano; in realtà
la sostanza nervosa come organo di piacere
Fu giocata a frammenti in poche ore, nello spazio di un giorno.
Dopo, l'estasi assunse importanza ancora
Attraverso i vermi ed i batteri dissolutori della carne. Lo « show » personale era finito, il fervore dell'ascesa continuò
Nella terra e nell'aria.

La bara sul terreno sembrava una barca in secca, la figlia
Del viandante stanco sospirò, si piegò nella cecità
Degli occhi grigio-sabbia dietro a Michal verso Hood
La mano di lei lo toccò, lui tremò e si spostò a lato
Al di là di Concha Rosas. Allora Fera si premette le nocche
sulle labbra

E scese la collina; gli altri rimasero.

A causa della terra scavata, ammucchiata ai piedi della quercia
Erano tutti sul lato ovest della fossa
O alle due estremità, un gruppo curioso, la testa grigia di Cawdor li sovrastava,
Nove, contando il bambino di Concha,
Assorti, ma a disagio, come bestie selvatiche che annusano uno di loro caduto.
Nessuno, ora che Fera se n'era andata,
Aveva avuto rapporti stretti col moito; era semplicemente
l'uomo che guarda la fine dell'uomo,
Avvertendo un oscuro bisogno di rituale.

Il cielo si era offuscato;

fra l'oceano e le nuvole

C'era un pollice di fessura da cui il sole irruppe improvviso al tramonto solo una frazione della sua immagine in movimento,

Ma illuminò la collina dall'orlo dell'oceano in basso, un fuoco rosseggiante da una caverna. Le ombre delle persone immobili

Sembravano un fastello di canne, sopra la fossa a fior di terra sul rosso orlo della terra, e più sopra

La massa della quercia; al di là un'altra ombra

Ampia, scattante e rettilinea, era proiettata dalla gabbia dell'aquila nove sottili ombre umane ed una

D'altra natura...

...Cawdor si schiarì la voce in gola

E disse con pesante imbarazzo: « Non sappiamo nulla

Di Dio, ma noi a nostra volta scopriremo la morte.

Sarebbe opportuno meditare un momento, prima di riempire di terra, e così se qualcuno

È solito pregare » — guardò Concha ed Ilaria — « potrebbe farlo in silenzio ». Rimasero con gli occhi abbassati,

E Cawdor, presa una pala disse impaziente

« Copriamo ». Il sole era scivolato sotto l'oceano violaceo, allora dall'occidente profondo sgorgarono

Imprevisti splendori di velami rosa e porpora cupo, atmosfere di colpi di fiamma

Giocavano come enormi marosi, sulla costa dirupata sulle colline austere,

sulle donne che parlavano, sulle forme degli uomini piegati a riempire la fossa sulla quercia, sulla prigione dell'aquila, una gloria senza senso pervadeva il mondo.

(Padre e figlio)

...Poiché Cawdor ciecamente

Avanzava attraverso il fuoco, Hood con il fucile imbracciato All'altezza della cintola, ne alzò la canna e sparò in aria Sopra la testa di suo padre: al lampo Cawdor Sentì una paura lucida, non di morte ma di morente deriso Ingannato e oltraggiato, come muore un pazzo, Esplodere nella sua mente come una luce che spezza la tenebra Sicché il suo corpo saltò e batté mentre la sua mente Intontita per l'odio, rimaneva tranquilla. Non c'era stata scelta, E nemmeno, dal principio, alcuna intenzione. Vide il corpo di Hood rotolare lontano dal fuoco Come una cosa senza mani; sentiva le sue nocche

Bruciate fino all'osso, Vide il corpo di Hood contorcersi sull'orlo della cupola Sopra il precipizio e le mani come deboli fiamme Aggrapparsi scivolando sulla roccia nella luce stellare: poi in un attimo Tagliente come un rasoio apparve l'ombra di una scelta: perché, tutto Era avvenuto in un attimo: avrebbe potuto gettarsi prono Ed afferrargli le mani con le sue; o più semplicemente Scivolare lungo il dirupo di granito giù fino all'abisso Con l'altro; ma la scelta non aveva raggiunto la coscienza E in un attimo, non c'era stata scelta. Nessun grido. Le mani incurvate raschiarono la rotondità della roccia E scivolarono giù silenziosamente verso una profondità così spaventosa Che non restituì alcun rumore della caduta; nulla ritornò: Assoluto silenzio. Evanescenza. Cawdor poteva udire l'acqua Bisbigliare al di sotto, e vide la foresta di sequoie Una lunga macchia irregolare sul fondo della gola illuminata dalle stelle Ma da sopra la curva della roccia non era possibile Scorgere i piedi della Rocca. Una sottile rigida brezza Soffiò strisciando sopra l'orlo di granito Dall'impulso della notte nel baratro.

...Colui che giaceva sotto lo strapiombo ai loro piedi, le spalle spezzate che gli gonfiavano la giacca in una massa informe fissava la luce delle stelle La calotta cranica dove tutti i nervi si erano incontrati In consulto, quando erano vivi, e le azioni e i pensieri Si erano formati, era ora brutalmente spaccata, la sostanza bianca e grigia Riversata sulle pietre come liquore da un fiasco rotto Mescolata a rivoli di sangue.

La coscienza vivida Che desta o sognante, i suoi vent'anni, infallibilmente Sentiva la sua unità, era ora divisa: Come la dispersione di un alveare spezzato: cellule del cervello, Ed assise lacerate di cellule, avevano trovato
Dopo la loro comune festa di vita, morti separate.

Nelle loro morti sognavano un attimo, la chimica inesausta
Di vita aveva risolto la sua potenzialità; alcune nel freddo lucore stellare
Altre nell'oscurità raffreddantesi nel cranio fracassato.

Ma luce ed ombre erano a loro indifferenti, i loro sogni
Determinati dalla temperatura, apporti d'aria,
Umidità o secco, a seconda del lavoro autolitico
Degli enzimi stimolati o inibiti dell'ultima fame.

Tuttavia appariva, per caso o per Ragioni legate alla loro comune origine e alla recente loro unità, Una simpatia ritmica fra i sogni separati. Un'onda di molti piccoli deliziosi piaceri Si spandeva attraverso la materia sparsa; poi una triste dissolvenza La seguiva, un'onda di dolori infinitesimali, Ed una pausa, e poi gioie ancora. Queste onde diminuivano In potenza e rallentavano nel tempo: i frammenti di coscienza Cominciavano a ritirarsi dalla fragilità della vita Ed entravano in un'altra condizione. La pace vibrante Della roccia non ha riposo, è selvaggia e tremante, percorre Fra le maglie di tensioni bloccate, sentieri inimmaginabili. È piena di desiderio; ma le fragili iniquità del piacere E del dolore non sono lì. Questi frammenti di coscienza ora si avvicinavano A ciò in cui volevano entrare in un momento, la pace della terra.

Ad un colpo

Il grande uccello nero saltò sul tetto della gabbia In silenzio e batté contro il legno: cadde, poi subito Sembrò piccolo e soffice, avvolto nelle sue ali ripiegate.

I nervi dell'uomo dopo la morte sognano profondamente E spariscono nella loro pace; non hanno tanta passione, Ciò che possedevano era per lo più già speso mentre vivevano. Sono filtri per stillare desiderio; hanno molti piaceri E dialoghi; anche i loro sogni sono così. Gli uccelli asociali sono una razza più grande, Occhi freddi e il sangue che brucia. Ciò che balzò verso la morte L'estensione di un'ala cupa come la bufera che riempiva il suo mondo, Era di più di quel soffice involucro che cadde. Qualcosa era volato via. Oh, desideri ammassati nella gabbia, come l'orlo di un'onda che si spezza, raccolta dal vento, o la fiamma che si libera dal fuoco, o una luminosa nuvola attorcigliata che d'improvviso si dipana nella cavità del cielo. Io che sono ancorato e freddo di cuore, incapace di bruciare, Il mio sangue come acqua di mare stagnante racchiusa in una vasca di pietra col desiderio rivolto alla roccia, come posso parlare di te? Il mio scenderà nella roccia profonda.

Questa si librò

Facendo sua l'aria sopra la prigione svuotata, Gli avidi poteri alle sue spalle ondeggianti senza più ombra Non più ferite, le spirali di volo sempre più ampie Come la luce di una stella fila i fili della notte che accoltella Dalla sua forza e sostanza: così l'aquilino desiderio Bruciava se stesso nella libertà di una meteora e s'innalzava

Più alto ancora e vedeva, a dividere le montagne Il canyon della sua cattività (per Cawdor Quasi il suo mondo) come una vecchia fessura in un muro Dalle ombre viola striate d'oro: la piccola macchia Versata sul fondo della forra era la forte foresta; Quel grano di sabbia era la Rocca. Un punto, un atomo Di potenza rannuvolato nel suo proprio fumo Correva ed urlava nella forra; era Cawdor; gli altri Punti di umanità non avevano né peso né luce Per bucare gli occhi della passione di una aquila. Bruciò e si librò. L'oceano scintillante più sotto si stendeva sulla sabbia Come il grande scudo della luna scesa giù, rotolando luminosa orlo ad orlo con la terra. Si opponeva una multiforme Teoria di colline costiere intagliate da canyon, raccolte in un'unica montagna scolpita, un unico modulato Urlo d'aquila fatto pietra, ad arrestare la forza del mare.

L'efflusso alato e rostrato

Sentì l'aria spumeggiare sotto la gola e vide

Il monte Tassajara, coppa di sole, dove i daini

Danzano all'alba nella corrente delle calde fontane,

E lisciò via, e le alte creste tese oltre Cachagua,

Dove nascono i fiumi e dove l'ultimo condor è morto,

Indebolirsi e cento miglia verso il mattino le Sierre

Albeggiare coi loro picchi di neve, scivolare e sparire

Sulla terra ricurva.

Vide dagli alti spazi deserti

d'aria irrespirabile

Dove le meteore accendono fuochi verdi e muoiono, l'oceano calare ad ovest verso la fascia di perle dell'alba

E l'ultimo lembo della notte slittare verso l'Asia; vide molto più sotto verso est il continente da aprile Deliziato e allentandosi il tempo intorno a lui, ora estratto dall'essere vedeva aquile distrutte,

Volgari generazioni di gabbiani e di corvi occupare il mondo; giro dopo giro nell'aria, come sulla terra

visi bianchi cacciavano quelli scuri. Il bianco decadeva ed il bruno rifluiva dall'Asia;

Vide l'uomo imparare a superare la razza del falco e dimenticare di nuovo vide gli uomini coprire la terra ed ancora

divorarsi l'un l'altro e nascondersi in caverne, rari come lupi. Imperturbabile e distaccata, vide

Crescita e caduta alternarsi per sempre, come il ritorno della marea.

Vide, secondo la vista della sua specie, il corpo Archetipo della vita, un desiderio carnivoro e rostrato Sospeso su ali ampie come una bufera: ma gli occhi Erano fiotti di sangue; gli occhi erano strappati: sangue nero Scorreva dalle occhiaie devastate fino al becco uncinato E si riversava nei vasti spazi del cielo vuoto. Pure, la grande Vita continuava; la grande Vita. Era splendida; e beveva la sua sconfitta, e divorava La sua fame.

Qui il fantasma dell'aquila percepì Che la sua prigione, la sua ferita, non erano una sua propria sfortuna, Tutte quelle vite furono storpiate e sanguinanti, catturate o in cecità, Appiccate all'estremo con morte e concezione, ad un pungente Cauterio di dolore sui monconi per fermare il sangue, ma nessun « Refrain » per tutto questo: la vita era di più delle sue funzioni E incidenti, più importante dei suoi dolori e piaceri, Una torcia per bruciarvi l'orgoglio, un'estasi Necessaria nella corsa della fredda sostanza, Un capro espiatorio del mondo più grande (Quanto a me

Ho udito la polvere estiva piangere per essere nata

E la carne piangere per avere quiete).

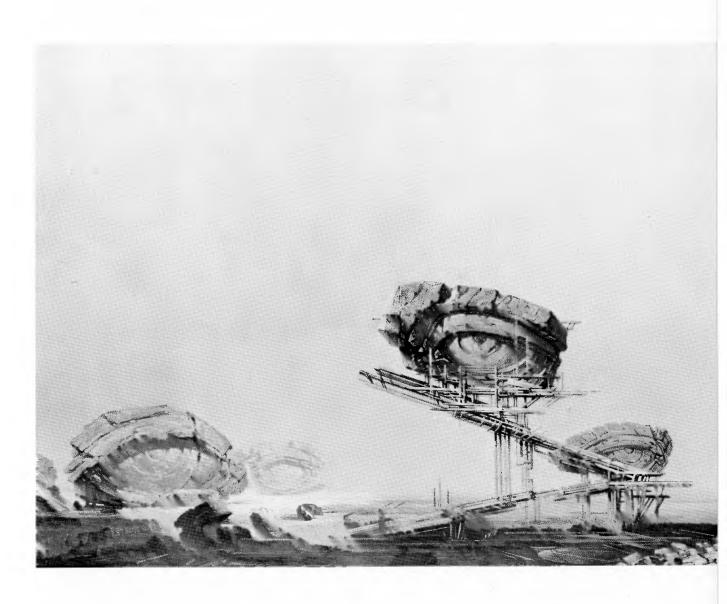
Riversandosi tutta nel compimento, la passione dell'aquila

Lasciò indietro la vita e volò nel sole, suo padre.

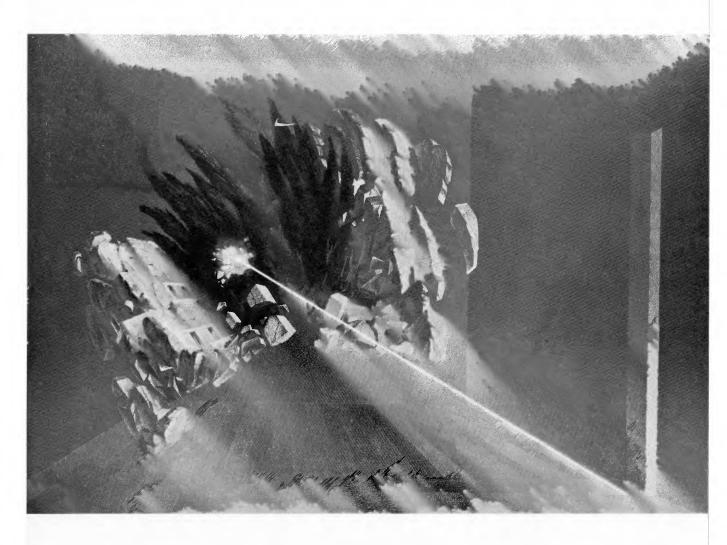
I grandi artigli irreali ebbero pace per pregare

Con esultanza, la loro morte al di là della morte; piegò verso l'alto
e si immerse

Nella pace come un biondo daino in una valle di fuoco.



3 - Fabrizio Clerici: Ottica zodiacale, 1973



LA CORTE IN SCENA: GENESI POLITICA DELLA TRAGEDIA FERRARESE (*)

di

Riccardo Bruscagli

- r. Soffermarsi a illustrare, all'interno di una stagione teatrale gremita di innovazioni come quella estense, il momento nevralgico costituito dalla rinascita del genere tragico, significa in qualche modo ripercorrere la vicenda intellettuale con cui la cultura ferrarese volle saldare un conto aperto dal provocatorio classicismo delle commedie ariostesche comparse ormai più di trent'anni prima, ma sentite poi sempre come una impegnativa ipoteca avanzata in limine sulle successive fortune teatrali della città. Che ci si rivolga infatti alla domestica prosa dei diari del Mosti, o alle cadenze cortigiane del trattato Della poesia rappresentativa di Angelo Ingegneri, si ha ovunque conferma di una radicata coscienza, a Ferrara, della funzione inaugurale assolta dalla Cassaria:
- (...) passato l'anno della peste grande... si comenciò a recitare qualche comedia dell'Areosto... come dico cominciorono a comparire in scena quelle dell'Areosto, che riconcie in versi sciolti ch'esso poeta chiamava jambi volgari, eccitorno molti ingegni, che composero e Comedie e Tragedie, che sebbene non tutte sono state eccellentissime, non erano però goffi affatto... (1)

E se la scansione cronachistica del Mosti attribuisce valore promozionale soprattutto alla seconda giovinezza delle commedie ariostesche, « riconcie in versi » e non più in prosa, la

^(*) È il testo di una relazione tenuta a Ferrara il 25 ottobre 1975 nell'ambito del convegno su Società e cultura al tempo di L. Ariosto (Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975).

⁽¹⁾ La vita ferrarese nella prima metà del secolo XVI descritta da Agostino Mosti, in « Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», vol. X, Bologna 1892, p. 180.

distaccata prospettiva dell'Ingegneri riconoscerà all'Ariosto, ormai dopo l'Aminta e il Pastor fido, una più generale e indiscussa funzione di capostipite culturale:

I poeti Scenici della nostra lingua, incominciando dall' Ariosto, sono per la maggiore, e la miglior parte stati, o sudditi, o servitori, o vassalli, o famigliari insieme della Serenissima e sempre gloriosissima Casa da Este. Il Giraldi, il Tasso, il Guarino... fanno di questa verità ampia, e onoratissima testimonianza (1).

La prodigiosa continuità della scena ferrarese finiva col cancellare, come si vede, gli scarti cronologici e le vicissitudini dei generi letterari, assorbiti in un'unica parabola celebrativa: anzi, l'innocente copulazione del Mosti — « composero e Comedie e Tragedie » — sorvola su una frattura drammatica che qui vorremmo invece sottolineare, verificando la consistenza di uno spartiacque che pertiene non solo al teatro, ma all'intera civiltà letteraria estense. Tuttavia, è pur vero che quando il Giraldi nel '41 metteva in scena la « real gravità » dell'Orbecche, egli in qualche modo rispondeva simmetricamente all'iniziativa ariostesca del 1508, e continuava in un'opera di formalizzazione dei generi teatrali che proprio la Cassaria aveva inaugurato, introducendo nella materia mescidata del dramma quattrocentesco il catalizzatore costituito dal modello classico della commedia plautina (2). Del resto, il prologo stesso dell'opera giraldiana sembra voler sanzionare la necessaria 'complementarietà' della tragedia, contrapponendo « di Davo, o ver di Siro / l'astute insidie verso i vecchi avari, / o pronti motti, che vi muovan riso» alla imagery luttuosa, di segno contrario, del genere che si stava inaugurando: « lagrime, sospiri, angoscie, affanni, / e crude morti » (8). In questo senso anche l'Orbecche rappresentava, a modo suo, una vicenda 'ariostesca'; o almeno poteva essere agevolmente assimilata all'operosità dell'officina teatrale ferrarese.

2. Identificando il repertorio del « riso », dei « motti », delle « astute insidie » con personaggi quali i servi Davo e Siro, il prologo dell'Orbecche insinuava anche una distinzione

⁽¹⁾ A. Ingegneri: Della poesia rappresentativa, Ferrara, Bandini, 1598, p.3.

⁽²⁾ ETTORE PARATORE (nel volume collettaneo Il teatro classico italiano nel Cinquecento, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 22) considera « conformistico » il tracciato che fa iniziare il teatro regolare cinquecentesco con la Cassaria, che sarebbe invece da riassorbire in una fase di prima sperimentazione pertinente sia alle forme comiche che a quelle tragiche: prospettiva attraente, ma non più accettabile quando mette sullo stesso piano le commedie ariostesche e tragedie come la Sofonisba e la Rosmunda, che non ebbero affatto il potere, almeno immediato, di creare una tradizione. Se è dunque legittimo richiamare al carattere complesso e ampiamente sperimentale della prima produzione teatrale cinquecentesca, non si può tuttavia fare a meno di conservare alle singole esperienze e ai singoli generi letterari il loro ben differenziato peso specifico.

⁽³⁾ Tutte le citazioni dalle tragedie giraldiane si attengono alla seguente edizione: Le tragedie | di M. Gio. Battista | Giraldi Cinthio | Nobile ferrarese, In Venetia, | Appresso Giulio Cesare Cagnacini | MDLXXXIII. Mi sono limitato agli interventi sul testo di uso più comune (eliminazione di b etimologica e pseudoetimologica, riduzione di et a e). Per il prologo dell'Orbecche come ricalco dei prologhi di commedia, si veda anche R. Bruscagli: G. B. Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale, in « Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria », vol. XV, Ferrara 1972, pp. 63-66.

ambientale, d'ordine sociologico, fra commedia e tragedia, sulla scorta d'altronde se non di una teoresi compiutamente elaborata (il *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* fu pubblicato dal Giraldi solo nel '54) (1), almeno di un indirizzo univoco del teatro latino e volgare.

D'altronde la medesima tacita deduzione, indotta senza dubbio dai flebili ma non ignoti esempi delle Sofonisbe e delle Rosmunde nostrali, aveva guidato Alessandro de' Pazzi, primo traduttore cinquecentesco della Poetica di Aristotele, nella restituzione latina del famoso passo nel quale il filosofo distingueva i personaggi della tragedia e della commedia, affermando: ή μέν γὰρ χείρους, ή δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν, cioè che l'una, la commedia, « si propone di raffigurare uomini peggiori di come esistono realmente, e la tragedia invece superiori » (2). Ma la connotazione strettamente etica del passo greco, imperniato sul rapporto βελτίους/χείρους, migliori o peggiori, sublimati o degradati in rapporto alla comune esperienza quotidiana, dà luogo nella traduzione latina del Pazzi ad un rapporto fra praestantiores e humiliores, assai più caratterizzato in senso sociologico che morale (8). Mentre cioè Aristotele poneva l'accento sul 'fare' del ποιητής, e sugli opposti suoi processi di idealizzazione o di degradazione della realtà rappresentata, il traduttore cinquecentesco — e poi tutti gli interpreti — identificano prontamente i personaggi sublimati con chi è ai gradi sublimi della scala sociale, « reges », « heroes », come diranno subito il Robortello e il Maggi, e quelli degradati con chi occupa i gradini più umili, « moriones, servos, ancillas, scurras », secondo la tendenziosa esemplificazione del Maggi. Il Giraldi dal canto suo in parte eredita — dal Pazzi e fors'anche dal Maggi, presente a Ferrara nel '43 (4) — in parte promuove egli stesso questa interpretazione, nella sua duplice veste di teorico e di drammaturgo. Infatti, anch'egli commenta l'insidioso passo aristotelico affermando:

Hanno dunque tra lor comune la comedia e la tragedia, l'imitare una azione; ma sono differenti, che quella imita la illustre e reale, e questa la popolaresca e civile: e però fu detto da Aristotile che la comedia imitava le azioni peggiori (5).

Anzi, si costringe a dedurne sillogisticamente una necessaria storicità della favola tragica che nella pratica egli non rispetterà mai, precisando che « essendo le tragiche tra le illustri azioni per venire elle dalle persone onde vengono, non pare che esse possano essere condotte in iscena che non se n'abbia avuta notizia prima.»

⁽¹⁾ Sul problema della data di effettiva stesura del Discorso, si veda P. R. Horne: The tragedies of G. C. Giraldi, Oxford University Press 1972, pp. 25-27.

⁽²⁾ La traduzione è di Carlo Gallavotti (Aristotele: Dell'arte poetica, a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974, p. 7).

⁽³⁾ A questo proposito si veda ancora P. R. Horne: The tragedies, ecc., cit., pp. 29-30.

⁽⁴⁾ Cfr. P. R. HORNE: The tragedies, ecc., cit., pp. 26-27.

⁽⁵⁾ G. B. Giraldi: Discorso ovvero lettere intorno al comporre delle comedie e delle tragedie, in Scritti estetici, Milano, Daelli, 1864, II, p. 6.

I personaggi subalterni, respinti così ai margini della favola, ridotti a mere presenze funzionali, non detengono quindi né una fisionomia etica né un istituto linguistico diversificato, venendo anch'essi risucchiati nella categoria dell'« onesto », pertinente ai padroni della scena: «...non entrando nella scena tragica, se non persone grandi, magnifiche, reali, cavatene alcune poche, le quali quantunque sian basse, sono nondimeno oneste... ». Nutrici, guardie del corpo, servi di palazzo, alienati in un astratto universo cortigiano, vengono così destituiti di ogni potenziale eversivo, deputato piuttosto alla deformazione espressionistica della scena comica, e nel contempo sacrificati alle ferree leggi di una drammaturgia tanto sociologicamente insofferente da escludere la morte in tragedia di una nutrice — lo Speroni viene infatti biasimato dal Giraldi proprio perché nella Canace aveva introdotto « la morte della nodrice, la quale è indegna per la sua bassezza di morire in tragedia, nella quale non avvengono se non morti di gran maestri, non di servi, o di serve, o d'umili famigliari » (1) — o da deplorare che un semplice trombettiere possa discutere col suo re: « Similemente [Euripide] è biasimato nelle Supplici, nello avere egli introdotta la disputa tra un trombetta e Teseo (uomo di tanta vaglia)». Tuttavia, anche uno scrutinio così severo delle personae ammesse alla scena tragica, una così drastica riduzione dell'ethos aristotelico a semplice appartenenza di casta, non conduce necessariamente ad esiti drammatici univoci; anzi, le osservazioni dei commentatori conservano a questo proposito una salutare ambiguità.

Già al Maggi non sfugge affatto che il comparativo aristotelico si riferisce al « communis hominum usus », cioè che la sublimazione o la degradazione è in rapporto ad una « mediam... hominum conditionem », cioè alla usualità del commercio quotidiano; anche se egli si guarda bene dal chiarire l'equivoco sotteso al suo commento, apparentemente non contraddittorio solo perché uomini fuori del comune sono senza dubbio sia i reges e gli heroes, sia i βελτίους aristotelici, vale a dire i detentori di un'ethos d'eccezione. Il Robortello dal canto suo condivide il principio che la tragedia « versetur in imitatione, et representatione calamitatum, et miseriarum regis, aut herois alicuius », e non esita ad esplicitarne quelle che sembrano le uniche prevedibili conseguenze:

Illorum vero potissimum miseriam explicat, qui insignes sunt, quorum ex borum persona maior cietur commiseratio, quam si eorum recenseatur calamitas, qui ignobiles sunt, ac viles.

La scelta dei praestantiores qui prefigura, come si vede, un dramma di passioni ingigantite proprio dalla mera risonanza dell'ambientazione regale: i reges e gli heroes sono convocati a sostenere col loro prestigio vicende esemplari, a siglarle con la suggestione delle reminiscenze storiche e mitologiche. Anche il Giraldi a questo proposito affermerà che « veg-

⁽⁴⁾ Giudicio sopra la tragedia di Canace e Macareo, in S. Speroni: Opere, Venezia, appresso Domenico Occhi, 1740, IV, p. 105. La paternità giraldiana del Giudicio è stata dimostrata da Christina Roaf (A Sixteenth-century Anonimo: the author of the "Giuditio sopra la tragedia di Canace et Macareo", in «Italian Studies », XIV [1959], pp. 49-74).

gendo gli uomini di minore e più bassa condizione i travagli, i pericoli e le afflizioni che intervengono a persone di alto grado, argomentano dal maggiore al minore», interpretando riduttivamente la sua risoluzione aristocratica come un puro trucco illusionistico, una specie di lente d'ingrandimento interposta fra scena e pubblico a semplice fine didattico.

In realtà, se un Aristotele tendenzioso congiurava a consacrare la tragedia come genere « reale », e se la speculazione degli interpreti ne controllava le conseguenze limitandole ad un argomentare « dal maggiore al minore », un'opzione simile, solo apparentemente incruenta, rischiava poi di spaccarsi entro due poli ben differenziati: giacché il dramma dei re potrà sì risolversi in amplificazione delle « calamitates » comuni, più sonoramente echeggiate nelle regge e nelle corti che in modesti abituri, ma potrà, anche, farsi illustrazione delle « calamitates » intrinseche alla persona dei re, inerenti all'esercizio delle loro prerogative; potrà essere cioè dramma sentimentale o esistenziale, ma, d'altra parte, tragedia del potere.

3. La doppia faccia delle « persone reali e magnifiche » si rispecchia esemplarmente nel bifrontismo dell'Orbecche, spartita fra l'infelice love-story di Orbecche e Oronte, amanti segreti e sfortunati, e l'ardita investigazione del potere principesco incarnato nella ferocia di Sulmone, il re persiano a cui spetta di esemplificare « ciò che possan gli scettri, e le corone ». La bloccata unità del luogo scenico — « l'ampia città reale » di Susa, il « real palazzo, anzi 'l ricetto / di morti, e di nefandi, e sozzi effetti / e d'ogni sceleraggine » — garantisce la sovrapposizione dei due piani diversi, attribuendo all'ambientazione cortigiana sia il compito di proiettare su uno sfondo magnifico e suggestivo i « casi rei » dei due « miseri amanti », sia di attualizzare tutta la topica d'ascendenza senecana sulle « cure » che « premon quelle superbe alte corone », in una inedita compenetrazione della reggia cortese e degli ingentia tecta di classica memoria.

D'altronde che il Giraldi, « Euripide romantico della corte estense » come lo definì il Carducci, avesse abilmente contaminato il gusto moderno della novella, romantica appunto, amorosa e patetica, con quello archeologico-erudito dell'umanesimo ferrarese, che egli avesse insomma ibridato Boccaccio con i tragici greci e latini, fu luogo comune già della critica storica (1), anche se generalmente addotto a documentare soltanto il suo fiuto di non spregevole manager teatrale, ben consapevole che il pubblico estense, abituato alle favole ariostesche, sarebbe stato particolarmente sensibile a quanto nel suo teatro apparisse mutuato dalla narrativa volgare, dalle sue non obliabili vicende di amore e morte. E infatti, da una fortunata e imitatissima capostipite di quel genere, la novella boccacciana di Guiscardo e

⁽¹⁾ Si veda, uno per tutti, l'epigrafico giudizio di Emilio Bertana: « Egli in una parola modernizzò quant'era possibile la tragedia, senza rinnovarne l'essenza. E piacque ». (La tragedia, Milano, Vallardi, 1906, p. 69).

Ghismonda (1), il Giraldi ricavò l'amorosa vicenda di Orbecche, principessa persiana segreta sposa di Oronte, un cortigiano d'umili origini, e alla figura di Tancredi prenze di Salerno attinse per insinuare nella monolitica regalità del suo Sulmone le gelosie di un amore paterno offeso e umiliato. Così una partitura novellistica di marca spiccatamente decameroniana giace all'interno del plot senecano di Orbecche, dichiarandosi intenzionalmente attraverso una fitta rete di prelievi testuali dal Decameron, debitamente puntellati, ma non dissimulati, dalle risorse di una gravitas assunta senza risparmio dalle riserve della classicità.

Già nel primo atto, una sorta di fantasmagoria infernale invasa dalle apparizioni di Nemesi, delle Furie, dello spettro di Selina madre defunta di Orbecche, il coro finale introduce una voce diversa e subito distinguibile: esso supplica Venere di « non sostener che morti acerbe, et adre, / e tanti casi rei / sostengan questi due miseri amanti, / che tutti a dramma a dramma ardon de la tua fiamma »; in mezzo a tanta fuliggine infernale si insinua una compassione memore della quarta giornata decameroniana, e i « casi rei » della tragedia denunciano preliminarmente la loro discendenza dai « pietosi accidenti » boccacciani, « sventurati e degni delle nostre lacrime ». L'avvisaglia del coro trova ampio sviluppo in seguito, essenzialmente nel monologo di Orbecche alla fine del secondo atto, e nel lungo contrasto fra Malecche, l'indulgente consigliero amico di Oronte, e il re: qui tutto il codice amoroso concentrato dal Boccaccio nella risposta di Ghismonda al padre, lucida apologia davvero degna di una eroina « savia più che a donna per avventura si richiedea », viene smembrato sui due versanti, nettamente diversificati, dell'autocompianto e della eloquenza cortigiana.

Se il decorum tragico impedisce infatti ad Orbecche di affrontare direttamente il padre, paralizzandola anzi in una laconicissima soggezione (2), la sua natura di amante da novella, di eroina patetica, può permetterle almeno di riassumere gli argomenti di Ghismonda in chiave se non altro di pensosa riflessione. Il 'rinfaccio' esplicito nella battuta boccaccesca: « Delle virtù e del valore di Guiscardo io non credetti al giudicio d'alcuna altra persona che a quello delle tue parole e de' miei occhi. Chi il commendò mai tanto, quanto tu 'l commendavi in tutte quelle cose laudevoli che valoroso uomo dee essere commendato? » viene così degradato ad argomento incoraggiante nell'esame a cui la principessa sottopone la sua situazione:

L'esser tanto caro a lui Oronte, quanto figliuol gli fosse,... ...e l'alte lodi ch'egli ha palesemente a Oronte date, mi dan quella speranza;

⁽¹⁾ Uno dei suoi rifacimenti teatrali dovette essere tenuto presente anche dal Giraldi: l'Operetta Nova de doi nobilissimi | Amanti Philostrato & Pamphila. | Composta in Tragedia per Mi | ser Antonio da Pistoia, pubblicata nel 1499 e dedicata al « ducha Hercule de Ferrara ». Per un suo probabile influsso su l'Orbecche, cfr. P. R. Horne: The tragedies, ecc., cit., pp. 49-50.

⁽²⁾ Di fronte al padre essa si limita infatti ad assentire alle argomentazioni di Oronte e di Malecche: «E anch'io padre / perdono a vostra Altezza umile i' chieggio » (Atto III, Scena 4).

l'aperto rimprovero di Ghismonda: « Egli pare... che tu, più la volgare oppinione che la verità seguitando, con più amaritudine mi riprenda, dicendo... che io con uom di bassa condizione mi son posta » entra letteralmente fra parentesi nel Giraldi:

L'essere Oronte di vil sangue nato, (seguendo l'openion del vulgo sciocco, che gentil crede sol chi ha copia d'oro) ...a tal timor m'induce ch'io tremo...

mentre l'ascesi volontaristica della protagonista decameroniana: « Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con diliberato consiglio elessi innanzi ad ogn'altro, e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi » si traduce assai giraldianamente nell'esclusione di un « cieco errore » e di un « desio folle » nella scelta del partner matrimoniale, interpretando in senso moralistico l'« accidente » decameroniano:

...di gran loda
mi terrei degna, che più tosto avessi
voluto un uom, il qual non cieco errore,
o desio folle, ma giudicio certo
scieglier m'ha fatto tra mill'altri illustri,
quantunque pover sia...

E se non basta la Ghismonda, Orbecche può bene appellarsi alle resipiscenze cortesi con cui Monna Giovanna chiude la novella di Federigo degli Alberighi, obbiettando al buon senso borghese dei fratelli: «Fratelli miei... io voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza, che ricchezza che abbia bisogno d'uomo», battuta puntualmente echeggiata dal Giraldi:

Quasi ch'egli [il padre] non sappia, ch'assai meglio è a donna avere un uom, cui sia mestieri d'oro, che l'or cui sia mestier d'un uomo;

e subito corretta da una chiosa di più austera sentenziosità:

Ma la fame d'aver tant'è cresciuta che non s'istima al mondo altro, che l'oro. Povera e nuda va la virtù stessa:

Virgilio e Petrarca accorrono nell'esiguo spazio di tre versi a riequilibrare la nuda parafrasi del conversevole dettato boccacciano. Il contagio decameroniano si estende poi, nell'atto terzo, alla lunga perorazione del saggio Malecche, sia pur controllato in questo personaggio dagli antidoti della vecchiaia e della prudenza cortigiana. La rivendicazione polemica, in Ghismonda, del proprio « esser di carne e non di pietra o di ferro », la proclamazione di « chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovanezza », il pertinente appello alla funzione galeotta degli « ozi » e delle « dilicatezze » quali incentivi erotici si travestono, nelle battute del consigliere, in saggezza senile, in pacata proverbialità:

...e quasi, ch'ei pensasse,
che fosse la sua figlia men de l'altre
pronta ad amare, e non sapesse ei quanto
possa uno sguardo, una parola, un riso
a destare in altrui fiamma amorosa
lasciat'ha conversar tanto a lo stretto
questi due insieme, che la cosa ha avuto
l'effetto, che doveva aver, né mai
pensai, che ne potesse altro avenire,
che quello, ch'avenut'esser si vede.
Che giovani amorose, e delicate,
e nodrite ne gli ozi, e ne' diletti,
conversino con giovani gentili,
e non s'accenda fiamma ardente in essi,
stolt'è ch'il pensa.

E sempre su questa linea vagamente eufemistica, il « natural peccato » difeso da Ghismonda tornerà in Malecche addomesticato in un meno fatale « error d'amor ». Ma soprattutto, altamente significativa del travestimento sopportato dall'etica boccacciana per accedere alla corte di Susa è la metamorfosi subita dal suo assioma fondamentale: « Ma lasciamo or questo, e riguarda alquanto a' principi delle cose: tu vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere, e da uno medesimo creatore tutte l'anime con iguali forze, con iguali potenzie, con iguali virtù create », che si trasforma in mera figura di preterizione:

E lasciando or da parte, che siam nati da un medesmo principio tutti; e iguali n'abbia prodotti qui l'alma natura...

Al contrario, ciò che nel Boccaccio occupava lo spazio di una considerazione collaterale, cioè l'indifferenza della fortuna per i meriti della virtù, e la sua infida incostanza, trova ottima accoglienza nell'oratoria di Malecche. Ghismonda aveva fatto osservare al padre

che « non il mio peccato ma quello della fortuna riprendi, la quale assai sovente li non degni ad alto leva, abbasso lasciando i dignissimi »; Malecche fa eco replicando che:

Se la cieca, fallace e ria fortuna ch'a ogni spirto gentil sempre è nemica, riguardo avesse avuto a la virtute, ch'ascender sola fa in nobiltà altrui, degno era Oronte d'ogni grand'impero;

Ghismonda aveva ammonito: « Molti re, molti gran principi furon già poveri, e molti di quegli che la terra zappano e guardan le pecore già ricchissimi furono », spunto colto al volo dal Giraldi e subito dilatato sul modello della 'catastrofe' così cara alla tragedia:

... l'avere,
i ben de la fortuna ch'oggi sono
d'uno e diman d'un altro, son caduchi,
e si vengono e van qual'onda al lito.
Onde spesso si vede che quei, ch'hanno
l'arche gravi d'argento, e gravi d'oro
divengono mendichi; e ch'i mendichi
son'alzati a gli scettri, a le corone.

E per finire, anche le scuse di Oronte davanti al re:

Imputar non vogliate il mio fallire a dislealtà, o ad oltraggio, ma a l'amore, che puote troppo più, che non poss'io; a l'età giovenile atta ad errare via più d'ogn'altra

dovranno ben qualcosa non solo alla citazione da manuale con cui Guiscardo reagisce all'arresto: « Amor può troppo più che né io né voi possiamo » (e si noti nell'Orbecche la prudente riduzione dell'onnipotenza d'amore dal plurale al singolare: non « né io né voi », bensì « io »), ma anche all'alterigia cortese con cui Giannotto alias Giusfredi Capece, figlio di madonna Beritola, aveva difeso il suo giovanile errore: « E se io seco fui meno che onestamente, secondo la oppinion de' meccanici, quel peccato commisi il quale sempre seco tiene la giovanezza congiunto, e che se via si volesse tòrre, converrebbe che via si togliesse la giovanezza... ».

La lusinga della novellistica cortese, sia pur opportunamente modulata sulla nuova lunghezza d'onda di un genere « reale e magnifico » si offre dunque al Giraldi come il più si-

curo punto di riferimento per accorciare le distanze fra dettami aristotelici e tradizione letteraria volgare, come la più prevedibile base di un possibile consenso, fino allora mancato, fra scena tragica e platea; i «pietosi accidenti» della quarta giornata decameroniana si propongono come la scorciatoia più praticabile per raggiungere quel terrore e quella compassione, quell'έλεος καί φόβος in cui si faceva consistere l'identità stessa della tragedia. D'altronde, non mancheranno in seguito espliciti attestati di ortodossia aristotelica per le novelle boccaccesche: anzi, la quarta giornata potrà essere prospettata dai teorici padovani come repertorio esemplare di favole tragediabili tragediabilissime, non mancando in esse il requisito essenziale della « persona mezzana » (1), cioè non perfettamente buona in quanto incorsa in un errore, per quanto scusabile (e infatti, è in genere « error d'amor »), ma neppure così malvagia da meritare l'« infelice fine » apparecchiato da padri iracondi come quello della Ghismonda, da fratelli subdoli come quelli di Lisabetta da Messina, da mariti « disleali » come il Rossiglione: la sproporzione fra i « naturali peccati » e le pene subite in conseguenza sembra garantire perfettamente agli intrecci boccacciani l'effetto richiesto di pietà e terrore. «Il Boccaccio — spiegherà lo Speroni — nella quarta giornata, dove parla d'amori, che hanno avuto fine infelice, fa cader pietà sopra persone, che per amore aveano peccato contra le leggi dell'ospitalità, contra ius gentium, contra la fede pubblica, e similmente contra la riverenza del padre e contra l'osservanza, o piuttosto umiltà del servo verso il signore » (2), e Faustino Summo specificherà che « tutti quei delitti [cioè gli errori amorosi] son lontani da sceleraggine, e tutti dipendono da imprudenzia, e son fatti per umano errore, e sono peccati d'incontinenzia e d'amore, e tutti tragici... quali gli ricerca Aristotile...» (3). La fatalità dell'errore tragico, la υβρις sofoclea viene in tal modo identificata con l'onnipotenza d'amore, e l'universale convinzione che « amor... a nullo amato amar perdona » consente al pubblico di riconoscersi negli infelici protagonisti della novellistica, rei di manchevolezze quali «tutto dì si veggono avvenire agli uomini».

4. Ma la perfetta agibilità degli amanti boccacciani come personae tragiche non garantisce che una faccia dell'Orbecche, diversissima in questo senso dalle sue « sorelle » (4) e specialmente dalla gemella Attile, tutte risolte in una rilettura 'aristotelica' di intrecci novellistici o romanzeschi, cioè in una calcolata intensificazione degli effetti sentimentali, in una sempre più materiale traduzione della pietà e del terrore in scoperti e ricercati effetti di

⁽¹⁾ Sulla centralità della « persona mezzana » nella drammaturgia giraldiana e in genere nella speculazione sulla tragedia, si veda R. Bruscagli: G. B. Giraldi, ecc., cit., pp. 50-55.

⁽²⁾ S. Speroni: Sommari di fragmenti di lezioni in difesa della Canace, in Opere, cit., IV, p. 176.

⁽³⁾ Discorso intorno al contrasto tra il Sig. Speron Speroni ed il Giudicio stampato contra la sua Tragedia di Canace e di Macareo, dell'eccellente Sig. Faustino Summo Padoano, in S. Speroni: Opere, cit., IV, p. 272.

⁽⁴⁾ Così il Giraldi definisce Altile, Cleopatra, Didone nella lettera dedicatoria dell'Orbecche: « Il che se fia [il successo della tragedia] si darà ardire all'altre sue sorelle, Altile, Cleopatra e Didone, c'ora timide appresso di me stanno nascose, di lasciarsi vedere ».

sospensione, di coinvolgimento emotivo dello spettatore. Il thrilling dell'Orbecche invece non si limita alla sceneggiatura, non ignota neppure al teatro quattrocentesco, di fortunati canovacci di novella: essa vuole essere, come dirà poi il Tasso presentando il Torrismondo, non solo « affettuosissimo » ma anche « gravissimo componimento », e si impegna quindi nella ricerca di una dimensione tragica differenziata dai pietosi accidenti delle coppie infelici, dalla « fiera materia » della quarta giornata decameroniana.

Già il trapianto dell'apologia di Ghismonda nella perorazione di Malecche segnava un primo distacco dal romanzo amoroso, impegnando le esili ragioni della cortesia in un serrato confronto con l'onnipotente idolo dell'onore regale; con scarsissimo esito d'altronde, come il buon consigliere non può fare a meno di constatare assai presto: « Ma se pure / sol i gran regni appresso di voi ponno... ». E sui « gran regni », cioè sulle più persuasive ragioni del potere Malecche ripiegherà tempestivamente, cominciando col sottolineare l'inopportunità politica di un matrimonio di Orbecche col re Selino, quale sanzione di una pace riconquistata:

Voi, eccelso Sir, la figlia dar volevate per mogliera ad uno, la cui progenie al vostro regno infesta è stata sempre: ad un, che non ha un anno, che due figliuoli, e due fratei v'ha morti, e tanto sangue sparso a la campagna del popol vostro, che ne grida e geme ancor questa città di parte in parte.

Così quando Sulmone, ormai catturato sul piano dell'interesse di governo, replicherà:

E questo è quel, che più mi pesa, e duole, che così por voleva un giorno fine a tante guerre, e fermar ben la pace al popol mio, né via miglior di questa si potea ritrovar,

Malecche potrà spiegare trionfalmente le risorse della sua retorica ministeriale, uscendo dalle secche di uno spinoso affare di cuore per addentrarsi nel più congeniale terreno della scienza dello stato. In tal modo il dibattito fra re e consigliere, esemplato sul contrasto fra Nerone e Agrippa dell'*Ottavia* pseudosenecana, si svincola dal gusto della diatriba classica, imperniata su topici conflitti morali, per acquistare più esplicite e direttamente impegnative coloriture politiche. Ecco allora che Oronte, sin qui difeso col codice cortese alla mano, come un qualsiasi Guiscardo dotato di « cor gentile », scopre una fisionomia ben diversa, di capitano valoroso al quale Sulmone deve addirittura la salvezza del regno:

I' prego, che non v'esca de la mente quello infelice, e lagrimevol tempo, ch'i Parti, ch'avean già tutto l'impero vinto, l'assalto diero a questa terra; (...)
... Oronte, stimando assai più voi, che la sua vita, (sprezzato ogni pericolo) uscì fuori, e ne scacciò Selino, che portava il fuoco ardente a tutto il vostro impero, estremo eccidio a la corona vostra; (...)
e servò voi al regno, e'l regno a voi.

Il confronto fra Oronte sposo segreto di Orbecche e Selino suo pretendente può allora istituirsi sulla base di un pretto calcolo di opportunità; e se Sulmone crede alla saggezza politica del matrimonio della figlia con un ex-nemico, Malecche può suggerire il sospetto di un'insidia celata sotto l'operazione:

E che sapete, che non pari insidie sotto quella coperta il re Selino al vostro capo?

finendo con l'agitare addirittura il fantasma dello scontento popolare: « Oh se sentito aveste, sir, com'io, / quanto aborrisce questo il popol tutto! ».

La lunga schermaglia fra Sulmone e Malecche approda così, attraverso un insinuante giuoco dialettico, all'altra faccia della tragedia: l'errore amoroso dei protagonisti si tramuta in un 'caso' di politica cortigiana, implicato non solo nella gelosa suscettibilità di un padre cieco di tenerezza come Tancredi prenze di Salerno, ma nelle inesorabili esigenze degli «scettri» e delle « corone »:

Vedrà quel traditor, vedrà la figlia (se figlia si dee dir femina tale) ciò che possan gli scettri e le corone;

e mentre l'affetto paterno deluso aveva spinto Tancredi a piangere « come un fanciul ben battuto », l'etica regale attizza in Sulmone la nativa ferocia: « Questi ha macchiato il mio sangue, e l'onore, e la real corona », dove la gelosia paterna è perfettamente riassorbita nella fisionomia etica e psicologica delle « persone reali e magnifiche ». Il lungo dibattito

fra Sulmone e Malecche — è la scena più lunga di tutta la tragedia (1) — segna così all'interno dell'opera la comparsa di un piano diverso, "politico", e anche nella sua materiale estensione si impone come il centro gravitazionale della rappresentazione, come il momento in cui la corte vira da luogo dell'amore cortese (e magari anche infelice), a luogo del dibattito sul potere.

L'innesco di questa nuova dimensione sovrappone pertanto ai « casi rei » dei due « miseri amanti » un'altra tragedia, quella già annunciata dallo spettro della regina Selina nel primo atto, quando si era profetizzata « l'ambascia estrema » di Orbecche, « che soffrirà poi che veduti uccisi / avrà il caro marito, e ambedue i figli, / sotto specie di fe' da l'avo ingiusto »: la tragedia appunto di una « fe' violata », della dissimulazione principesca. E se dalla storia di Orbecche e Oronte, come da quella di Ghismonda e Guiscardo, non poteva scaturire che un tragico 'amoroso' di ascendenza boccacciana, elegiaco-patetico (2), dal dramma della « fede » regale si sprigiona immediatamente l'orrore, anche nella sua materiale traduzione in orrifico sanguinario, in sadico imbestiamento. Si veda il monologo di Sulmone, subito dopo la lunga scena con Malecche: l'orgia del potere si concretizza subito in fantasia sanguinaria:

Questi ha macchiato il mio sangue, e l'onore, e la real corona; ma stia certo che sì nel sangue suo Sulmon le mani si bagnerà, che ne sarà lavata tutta questa vergogna, e questa ingiuria (...)

Questo giorno ci dà degna materia di dimostrar il poter nostro al mondo: però cosa non sia che ne ritragga da la incominciat'opra, e ogni spezie di crudeltà da noi oggi si tenti.

L'equazione fra potere e crudeltà conferisce all'imminente macello di Oronte e dei due figlioletti, destinato a divenire l'incunabolo del grand-guignol cinquecentesco, un valore pro-

⁽h) È il Giraldi stesso a notarlo nella Tragedia a chi legge: « S'alcun è, cui... troppo lungo parrà forse Malecche, / egli a sua voglia lo si accorci, ch'io / mai perciò non verrò seco a tenzone »; accomodante precisazione che tutto sommato sorte l'effetto di sottolineare l'eccezionalità del lungo dibattito, fra le altre più singolari caratteristiche della tragedia.

⁽²⁾ Sulle caratteristiche della 'tragedia' boccacciana si vedano le osservazioni di ERICH AUERBACH in Mimesis (Torino, Einaudi, 1967), specie là dove si afferma: « perfino là dove i racconti si avvicinano al tragico, il tono e l'atmosfera rimangono nel campo del sentimentale e del sensuale ed evitano il sublime e il grave » (p. 237).

grammatico di calcolato gesto politico (1); e non a caso Sulmone, liquidando laconicamente gli insorgenti dilemmi della coscienza (con un verso solo: « Che temi pur mio cor? e che paventi? »), si sofferma piuttosto a valutare le presumibili ripercussioni dell'iniziativa sulla sua immagine pubblica:

Biasmato ne sarò? che biasmo puote aver un Re di cosa, ch'egli faccia, le cui opere tutte sotto il manto real stanno coperte? e come a forza soffrir le dee ciascun così lodarle, o voglia o no, dal gran timor è astretto. Quest'è proprio de' Re, che l'opre ree, ch'essi si fan, siano da ognun lodate. Abbiansi gli altri pur le lodi vere, queste son nostre, e deono seguir sempre quel, ch'è più loro a grado, i Re possenti: e se altrimenti fanno, essi sono servi, del real nome indegni, e de l'impero.

Se il contrasto fra Sulmone e Malecche poteva già echeggiare un ben più famoso dibattito De crudelitate et pietate: et an sit melius amari quam timeri, vel e contra, dietro la truce sagoma di Sulmone minacciante l'arroganza del potere è impossibile non scorgere il fantasma del principe machiavelliano. Forse niente più di un fantasma: ma il sospetto sul « biasmo » regale riconduce inevitabilmente alla discussione sulle « qualità che arrecano loro [ai principi] biasimo o laude »; il « gran timor » su cui poggia Sulmone sembra aver risolto (e in senso machiavelliano) la disputa « s'egli è meglio essere amato che temuto »; in fondo, anche l'inopinato scoprirsi dei suoi veri propositi, opposti ai consigli di Malecche, sembra rispettare il dettato machiavelliano di « consigliarsi sempre », ma di « andare drieto alla cosa deliberata ed essere ostinato nelle deliberazioni sua ». Soprattutto, giusta la profezia di Selina, l'Orbecche d'ora in avanti si giocherà essenzialmente come tragedia della dissimulazione, quasi come risposta teatrale al dilemma del capitolo XVIII del Principe, Quomodo fides a principibus sit servanda. L'apodittico Malecche ha le sue buone opinioni in proposito:

⁽¹⁾ Assai importante, per questo nesso fra gusto dell'orrido e riflessione politica, il lavoro di M. Ariani Tra classicismo e manierismo, Firenze, Olschki, 1974. Tuttavia, attribuire all'Orbecche un « furente scandaglio nel fondo etico della Weltanschauung umanistica », oppure « un realismo più violento, più aggressivo », o una « analisi spietata condotta attraverso lo strumento dell'orrore » appare francamente esagerato e insieme generico, appiattendo in una improbabile denuncia il senso dell'operazione giraldiana, assai più complessa e storicamente condizionata.

La fe', Reina, è proprio
ne' Re, come ne' corpi nostri l'alma:
che, come non si può tenere in vita
questa caduca salma,
dopo che s'è da lei l'alma partita,
così se restan vuote
le promesse de' Re di fe', non puote
esser più cosa in lor, che Re gli mostri;

Ma se la «fede» suona ironia oggettiva in bocca al consigliere, come ad Oronte (« E me con ella, e ambo i figli insieme / commetto a questa man, non men di fede, / che di rara fortezza espresso pegno»), essa si tramuta in diretta finzione nelle battute di Sulmone: « Non venne ad alcun men mai la mia fede / quando ad altrui con sé legata i' l'abbia », e il suo reale rapporto col potere viene apertamente smascherato da Orbecche, in affermazioni che sono l'esatto rovescio di quelle di Malecche, una sorta di « verità effettuale » contrapposta alla « immaginazione di essa »:

... la fede ben sta sempre a la porta de le reali stanze, ma non osa por entro da la soglia il piede mai. (...) Non è più bel refugio per le frodi del venerabil nome de la fede.

Non è allora casuale che dopo l'enfasi granguignolesca del pluriomicidio perpetrato nell'« orribil orrore » della torre, il coro dell'atto quarto sia dedicato proprio alla «fede»: l'implicazione fra sangue e potere viene esaltata dalla contiguità del racconto del messo e del coro, e persegue visibilmente, attraverso l'effettistica delle mutilazioni e degli indugi sadici, uno scopo preciso di sottolineatura ideologica. D'altronde ci penserà Sulmone stesso a rivendicare alla propria violenza il carattere di una punizione esemplare, dettata dalle leggi dello stato: tutta la prima scena dell'atto quinto ha infatti la funzione di sottrarre la carneficina al sospetto di una individuale patologia per radicarla nell'esercizio dell'autorità, per ribadirne il valore di provvedimento eccezionale.

È una scena naturalmente contrapposta a quella del lungo dibattito con Malecche, tant'è vero che si incarica di fornire a ritroso le risposte prima sottaciute dalla dissimulazione del re: infatti, se il buon consigliere aveva esaltato il perdono come « pregio » dei regnanti — « la gloria / ch'acquisterete in perdonar tal fallo, / farà maggior qualunque vostro onore » — Sulmone può adesso vantare la sua vendetta come un'operazione politicamente assai più redditizia:

Se non son sciocchi gli altri, che 'n corte son, sol per costui potranno aver innanzi essempio tale, che sapran per qual via debbano inviarsi per fuggir così crudo, e fiero intoppo.

L'eloquente didattica della tirannide trova stavolta interlocutori appropriati in Tamule e Allocche, due inservienti di palazzo, come sembrano qualificarli i loro compiti del tutto gregari, due figuri non più riconducibili entro i confini canonici del consigliere malvagio, e apparentabili piuttosto ai « marrani » del romanzo cavalleresco; e in qualche tratto più risentito e grottesco già presaghi dei sulfurei ingannatori elisabettiani.

Si potrebbe così sperare che il Giraldi non consideri più, di fatto, indecoroso il dialogo fra un qualsiasi « trombetta » e il proprio re: ed effettivamente la scena segna un sia pur lieve abbassamento stilistico, liberando così, fra l'altro, un machiavellismo più rozzamente semplificato e già quasi proverbiale. Allocche, associandosi alla sinistra letizia del re per la sua « crudeltà bene spesa » ne commenta energicamente il prevedibile effetto sugli altri cortigiani: « Sì bene, invitto Sir, s'avranno senno, / e non fian più che ciechi »; Tamule rincalza da par suo:

E così, alto Sir è, come voi dite, e devonsi mostrare i re a tal modo esser signori, e re, come voi fate: e cianci poi chi vuol cianciar.

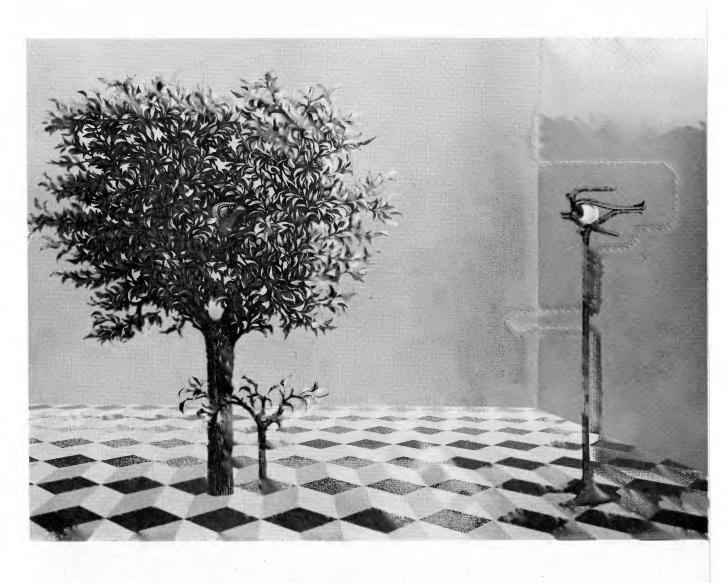
Il macello riattinge prontamente, ma su un piano di chiacchiericcio cortigiano, le sue ovvie motivazioni:

Le crude morti, e i sangui sparsi indizi son de gli animi reali: e chi far lo si dee, se i re nol fanno?

e Tamule finirà con lo scavalcare addirittura gli stessi risentimenti di Sulmone verso la figlia, mai dimentichi di un superstite attaccamento paterno:

TAMULE — Vorrestele mai voi, Signor, offrire que' piatti, che portati avemo in casa, ov'è 'l capo d'Oronte, e i figli morti?

Sulmone — Così vo' far.



5 - Fabrizio Clerici: Teoria cromatica degli sguardi, 1974



6 - Fabrizio Clerici: Arcuné, 1975

TAMULE — Per Dio, che fate bene,

Perch'ella del suo error porti la pena,
e del colpo, di ch'ha percosso voi,
è degno, che ne sia percossa anch'ella.

Eco involgarita della voce del padrone, neanche Tamule e Allocche infrangono, come si vede, la separazione sociologica e stilistica su cui poggia la tragedia giraldiana: i loro interventi piuttosto, costellati di espressioni proverbiali (« e cianci poi chi vuol cianciar »), di accattivanti domande retoriche d'intonazione domestica (« e chi far lo si dee, se i re nol fanno? »), sino all'imprecazione familiare (« Per Dio, che fate bene... ») non abbassano che d'un grado, per quanto significativo, l'elocuzione magnifica della tragedia, spingendola verso un raser la prose, verso un dettato prosastico del tutto alieno, ben s'intende, da ogni pur vago presagio di mescolanza scespiriana, e d'altronde ripetutamente teorizzato dal Giraldi come esigenza di scarna comunicazione degli alti contenuti della tragedia (1).

In tal modo, l'intervento degli scherani di palazzo non attinge alcuna autonomia ideologica e linguistica: si limita a incupire, riflettendolo in uno specchio appena deformato, il 'sistema' di Sulmone. Il quale fra l'altro, affascinato dalla sua immagine riflessa, allenta anch'egli le maglie del decorum regale e dell'eloquio principesco, raccogliendo con insolita condiscendenza le battute dei subalterni: alla cecità dei cortigiani insinuata da Allocche egli replica:

> E se fian ciechi io bene in guisa gli occhi aprirò loro, che potran far vedere a gli altri quello, che non avran voluto essi vedere.

alla giustificazione offerta per il tradimento

ALLOCCHE — ...fe' servare a chi di fede manca è proprio usare infideltate espressa

egli ribatte:

E perché credi tu, che potend'io subito far morire il traditore senza dargli altra fe', gliel'abbia data?

⁽¹⁾ Cfr. G. B. Giraldi: Discorso, ecc., cit., pp. 95-103, dove si definiscono non soltanto i differen ziati registri stilistici della commedia e della tragedia, ma, all'interno di quest'ultima, quelli che pertengono alle varie « parti dell'orazione ». In particolare, il racconto del messo a cui è deputato in primo luogo l'effetto di terrore e compassione, può e deve essere « aggrandito » « con ogni maniera di dire », mentre « tra tutte le parti dell'orazione, quelle che contengono le sentenze, debbono essere e pure, e semplici, acciò che lo splendore delle parole non offuschi la luce delle sentenze, e le faccia divenir meno pregiate e meno efficaci di quel che debbono essere » (pp. 102-3).

e non indietreggia neppure di fronte ad una adulazione non esente da un sospetto di scherno:

ALLOCCHE — ...a molte prove

v'ho conosciuto re; ma in questa d'oggi
avete superato anco voi stesso.

Ond'ora tengo il vostro animo invitto
dignissimo di scettro, e di corona.

Sulmone — Certo ch'anch'io mi pregio, che nel fine quasi de la mia vita abbia mostrato con opra di me degna esser re vero.

Così, anche in questo abbandono insolito ad un gusto di botta e risposta, in questa sua inflessione prosastica, la scena conferma all'evidenza la sua finalità didattica, di condensazione in forma quasi proverbiale del machiavellismo dell'*Orbecche*. Del resto, da quali testi se non da quelli del segretario fiorentino Sulmone avrebbe potuto ricavare il suo manuale di governo?

Dicon costor, che la violenzia è quella, che consuma gli stati, e che l'amore sol li mantiene, e ch'a' Signor bisogna tener la briglia in man con la man lieve, e dee temer un Re sovra ogni cosa di non esser temuto: ma io tengo per cosa più che certa, che 'l timore sia colonna de' Regni, e che senz'esso ne vadano gl'imperii a la mal'ora.

« Nasce da questo una disputa: s'egli è meglio essere amato che temuto, o e converso. Rispondesi che si vorrebbe essere l'uno e l'altro; ma perché egli è difficile accozzargli insieme, è molto più sicuro esser temuto che amato ». Il machiavellismo giraldiano, come si vede, non arretra neppure di fronte al calco sintattico (che poi è spia caratteristica di una movenza di pensiero): « ma io tengo... », « ma perché egli è difficile... ». Certo, è un machiavellismo incrociato col pessimismo senecano, se Sulmone afferma che

...nati ad un parto
son come due fratelli il regno, e l'odio,
e chi non cerca esser temuto, cerca
lasciar il regno tosto, e venir servo,

mentre il *Principe* affermava che «può molto bene stare insieme essere temuto e non odiato»; ma la caratteristica preoccupazione conclusiva di mantenere il regno («Un principe, volendosi mantenere...») davvero non senecana, lascia trasparire con chiarezza quale sia stato il *livre de chevet* del Giraldi mentre componeva l'*Orbecche*. E non basta a contrastarne l'influsso un altro prelievo classico, stavolta svetoniano: «Abbianmi in odio pur, pur che mi teman / tutti i sudditi miei»; l'oderint dum metuant non fa anzi che anticipare nell'*Orbecche* quella progressiva attrazione fra il *Principe* e la letteratura cesarea che doveva diventare addirittura travestimento negli anni della Controriforma, quando Tacito sarà letto come il «palinsesto» del *Principe*, all'insegna della medesima corrusca concezione del potere (1).

5. Le reazioni del pubblico ferrarese, pubblico di « cardinali e signori di molta autorità » alle prime recite dell'Orbecche, recensite con orgoglio compiaciuto dal Giraldi, testimoniano la piena riuscita dell'operazione di cattura emotiva programmata dallo scrittore: i « singhiozzi e i pianti », « le lagrime » e fin gli svenimenti sembrano anzi attestare la facile vittoria dell'enfasi orrifica e sanguinaria sul contenuto ideologico della rappresentazione, testimoniare un terrore sul punto di convertirsi in sensiblerie (2) piuttosto che in tormentosa riflessione politica.

Ma il potenziale eversivo dell'Orbecche, apparentemente assorbito nell'immediato effetto compassionevole delle recite ferraresi, doveva essere portato in luce qualche anno dopo dallo Speroni, sempre alla ricerca di armi polemiche con le quali controbattere quel Giuditio con cui l'ambiente giraldiano aveva demolito senza appello la sua Canace (3). Così, e certo del tutto preterintenzionalmente, egli riuscì a chiudere nel giro acido di una battuta epistolare uno dei meno convenzionali e più illuminanti giudizi cinquecenteschi sull'Orbecche:

Adunque la tragedia è cosa popolare, non della monarchia; per conseguenza tratta de' grandi e delle loro infelicità, acciò il popolo non li creda Domeniddii, e senza aver loro niuna invidia si contenti del suo stato. (...) Si conferma questa mia cosa col caso di quel

⁽³⁾ Il fenomeno fu segnalato e studiato da G. Toffanin: Machiavelli e il « tacitismo », Padova, Draghi, 1921.

⁽²⁾ Non per nulla gli svenimenti sono attribuiti alle innamorate degli attori che sostenevano i ruoli principali; « ché in donzella innamorata — precisa il Giraldi — agevolmente cade il timore e la compassione » (cfr. Discorso, ecc., cit., p. 66).

⁽³⁾ Che lo Speroni sospettasse, se non del Giraldi, certamente della sua cerchia, appare evidente dal fatto che egli dedicò al duca di Ferrara la sua Apologia sul « Giuditio » (si veda in Opere, cit., il Tomo IV, dove sono raccolti vari documenti sulla polemica; e circa la paternità giraldiana del Giuditio, l'intervento di C. Roaf: A sixteenth-century Anonimo, ecc., cit.).

poeta, che recitò in Atene in una tragedia la roina di una repubblica e fu perciò condannato». Fu dunque una bestia quel che in Ferrara recitò la Orbecche (1).

Il veleno speroniano scopre perfettamente la frizione implicita fra la scena ferrarese, 'monarchica' per eccellenza, e i retroscena del potere esibiti nell'Orbecche: la condanna del poeta che aveva recitato in Atene, capitale della democrazia, «la roina di una repubblica», si trasferisce su chi sembrava non aver calcolato l'effetto dirompente di rappresentare davanti a un duca estense l'imbestiamento e la finale « roina » di Sulmone. Non solo, ma in tal modo il giudizio speroniano addita, sia pur in modo ellittico, caratteri inediti di quel rapporto fra spettatori e « praestantiores » che in genere si era qualificato in senso prevalentemente etico, come un «argomentare dal maggiore al minore», secondo il dettato giraldiano; come uno sforzo di riduzione e applicazione di vicende esemplari alla propria esperienza quotidiana. Lo Speroni invece indica senza possibilità di equivoci le implicazioni sociologiche di quel rapporto, inevitabili dal momento che i « praestantiores » non si erano definiti come categoria morale, ma come classe di persone reali e magnifiche; e se le illazioni circa l'effetto della tragedia su un improbabile pubblico popolare appartengono al mondo delle pure ipotesi, è invece assai prezioso il giudizio polemicamente negativo sul possibile rapporto fra un pubblico cortigiano e un'opera come l'Orbecche: come se egli temesse che in mezzo alle lacrime, ai singhiozzi e agli svenimenti qualche principe estense potesse alzarsi, fulminato dalla propria rassomiglianza col tiranno tragico, gridando come il Claudio dell'Amleto: « Give me some light - Away! ... Lights, lights, lights! ». Ma le recite dell'Orbecche non corsero mai, com'è ovvio, questo pericolo. Anzi, il rapporto che storicamente si istituirà fra corte e scena tragica non sarà affatto di rifiuto o di rigetto, bensì di una agnizione reciproca sempre più irreversibile: « la similitudine, che è tra l'uomo che patisce alcun male. e colui che lo vede patire » (2), fondata non più soltanto sulla universalità degli errori d'amore, ma sulla identità della condizione aristocratica, si avvia rapidamente a risolversi in una analogia sempre più speculare: e il Torelli potrà teorizzare il rapporto del pubblico cortigiano con la commedia come « disprezzo », ma con la tragedia quale « meraviglia », quasi ipnotica attrazione verso un palcoscenico sul quale, dietro un velame non troppo oscuro, si consumano riconoscibili enormità.

Tuttavia questo rapporto di identificazione, potenzialmente contestativo come bene vide lo Speroni, era già nell'Orbecche ben tutelato dal rischio di trasformarsi in un rapporto di crisi: e non solo per il preliminare effetto di straniamento perseguito sin dal prologo, là

⁽¹⁾ S. Speroni: Opere, cit., Tomo V, p. 177.

⁽²⁾ L'espressione è dello Speroni (Sommari di fragmenti di lezioni in difesa della Canace, in Opere, cit., p. 165).

dove il poeta-mago sradica in modo assai eloquente il suo pubblico da Ferrara per trasferirlo nella « scellerata corte » di Susa:

...forse pensarete
in Ferrara trovarvi, città felice quanto
ogni altra, che il sol scaldi, o che 'l mar bagni,
mercé della giustizia, e del valore,
del consiglio matur, della prudenza
del suo Signor al par d'ogn'altro saggio;
e fuor del creder vostro tutti insieme
(per opra occulta del Poeta nostro)
vi trovarete in uno instante in Susa,
città nobil di Persia, antica stanza
già di felici re, com'or d'affanno,
e di calamitade crudo albergo.

Ma la vertiginosa, rassicurante distanza tra Ferrara e Susa, il disporsi di quest'ultima come antipodo della prima, immagine rovesciata della patriziana « città felice », non sarebbe un contravveleno abbastanza potente per arrestare l'infezione degli « affanni » e delle « calamitadi », della « fe' violata », per respingere il principe machiavellico nella dimensione di un mito ferino e barbarico, prudentemente evasivo (1). In realtà, il Giraldi era inattaccabile dalle censure speroniane perché la sua immagine della corte, escludendo ogni occasione esplicitamente contemporanea, ogni intrusione episodica (2), puntava a definirsi come luogo astratto di dibattito intellettuale, come 'città invisibile' nella quale sublimare su un piano esistenziale le tormentose contraddizioni del potere. Fino dall'inizio della tragedia corre

⁽¹⁾ Non è mancato tuttavia chi ha interpretato proprio in questo senso tutta la tragedia, sostenendo che «l'orrido della tragedia senecana ebbe dal Giraldi questa interpretazione favolosa, serena...» (cfr. L. Dondoni: Un interprete di Seneca del '300, Giambattista Giraldi, in « Rendiconti dell'istituto lombardo », cl. di Lettere e Scienze morali e storiche, I [1959], p. 15; ma si veda la recensione di R. Scrivano in « Rassegna della letteratura italiana », XLIV [1960] pp. 325-6). Al contrario, l'Ariani vede nel rapporto fra Susa e Ferrara un « fluttuare esotico dei contorni e dei limiti »: « Il gesto misterioso del Poeta-Prestigiatore, che scambia e confonde i piani dell'esistenza e della fantasia... istituisce l'inquietante possibilità di una confusione di ruoli, di un tragico, fortunoso e catastrofico... rovesciamento di una nobile città in un crudo albergo, metamorfosi rovinosa di una Susa ancestralmente pura » (Tra classicismo e Manierismo, cit., p. 134). Sta di fatto che la metamorfosi, la « catastrofe », viene però esportata in una città che istituzionalmente si pone come il rovescio della « città felice », e che il machiavellismo dell'Orbecche corre continuamente il pericolo di essere scambiato per un'esotica, stravagante barbarie.

⁽²⁾ Ancora assai viva, invece, nella Panfila del Pistoia, che già proiettava la storia di Guiscardo e Ghismonda su uno sfondo cortigiano sufficientemente degradato, e descritto con umori acri e risentiti; se ne veda un esempio nel soliloquio del vecchio Tyndaro (Atto III), congedato bruscamente dal re per raggiunti limiti di età: « O vecchio disgraziato: che farai? / (...) Pazzo è colui che se invecchia alla corte: / tra' grandi e morta la discrezione. / Non conosce un signore amore o fede, / Demetrio nel dimostra al parangone. /

infatti parallelamente all'analisi della tirannide una non meno angosciosa ricognizione della corte quale campo d'azione della fortuna; un contrappunto sentenzioso attento ad assorbire e, in certo senso, a neutralizzare la carica aggressiva dell'orrore principesco.

Già dal coro del primo atto Susa si qualifica infatti come luogo soggetto alla mutazione, prescelto ad esemplare il rovescio di fortuna:

Né tanto fuoco mai fulmine ardente portò seco dal ciel; né Borea od Euro il mar tranquillo sottosopra volse con tanta forza, quanto in questa corte porrem furore; e come muteremo quanto in lei è di lieto in doglia, e 'n pianto.

Ma qui in fondo il « mutare » pertiene ancora alla catastrofe aristotelica, intesa come esterna legittimazione del genere tragico; si veda invece quando più tardi Oronte, ricordando le sue perigliose vicissitudini di cortigiano, farà centro anch'egli su una « gran mutazion »:

Ma non sì tosto giunsi a quindeci anni (vedi che gran mutazion fu questa) che 'n tanto pregio crebbi appresso lui, che mi propose a quanti egli avea in corte, e qui da gli odii, e da le crude invidie de' cortegiani, come in mar da l'onde smarrita nave, combattuto i' fui.

La fortuna precisa in questo caso il suo rapporto con la condizione cortigiana, ma a sua volta questa tende già visibilmente a trasfigurarsi per via metaforica in una esperienza esistenziale. Tutta l'autobiografia di Oronte si filtra attraverso una continua variatio — un vero e proprio collage petrarchesco — sulla figura dell'itinerario marino, nel quale « la crudel sorte nemica » prepara al giovane favorito del re « aspra procella » e « rea tempesta », minacciando di « attuffarlo tutto ne l'onde », e apparecchiandogli, « scoglio fra l'onde inevitabil »,

O tristo quel che libero si vede / a vender così ricco e bel tesoro; / (...) El favor del re nostro hanno coloro / che ben san simular male del compagno: / oggi agli adulator si dona, a loro; / l'amor dei servi bon non ha guadagno, ecc. ». Questa aneddotica è ormai lontanissima dal mondo dell'Orbecche: ma l'accentuazione dello sfondo cortigiano, assai parco nel Boccaccio, può avere influenzato il Giraldi (cfr. P. R. Horne: The tragedies, ecc., cit., pp. 49-51).

l'incontro con Orbecche; fino al superamento dell'ultimo e più periglioso passaggio, fra lo Scilla e Cariddi dell'orgoglio ferito di Sulmone:

...com'io
mi vedessi esser tra gli scogli ogn'ora,
sempre avea la morte innanzi agli occhi,
et ecco, or quando men di speme avea,
et eran congiurati tutti i venti
contra me, a la mia morte, e già perduto
avea e remi, e vele, ancore, e sarte,
et era il mar co l'onde insino al cielo,
condutto m'ha così felicemente
il mio Signor da gli aspri scogli in porto,
perdonando l'error e a me, e a la figlia,
che non temo più in mar Cariddi, o Scilla.

Ma un po' tutti i personaggi sono obbligati a fare assiduamente la spola dall'incertezza della condizione cortigiana « a l'inconstanzia de l'umane cose »: la nutrice asserisce « che non è qui cosa, ove posare / possa un fermo giudicio il suo pensiero » adducendo a dimostrazione proprio « le molte / occorrenzie ch'ho visto in questa corte » e dalle condizioni di sospetto e di disagio dei potenti estrae la nichilistica proposizione che

...sol felice
è chiunque al mondo mai non nasce,
o che subito nato se ne more;
(...)
che chi vive tra l'aspre, e orribil'onde
del mar di questa vita, è sempre un segno
al fato, al fier destino, a la fortuna.

Dove andrà sottolineato il quasi inavvertito trapasso dalle « occorrenzie » cortigiane alla nuda « vita ». Orbecche dal canto suo ascende in continuazione dai suoi pietosi accidenti amorosi e dai fondatissimi dubbi sulla « fede » del padre a recriminazioni universali sulla « fallace fortuna », sentenziando che « i fugaci suoi beni non sono / se non ombra di bene », oppure che « ella alle volte ci solleva in alto, / perché maggior dopo sia la ruina », e che « chi ferma in lei la speme, e a sue lusinghe crede, / si trova alfin le man piene di vento ».

In tal modo, la corte vede sempre più sbiadire le proprie stimmate machiavelliane per configurarsi come nuda scena del mondo, nella quale contemplare « come in teatro od in agone / l'aspra tragedia dello stato umano »; e se la metafora petrarchesca della nave combattuta dal naufragio ancora additava nelle dimore dei potenti i concreti pericoli dell'invidia, dell'adulazione, della volubile ferocia dei re, un nuovo tessuto metaforico affiora a decifrare nella corte un'esperienza esistenziale di timbro diverso, più intimamente desolato. Le speranze « di vetro », la vita ridotta a « lieve vento », a « polve / minuta » avvertono già incipiente l'età del *Torrismondo*, di una « vita non vita... fumo... ombra di vera vita »:

Chi con san'occhio ben le cose umane mira, vedrà, che non è tanto polve minuta, e lieve da soffianti venti menata in giro, quanto la fortuna queste cose mortai volve, e rivolve...

La corte come concentrazione suprema del mutamento si lascia visibilmente dietro le spalle la fisionomia 'arcaica' di una catastrofe ancora legata ad una concezione tardo-umanistica, se o si vuole machiavelliana, della fortuna: l'assioma tragico del colpo di scena si tramuta in una condizione di inafferrabilità dell'esistenza. La dea calva e bendata si dilegua per cedere il posto ad un 'trascorrimento' per il quale vien fatto di pensare allo changement dell'oratoria bossuettiana, anch'esso scaturito a contatto con i grandi della terra:

Come corrente rio sempre discorre, e non è mai una medesma l'onda, ma fuggendo la prima, la seconda succede, e un'altra a questa; così il viver mortal nostro trascorre e non siamo oggi quelli ch'ieri eravamo...

E il rapporto con la grande oratoria religiosa sarà meno esoterico di quanto possa sembrare, visto che la carica anticortigiana dell'Orbecche è tale da conferire al suo autore non tanto la fisionomia del malcontento, quanto quella, non più che ammonitrice, del penitenziere laico; mentre la catarsi tragica, consentita dalla « similitudine » fra scena e platea, finisce con l'avvicinare il dramma ad un rito liberatorio di confessione pubblica. L'Orbecche rappresenta anzi, in questo senso, uno dei primi episodi (1) di quel giuoco tortuoso di

⁽¹⁾ Dopo la pubblicazione delle opere del Machiavelli nel '32, presso il Blado e il Giunti, gli anni quaranta vedono esplodere la polemica sul *Principe*: si badi che l'*Orbecche* venne rappresentata nel '41 e nel '42 comparve uno dei primi libelli antimachiavellici, il *De nobilitate christiana* dell'Osorio.

espunzione e di assimilazione del machiavellismo che sarà caratteristico di tutta la Controriforma, testimoniando già l'impossibilità di prescinderne e insieme l'esigenza di addomesticarlo, di strapparlo alle sue concrete radici per trasformarne la vivezza dialettica nella
sublime paralisi di dilemmi al di fuori o al di sopra della storia. Tuttavia, proprio per il
suo carattere di esorcismo nei confronti del *Principe*, il vanitas vanitatum del Giraldi non è
in grado di obliterare il suo rapporto originale, genetico, con l'orrore ispirato dalla violenza
del potere: nell'*Orbecche* l'ambientazione cortigiana non è pura cornice decorativa, ma
inerisce necessariamente ai significati del dramma.

Basterà pensare, per averne una riprova, alle tragedie successive del Giraldi, nelle quali i praestantiores si limiteranno a travestire magnificamente intrighi amorosi e avventurose peripezie; specialmente all'Altile, una riscrittura — e una smentita — dell'Orbecche, dove l'identica trama d'ascendenza decameroniana sarà accuratamente sottratta alla cattiva compagnia del Principe, ricevendone in cambio non solo una tonalità più domestica e raccolta (anche se, si badi bene, la vicenda si svolge alla corte di Damasco), ma addirittura il lieto fine (1). Ma non a caso il Giraldi rimase, anche per i suoi contemporanei, soprattutto l'autore dell'Orbecche (2): il patrimonio novellistico era più che sufficiente per le fortune del dramma romanzesco, patetico e melodrammatico, e anzi, contribuirà in modo determinante ad arrestarlo sempre un passo indietro rispetto al language des passions della grande tragedia amorosa europea; ma il Machiavelli in tragedia del debutto giraldiano indicava una strada che in età diverse sarebbe stata puntualmente ripercorsa dal drappello, invero abbastanza sparuto, dei pochi autentici poeti tragici italiani. E volendosi arrestare all'età immediatamente successiva al Giraldi, è innegabile che la tragedia torelliana della ragion di stato e la polemica anticortigiana di un Della Valle dovranno ben qualcosa all'orrore 'ideologico' dell'Orbecche: la seconda soprattutto, se è vero che la corte dellavalliana, « luogo prescelto dalla

⁽¹⁾ Il Giraldi contaminò, a questo scopo, la novella di Ghismonda con quella di Teodoro e la Violante (Decameron, V 7), facendo intervenire il padre di Norrino, amante di Altile, a salvare il figlio dall'esecuzione capitale: l'agnizione garantisce una « catastrofe » felice e il lieto fine. Dal Boccaccio il Giraldi ripetè anche alcuni particolari rivelatori: i mezzi per il suicidio inviati ad Altile (come a Violante) dal re — un pugnale e una coppa di veleno — e il mezzo per il riconoscimento di Norrino, il solito marchio sulla pelle. Le coincidenze fra l'Altile e l'Orbecche sono comunque fittissime: dalla consueta rielaborazione dell'apologia di Ghismonda (Altile, Atto III, Scena 4, 5), all'identità dei sogni premonitori delle protagoniste (Orbecche, Atto V, Scena 2; Altile, Atto II, Scena 2). Ma non minori e non meno importanti le differenze, anche nelle sezioni coincidenti della trama: si pensi soltanto che il dibattito fra Sulmone e Malecche diventa nell'Altile una discussione in famiglia fra Lamano, re di Damasco e burbero fratello della protagonista, e Naina, sorella di entrambi, affettuosa mediatrice fra i due; e che i valori in gioco non sono « ciò che possan gli scettri e le corone », ma, assai più borghesemente, « onore » e « castità ».

⁽³⁾ Si veda a questo proposito la recensione di Carlo Dionisotti al lavoro dello Horne, più volte citato, nella quale si ribadisce, contro la personale predilezione del critico inglese per Altile, la ben diversa importanza storica dell'Orbecche, insistendo che « uno studio critico sulle tragedie del Giraldi dovrà... accettare e spiegare il fatto che fra le nove [tragedie giraldiane] soltanto l'Orbecche ebbe una qualche importanza nella storia della letteratura italiana » (in « Giornale storico della letteratura italiana », CXL [1963] pp. 114-121).

fortuna per realizzarvi il proprio giuoco beffardo » (1), punto di partenza per l'indagine di una più vasta angosciosa condizione dell'esistenza, replicherà esattamente la funzione già assolta dall'« ampia città reale » di Susa nell'Orbecche: luogo politico e, insieme, epitome del mondo.

Senza contare che in una società diversa, meno sottoposta all'assillo di ritrovarsi e di riconoscersi sempre al di là della storia, l'intervento di un barbaro non privo d'ingegno radicherà nella coscienza delle nuove nazioni europee, tramutato in epica popolare, quel « gioco dei potenti » che il Giraldi aveva decifrato nel furore del suo tiranno ferrarese.

⁽¹⁾ Cfr. S. RAFFAELLI: Semantica tragica di Federico della Valle, Padova, Liviana, 1973, p. 72.

Le idee contemporanee

QUALE FUTURO DEI CENTRI STORICI E PER CHI?

(Un intervento e una postilla)

Da qualche tempo mi vado domandando se si ponga ancora un problema dei centri storici, se sia corretto porselo o addirittura se abbia un senso la sua stessa nozione. Mi domando cioè se « centro storico», questa nozione evidentemente di comodo, metodologica, anche se racchiude un fatto sotto i nostri occhi, una realtà e una dimensione del nostro stesso vivere, non sia diventata una mistificazione. Da un lato una delle tante espressioni della mancanza o della impossibilità di dar forma ad una volontà politica, un oggetto del tutto pietrificato, senza vita, ricchissimo tuttavia di suggestioni per le più formali, vuote, inutili esercitazioni accademiche e scolastiche; dall'altro (ma, come spesso avviene nel nostro paese, si tratta dei due versanti opposti della stessa questione, complementari e compatibili fra loro nella cosiddetta coscienza critica dei tecnici e dei politici), dall'altro, dicevo, sulla traccia di questo interesse disinteressato stanno per essere riattaccati da un nuovo raffinato assalto speculativo (ne vedremo qualche forma) di dimensioni non ancora sperimentate — e sarà la loro fine.

Il problema dei centri storici o meglio i centri storici come problema sono diventati oggetto di tesi di laurea: quindi, e su questo punto non v'è alcun dubbio, quella nozione e quel problema non esistono più nella coscienza critica, attiva, di chi pretende interpretarlo o risolverlo. È il destino di tante occasioni perdute da parte di una cultura e di una politica effimere e velleitarie che si esercitano su se stesse perché non hanno il coraggio di affrontare le cose. Da una realtà storica, economica, sociale in movimento, è nata una scolastica. Non a caso un noto architetto, certamente un bello spirito, privo però di umorismo, si è chiesto se non sia meglio parlare di centro antico anziché di centro storico. Una questione priva di senso. Tutti sanno o dovrebbero sapere che nella bocca dell'uomo comune medio (il contadino: una categoria antropologica che non andrebbe sottovalutata) dell'Italia centrale (media sive propria, come dicono le vecchie carte — la quale per la lingua, e solo per questo, conta ancora qualche cosa), antico e storico sono sinonimi. Ma non basta. Nella letteratura che ho potuto consultare « centro storico » mi pare sia sorto o comunque si è rapidamente evoluto (grazie all'acutezza storica e alla

sensibilità politica e sociale dei nostri « intellettuali ») come concetto in negativo, come « parte » della città contrapposta ad un'altra, quella vera, in sviluppo, in evoluzione, quella in rapporto alla quale l'insediamento originario, il centro storico, è un'appendice scomoda, necrotizzata, che non si può tagliare perché non se ne può fare a meno. Lo impone il rispetto, le ragioni della cultura, la tradizione — parole che nel presente contesto andrebbero scritte e lette ad alta voce con la maiuscola! Infine, cerchiamo semplicemente di guardarci intorno, di non inventare problemi e di non nasconderci dietro un dito: tale problema non esiste nemmeno nella coscienza comune: l'uomo comune vuole semplicemente vivere, cioè abitare, lavorare, avere del tempo a sua disposizione, non importa se in un centro storico o meno — come aveva sostenuto, per altro invano, quel pover'uomo di Le Corbusier. Non dimentichiamo che per chi vive (si fa per dire...) da sempre in quello che noi abbiamo chiamato un « centro storico », quell'ambiente non è né « storico » né non-storico, è semplicemente una località, un centro di vita e di relazioni, cioè qualcosa di più, di molto di più.

A fini didascalici ammettiamo che il problema esista, come affermano in opuscoli, libri e discorsi studiosi e politici eminentissimi. Ma fatta quest'ammissione, scolastica, procediamo coerentemente, cioè scolasticamente, e distinguiamo: la letteratura e il dibattito ci presentano tre aspetti del problema dei centri storici: un aspetto storico, uno tecnico ed uno politico.

Dal punto di vista del costume è abbastanza divertente e istruttivo individuare chi si occupa di ciascuno di questi tre aspetti. Del primo dovrebbero occuparsene gli storici, delle varie discipline, e invece finiscono per occuparsene tutti: non soltanto i professori, e i giuristi naturalmente, ma anche i tecnici e i politici che o sono professori o aspirano a diventarlo o non vogliono essere da meno. Del secondo aspetto, quello tecnico, si occupano tecnici che pretendono di avere coscienza politica e politici che presumono di avere competenza tecnica — oltre ai professori e ai giuristi, naturalmente, che non mancano mai. Dell'aspetto politico non si occupa nessuno: tutti infatti credono di potersene occupare — e questa sarebbe la situazione ideale (oh!, la cara ombra di Socrate!), se costoro (professori, giuristi, tecnici e politici) avessero letto Platone: il che è rigorosamente da escludere. Non ci resta che ricominciare da capo. Teniamo ferma la distinzione e facciamo salve le buone intenzioni di coloro che hanno partecipato al dibattito e che vi si impegneranno ancora a lungo (come stiamo facendo noi, del resto).

1) Non farò il torto ai lettori di fare, dopo quello che ho detto, un discorso storico sui centri storici. Se ho letto bene gli atti degli ultimi due convegni dell'Associazione nazionale dei centri storico-artistici, per me la questione è chiusa, e questa affermazione radicale non vuol essere ironica nei confronti del titolo di un noto libro (CAROZZI-ROZZI: Centri storici. Questione aperta. Il caso delle Marche, De Donato ed., 1971).

La realtà, non la nozione, di centro storico è accolta nel Programma economico nazionale (parte II, titolo VIII, L'ambiente, paragrafi 43 sgg.). Possiamo discuterne la configurazione, molto tormentata tra la bozza del programma e il testo definitivo: sono scomparse le funzioni folcloristico-turistiche attribuite nella bozza ai centri storici e sono invece evidenziate le procedure generali e particolari per mantenere in contatto o rimettere in circuito quella realtà col ciclo di sviluppo economico nazionale e persino con l'obiettivo del riequilibrio o equilibrio sociale. Insomma, scompare la nozione « monumen-

tale » del centro storico, si manifesta sia pure timidamente la consapevolezza dei pericoli ai quali si espone qualsiasi tipo di intervento di mera conservazione o risanamento: ghetti di lusso oppure dormitori per classi disagiate o d'immigrazione che ripeterebbero nel cuore della città la stessa situazione che abbiamo lasciato creare nelle periferie delle nostre città grandi e piccole. Il Programma sollecita persino, a questi fini, una interpretazione estensiva della legge sulla casa con particolare riguardo alle norme sull'espropriazione per pubblica utilità e loro implicazioni con l'operatività della Regione: figurarsi! (ma su questo punto, fondamentale, si legga, chiarissimo, A. Predieri: L'espropriazione di aree destinate all'edilizia popolare nei centri storici, in « Atti Convegno Centri Storici e programmazione urbanistica Regionale », Genova, luglio 1972).

Mi rendo conto, certo, che questa nuova situazione non risolve il problema. Nessun programma economico nazionale italiano è stato mai né avviato né tanto meno attuato. Oggi i nostri dubbi sono ancora più forti. Non si vede perché debbano essere rispettate le deliberazioni del C.I.P.E. sui centri storici quando sono rimaste lettera morta tante altre precedenti deliberazioni. In questo ordine di considerazioni vorrei aggiungerne un'altra, qui di sfuggita, per poi ritornarvi. Si accoglie (e nel P.E.N. non lo si dice anche se tra le righe traspare) una definizione di centro storico che chiude, appunto, il problema o almeno un certo nostro modo di considerarlo: insediamento in cui siano presenti edifici, organismi ed ambienti che si intende conservare fisicamente e socialmente e nei quali è necessario che siano presenti vincoli e norme di tipo giuridico contrastanti e in alternativa al normale meccanismo di mercato. Bene. Sono le tesi operanti nel Piano Economico Edilizia Popolare di Bologna, adottato dal Comune fin dal 1969, e presenti nella Legge regionale (1974): « Primi provvedimenti per la tutela, la conservazione e la valorizzazione dei centri storici », certamente il meglio che si sia fatto in Italia, pur tra inverosimili difficoltà, non soltanto burocratiche e non sempre di ispirazione centralistico-romana. D'accordo. I piani bolognesi non debbono segnare il passo, indicano la via maestra. Ma stiamo attenti alla globalità di questo accordo. Sì, tutti d'accordo. Oggi, in principio e per principio, c'è l'iniziativa pubblica. Ma, per quella che i giuristi chiamano l'eterogenesi dei fini, è ad un tempo nata la nuova scolastica della programmazione.

Abbiamo creduto e crediamo che tutto possa risolversi spostando il controllo del suolo dal dominio dell'iniziativa privata a quello dell'iniziativa pubblica. Ma scontiamo già gli effetti negativi di questa nuova credenza astratta, verificata a tavolino, priva da un lato di qualsiasi « ideale » di un modello fisico e sociale che valga come obiettivo, e dall'altro vuota perché mancante di quel supporto « politico » che solo può darle un senso. Un'iniziativa pubblica che nel migliore dei casi agisce in parallelo con l'iniziativa privata non è affatto, per definizione, migliore di quella privata. Può essere anche peggiore, come dimostrano numerosi esempi, e riaprire quegli squilibri e quelle contraddizioni per sanare i quali è stata avviata. Analisi e risultati di questo fenomeno sono noti a tutti: quando il sistema (come è stato scritto, e qui generalizzo la tesi) tenta di razionalizzare alcuni aspetti patologici dello sviluppo urbano è costretto a pagare alla rendita fondiaria un prezzo tale da ridurre a zero o molto vicino allo zero i vantaggi che s'intendevano acquisire e quindi dimostra la sua incapacità di evolversi anche all'interno della programmazione (M. Canti: Prospettive per una politica dei Centri Storici, in «Città e società», luglio-agosto 1971).

Allora, evidentemente, il problema si sposta. O meglio, la realtà economica e sociale opera e si manifesta in una dimensione nuova o comunque diversa dal nostro comune modo di intenderla. Il problema non è più tecnico né tanto meno storico, ma è politico. Oppure è ancora e tecnico e storico, ma il suo senso e la nostra capacità di intervenire dipendono dalla coscienza politica che ne abbiamo o meglio ancora dalla dimensione politica nella quale intendiamo inserirlo. Se ripercorriamo tutto il discorso fatto sin qui, alla luce di queste semplici domande, quello che voglio dire è chiaro: posta la priorità dell'iniziativa pubblica (che ovviamente non mettiamo in discussione), di quale iniziativa pubblica si parla o meglio di quale forza e di quale esigenza l'iniziativa pubblica deve essere rappresentativa? In sostanza, ancora più semplicemente: conservare e ricostruire, ma per chi e ad uso di chi? Stabilito questo, da chi deve essere gestito il processo dell'intervento e soprattutto i suoi risultati? È questo il tema non già della programmazione e tanto meno delle sue procedure, ma della gestione e della partecipazione alla programmazione e ai suoi risultati. Se le cose stanno così, la nozione di centro storico è veramente scomparsa, il fatto stesso del suo essere diventa un caso particolare, particolarissimo di un insieme coordinato e interagente assai più complesso.

2) Se questo è il risultato dell'analisi del primo punto — l'aspetto storico del problema dei centri storici — in realtà ci troviamo al di là del secondo punto, l'aspetto tecnico, immersi e sopraffatti dalla considerazione politica del problema che avevamo creduto di poter subordinare. Essa è, infatti, l'anima, il motore delle nostre preoccupazioni e ne contiene il senso. Tuttavia per comodità didascalica, e all'interno del quadro che ho delineato, qualche osservazione generale sull'aspetto tecnico dei centri storici è ancora possibile. Tecnico nel senso che mi limiterò, ad indicare alcuni principi o indirizzi che possono (anche) essere presentati o intesi come neutri quando vengano colti almeno provvisoriamente nella loro astrattezza. Alludo alle funzioni dell'Ente Regione e ad alcuni punti della legge per la casa.

La Regione non può porsi in una posizione d'indifferenza nei confronti dei centri cosiddetti storici. La Regione ha il compito di formulare un indirizzo programmatico generale ma anche quello di gestire la localizzazione delle iniziative pubbliche e private di rilevante interesse sul territorio. Stabilire le priorità, gestire una strategia territoriale significa da parte della Regione raccogliere e sollecitare una specifica volontà politica che intenda la salvaguardia e la rivitalizzazione (per usare il vecchio linguaggio) dei centri storici in modo nuovo, coerente con quanto ho sopra sostenuto: la politica a favore dei centri storici non deve tradursi in provvedimenti disaggregati o in provvedimenti particolari all'interno del piano generale, ma è un metodo di scelta tra provvedimenti alternativi sulla base di un atteggiamento generale a favore dei centri storici, atteggiamento generale all'interno del quale i centri storici costituiscono un caso particolare.

Infatti, quando viene proposta, come nel Programma economico nazionale, un'analisi o un censimento dei centri storici, non si deve intendere un corpo separato di indagini sul territorio, ma un metodo generale di interpretazione della situazione e delle trasformazioni del territorio che metta in evidenza o meglio stabilisca tutte le correlazioni possibili con quelle costanti storiche, morfologiche, strutturali che costituiscono gli elementi caratteristici dei centri storici. Qui, però, teniamo presente: per consuetudine abbiamo chiamato « costanti » elementi che si sono rivelati da qualche tempo piuttosto proble-

matici, non generalizzabili o assimilabili come categorie, anzi addirittura, a loro volta, delle variabili, se si tiene ferma la correlazione fra il centro storico e il suo intorno (intorno investito dall'espansione e trasformazione sia della città sia del territorio circostante), se si fa valere una concezione dinamica, diciamo pure storica del centro storico stesso.

Gli altri momenti dell'intervento regionale, istituzionale o possibile come promozione o coordinazione, debbono essere visti all'interno di questo quadro e non come casi particolari. Ricordiamo soltanto: la politica agricola, la programmazione universitaria, le localizzazioni industriali e dei servizi, le scelte infrastrutturali, la politica dei trasporti pubblici, del turismo, le localizzazioni di edilizia economica e popolare. Vorrei qui soltanto accennare ai rapporti Regione-enti locali: i centri storici possono svolgere una funzione particolare anche in funzione dell'istituto della delega di funzioni amministrative agli enti locali. Questo non significa, è bene ripeterlo, privilegiare il centro storico come tale al di fuori di una politica del territorio: ma possono essere individuati casi o situazioni particolarissime (non sto a fare esemplificazioni che possono essere pericolose) nei quali può essere messa in atto una particolare politica di incentivi o disincentivi da esercitarsi attraverso un uso corretto della delega generalizzata (destinatari, funzioni, obiettivi). Sempre in materia di funzioni regionali avrei invece qualche dubbio sulla politica degli interventi campione, anche di tipo sperimentale, per verificare la rispondenza degli strumenti urbanistici agli obiettivi della conservazione, ai costi, modi, tempi delle operazioni di restauro, ecc. raccomandata dalla relazione di base dell'ultimo convegno della Associazione Nazionale per i Centri Storici e Artistici (luglio 1972). Per tutti i motivi esposti fino a questo punto mi sembra uno strumento pericoloso per l'attività regionale e un'operazione che può diventare ambigua.

È inutile soggiungere che per quanto riguarda i rapporti con lo Stato le Regioni debbono promuovere una serie di provvedimenti generali o « quadro » sia di natura legislativa sia di politica economica, in particolare la legge quadro urbanistica, leggi in materia fiscale e finanziaria e sostenere sempre e in ogni caso una interpretazione evolutiva della legge per la casa o un suo miglioramento in vista dell'esproprio generalizzato e del diritto di superficie. Sono convinto che questa legge, i problemi che essa solleva e solleverà, sono destinati ad essere uno degli elementi fondamentali del continuo Stato-Regioniprogrammazione-Enti locali-Centri storici. Ricordiamone i principi: necessità d'interventi attivi riguardanti interi complessi storici; intervento attivo ad opera dell'azione pubblica attraverso lo strumento dell'esproprio; possibilità d'intervento anche sulle opere di urbanizzazione; interventi di risanamento previsti per la realizzazione di alloggi per lavoratori, cioè la connessione del problema della casa con quello della tutela dei beni culturali e quindi la possibilità di un uso del centro storico urbano contrario alle tendenze in atto. Bisogna riconoscere che anche la semplice configurazione di questi principi propone una situazione giuridico-amministrativa più evoluta. D'altra parte, come abbiamo visto, il quadro giuridico e istituzionale è abbastanza chiaro; l'elaborazione teorica e concettuale da parte di economisti e urbanisti appare raffinata e matura — al di là di questa soglia resta solo lo spazio per meri esercizi intellettuali (e per le tesi di laurea). Ancora una volta è in questione solo la volontà politica, la possibilità di prendere decisioni reali sulla base di un dibattito ideale sufficientemente perfezionato. Sta a noi far scaturire da quella volontà e possibilità l'impegno per conquiste più profonde e sostanziali.

Allora dobbiamo riconoscere che il complesso di questi principi — funzioni della Regione e legge per la casa — non sono affatto neutri come credevamo di poterli considerare o meglio dobbiamo riconoscere che, se vengono accettati come neutri, come mere dichiarazioni di principio, essi non servono a nulla e sono destinati o a rimanere sulla carta o a risolversi nelle solite piccole operazioni clientelari, nel migliore dei casi in qualche altra legge speciale (il che sarebbe una palese contraddizione « politica » con tutto il sistema esposto sin qui).

Se questi principi non sono neutri, il vero problema dei centri storici non è, dunque, né quello storico né quello tecnico, ma quello politico. Lo abbiamo sempre ritrovato, infatti, all'interno dell'analisi dei due punti precedenti. Posto come politico il problema deve poter contenere una risposta alle domande che ci eravamo poste: per chi conservare, per chi deve operare l'ente pubblico, quale forza e quale esigenza esso deve rappresentare? La risposta corre lungo un'affermazione di Canti in quell'articolo che abbiamo già ricordato: « il futuro dei centri storici sembra essere affidato alla capacità delle forze politiche di formulare proposte di riforme che colleghino la conservazione del patrimonio culturale al perseguimento di nuove politiche del territorio e della città, e cioè a nuovi modelli di sviluppo e alla volontà della classe operaia di fare proprie le istanze formative e culturali che richiedono la tutela e la fruizione dei beni culturali; solo in questo caso sarà possibile impedire che ogni iniziativa di riforma, in questo come in ogni altro settore, venga di fatto svuotata o addirittura ribaltata nelle sue finalità dalle forze conservatrici» (che non sempre coincidono con quelle della speculazione sul territorio e non sempre sono « battute » da quelle forze che la combattono o presumono di combatterla).

Nuova politica del territorio e della città; volontà e capacità di appropriarsene da parte della classe operaia; la classe operaia, da una parte, Regione, comune e forze politiche, dall'altra. Se questi sono i protagonisti, essi non debbono però restare concetti vuoti, ciechi (tra l'altro e per altro, diciamo la verità, andrebbero ridefiniti, a cominciare da «classe operaia» — il che poi sta avvenendo, di fattol). Se crediamo che il problema sia politico, crediamo anche nella possibilità di una partecipazione non semplicemente formale a quell'intero che è il processo della programmazione dalla decisione alla sua gestione. Mi rendo conto, a questo punto, che il problema è complesso e potrebbe richiedere un lungo discorso. Ma mi rendo anche conto che una risposta va data o almeno va cercata intorno al perché qualsiasi tipo di programmazione, d'intervento pubblico programmato sia fino a questo momento fallito. Per evitare equivoci intorno al senso delle mie proposte (che dovrebbero essere ovvie) sarò necessariamente schematico e mi si vorrà scusare. Abbiamo assistito negli ultimi anni ad un affinarsi della programmazione e, insieme, ad un aumento della domanda politica. Se la programmazione è fallita e se non c'è stato un contatto con la domanda politica in crescendo, qualcosa non ha funzionato o non si è voluto che funzionasse nella programmazione, nelle sue procedure, ma anche e soprattutto negli istituti politici che avrebbero dovuto condizionarla. La programmazione è nata ed è rimasta un fatto imperativo; dalla programmazione sono stati sinora rigorosamente esclusi gli utenti; programmazione e gestione sono rimasti due fenomeni separati; la domanda politica come bisogno di partecipazione è rimasta priva di contenuto; nonostante le migliori intenzioni dei partiti che se ne sono occupati, è stata consegnata soltanto negli statuti regionali. Il che è veramente poco.

Con questo non intendo minimamente affermare che la partecipazione richieda a sua volta delle procedure o debba essere a sua volta programmata. Dico semplicemente che noi usciremo dalle secche di una pianificazione di tipo imperativo solo se riusciremo a inserire l'intervento pubblico in una programmazione aperta, per problemi, possiamo chiamarla programmazione-processo, sollecitata e controllata dal politico. In questo concetto i momenti della decisione, della redazione dei problemi e della gestione dei piani stessi debbono poter contenere il maggiore numero possibile di ipotesi alternative, il maggior numero possibile di variabili. Solo in questo quadro può riconoscersi e trovare un contenuto la volontà politica del cittadino che si manifesta con la sua partecipazione al continuo di questo processo, « continuo » in senso stretto perché deve poter essere sempre posto in questione. Perché la partecipazione possa svilupparsi secondo una sua dinamica politica autonoma e sia possibile provocarla, non si può prescindere da questi momenti: rendersi conto della situazione, prenderne coscienza; come è stato detto, svelare i bisogni degli utenti: nel nostro caso, i bisogni degli uomini in un certo tempo e in un certo spazio. Il cittadino, la popolazione va coinvolta e si lascia coinvolgere in funzione di interessi precisi, dei suoi bisogni, sociali, ambientali, psicologici, economici; ideali, ma in quanto queste « idealità » sono la « realtà » vissuta o sofferta, subita sempre da parte di ceti o classi o semplicemente gruppi emarginati o che si sentono emarginati (che è poi la stessa cosa) rispetto alla società legale e alle sue istituzioni. In quanto prende coscienza della situazione, in quanto fa esperienza del suo subirla rispetto ad una sua determinata esigenza, il cittadino si fa portatore di tutta una vasta gamma di valori nuovi, talora insospettati. Il processo si mette in moto soltanto attraverso un dibattito profondo, continuamente critico; tali valori ed esperienze debbono poter essere accettati, accolti in un confronto aperto e senza riserve. Diversamente, avremmo soltanto una forma di controllo delle opinioni, un'azione che non può innescare nessun movimento nuovo perché destinata a depauperarsi e ad esaurirsi nel quadro e nella forza d'inerzia tradizionali dell'istituzione.

Questo momento è fondamentale: lungo di esso corre la discriminante fra la partecipazione-consenso, programmata, autoritaria e la partecipazione-processo, quella che nella realtà attuale e nella realtà storica si presenta come identità di partecipazione-contestazione. I due termini di questa diade non possono essere politicamente o moralisticamente separati nonostante le difficoltà che la loro connessione comporta in un tessuto sociale ed economico complesso qual è quello della realtà istituzionale contemporanea (e l'osservazione vale sia per i sistemi borghesi-neo-capitalistici sia per quelli socialisti, e per questi ultimi sia per quelli dove sono in atto forme di restaurazione sia per quelli, se esistono, ove tali forme non si manifestano ancora: l'inversione del processo è sempre possibile sino a che la somunità umana non potrà fare a meno di «istituzionalizzare» e quindi «codificare», racchiudere in organismi statici la libertà delle proprie esperienze creative, siano esse politiche, culturali o sociali). È un fenomeno tipico del nostro tempo: non è vero che il cittadino non si interessi di politica, della sua città; questo vuol far credere il sistema, l'istituzione che tende a porsi come modello per sempre; il cittadino non si interessa di quella politica che non lo interessa perché non lo riguarda, perché lo ignora (si pensi al mondo dei contadini delle colline dell'Attica nelle commedie di Aristofane); è altrettanto vero che le istituzioni delle grandi epoche della storia, quelle creative, capaci appunto di trasformare le istituzioni, hanno promosso, accolto e richiesto questo tipo di partecipazione — anzi, senza questo tipo di

partecipazione non potremmo parlare di quelle grandi epoche. Mi si consenta ancora una citazione: « ...gli esclusi dalla gestione del potere — e quindi da quanto è ufficialmente riconosciuto per cultura, arte, architettura — non sono larve in attesa di una metamorfosi che li porterà a beneficiare dei valori legittimati del potere. Sono portatori di nuovi valori, che già potenzialmente esistono e che sporadicamente già si manifestano nei margini non controllati dal potere istituzionale. Si tratta delle manifestazioni di disordine che sempre trapela nel territorio; nella città, nei quartieri, negli edifici, mescolandosi alle scorie patologiche dell'ordine, con le quali vengono comunemente confuse. Ma mentre le scorie patologiche dell'ordine derivano dall'esasperazione di una condizione autoritaria e repressiva che scavalca le sue stesse regole dilagando in uno stato di violenza amorfa, il disordine di opposizione all'ordine possiede una sua struttura ramificata e complessa che, non essendo istituzionalizzata, si rinnova di continuo, riinventando a ogni istante le immagini di una realtà che si trasforma. Svelare i reali bisogni degli utenti significa dunque, in definitiva, fare emergere con chiarezza i loro diritti di cose e, allo stesso tempo, i loro diritti di espressione; provocare una partecipazione diretta e confrontarsi con tutte le conseguenze eversive che essa comporta; mettere in crisi tutti i sistemi tradizionali di valore che, essendo stati edificati sulla non partecipazione, debbono essere revisionati o sostituiti quando la partecipazione entra nel gioco a scatenare energie finora inesplorate (GIANCARLO DE CARLO: Il pubblico dell'architettura, in « Parametro », V, 1970, 3-4).

Che ne è allora dei luoghi e delle istituzioni tradizionali della nostra vita politica? Di questi istituti nei quali e per i quali lavoriamo e parliamo? Certo, non possiamo rispondere qui. Vorrei limitarmi a segnalare che storicamente, e di recente, sono crollate o sono stati cancellate figure che avevamo ritenuto, a torto, imperiture o comunque ancora molto solide: la rappresentatività e i suoi luoghi — l'una è entrata in crisi, definitivamente, gli altri si sono moltiplicati. La legge? Non resiste alle contestazioni. Che cosa, finora, abbiamo saputo opporre? Di qui, forse, potrebbe prendere inizio un altro discorso.

Non vorrei che si pensasse che io abbia abbandonato il tema o che mi sia lasciato andare a divagazioni utopistiche o, il che è lo stesso per l'uomo comune, filosofiche. Il problema è e resta quello dei centri storici. L'intero percorso delle mie riflessioni, se esso ha un senso, voleva in primo luogo indicare una prospettiva generale d'azione conforme ai più recenti risultati degli studi in questo campo; in secondo luogo far presente a noi stessi — e sono sicuro che ce n'è bisogno — che le operazioni che stiamo per compiere non sono più riservate agli addetti ai lavori, non possono e non debbono ancora una volta passare sulla testa dei cittadini, per essere poi subite. È un punto discriminante; può essere discusso, ma non accantonato o mistificato. La Regione è l'istituto democratico « nuovo » che ha posto la partecipazione come presupposto e strumento della sua stessa ragion d'essere e della sua operatività all'esterno. Allora, proprio lungo questa discriminante corre quello che molti anni fa ho chiamato il futuro dei centri storici, cioè, oggi, la possibilità di vincere la tradizione, l'autorità, il conformismo, il consolidarsi stesso delle istituzioni nel loro porsì come separate, il privilegio, insomma, di qualunque tipo, scoperto o mistificato. Altre mani, infatti, non c'è dubbio, hanno raccolto il futuro delle nostre città, e sapranno sollecitarlo, imporlo.

Postilla. — Questo testo (qui completamente rielaborato, in particolare per quanto riguarda i riferimenti alla situazione contingente, che sono stati soppressi) fu letto ad Ancona, nel febbraio 1973, come

introduzione ad un convegno organizzato dal Circolo Gramsci sul tema Centri storici e intervento pubblico — un tema che presentava allora una sua drammaticità in una città ancora disorientata dal terremoto e dalle sue conseguenze. Parlarono, fra gli altri, P. L. Cervellati e F. Briatico, amministratori pubblici, anconitani e non. Due leggi speciali nazionali erano state da poco approvate per le zone colpite dagli eventi sismici, la legge regionale di attuazione era, appunto, in fase di elaborazione. Chi scrive era allora consigliere regionale per le Marche e lavorava intorno ad una legge regionale per i centri storici come beni culturali e relative misure di intervento nel quadro dell'assetto del territorio. Ma il territorio, gia dissestato dalle amorevoli cure delle generazioni precedenti, aveva ricevuto un fierissimo colpo dal terremoto. La società, politica e civile, quella che conta, almeno, impaurita dal terremoto prima, travolta dalle sue conseguenze poi, tardò a riprendersi, ma una volta in piedi ricominciò a lasciarsi dilaniare dalle correnti e si ritrovò più dissestata del territorio, ma, al solito, compatta. Non risulta a chi scrive che quel convegno — salutato come l'ora zero del riscatto della città — abbia lasciato la minima traccia. Neppure gli atti sono stati pubblicati. Forse una traccia è identificabile (e sarà ricostruita dai futuri storici) in una disputa senza fine fra Comune e Regione, fra la revisione del Piano regolatore della Città in funzione anche del terremoto e delle conseguenti leggi speciali gestite dalla Regione e l'applicazione delle leggi speciali che presuppongono in qualche modo un piano regolatore di cui è titolare il Comune. Una storia italiana. La popolazione, colta, civile, per tradizione pazientissima, ha lasciato alberghi e ricoveri improvvisati ed è rientrata quasi interamente nelle case.

La fine della legislatura regionale ha lasciato tutto com'era? No. Ha aperto delicati e insolubili problemi di equilibri politici nella regione e nella Regione; ha ricondotto chi scrive ai suoi studi; ha chiuso, per quanto se ne sa, il capitolo centri storici nelle Marche. Secondo la tendenza nazionale. Abbiamo assistito ad altri convegni, strumenti giuridici e tecnici sono stati ulteriormente messi a punto (Venezia, 1973: L'intervento pubblico nei centri storici, cfr. il volume pubblicato da Il Mulino; Vicenza, Associazione Nazionale per i Centri storici e artistici, ANCSA, 1974: Riequilibrio territoriale e centri storici; Viterbo, dicembre 1975, Anno Europeo per il patrimonio architettonico, Congresso straordinario dell'ANCSA: in assenza di qualsiasi iniziativa da parte del governo e del parlamento della Repubblica, viene fatto il punto della situazione giuridica, amministrativa, urbanistica, socio-politica e delle metodologie di intervento progettuale con quei comuni, pochissimi, che riescono ad operare sia pure con discontinuità e tra le contraddizioni a tutti note). Di fronte a questa attività frenetica, a questa produzione le più volte raffinata, torniamo a chiederci: per chi? in funzione di che cosa? Bisognerà decidersi a colmare il solco fra chi elabora e chi programma, fra chi decide e chi gestisce, fra tutti questi soggetti e i destinatari delle rispettive azioni. Ma è difficile oggi individuare il solco.

In questo quadro vanno tenuti presenti due fatti verificatisi nel frattempo. La legge speciale per Venezia: salutata dall'intera classe politica italiana, e fu ancora un sussulto della più bolsa retorica nazionale, è ancora del tutto inoperante (forse non sono stati neppure messi a punto i finanziamenti e, ovviamente, le loro procedure). Nell'agosto 1973 non viene vistata dal Governo la Legge della Regione Veneto « Provvedimenti per lo sviluppo dell'edilizia residenziale nella regione », che prevedeva interventi regionali secondo una certa interpretazione e applicazione della riforma della casa (Legge 865| 1971), acquisite sul piano politico, sostenibili in dottrina (cfr. testi e commento a cura di L. Palladin,

in « Le Regioni », 1973, n. 6), come abbiamo cercato di indicare sopra, nel nostro intervento. Uno strumento legislativo nazionale di grande portata è privato così di qualsiasi possibilità operativa. Nel clima attuale il Consiglio regionale veneto (e non solo quelle veneto) non ritiene di affrontare il giudizio della Corte Costituzionale: se negativo, la questione sarebbe chiusa. Intanto è il silenzio.

I dibattiti svoltisi a Urbino agli inizi degli anni '60 intorno al Piano regolatore della città (del quale chi scrive porta, come assessore all'urbanistica, allora, una parte di responsabilità, ed è ben lieto di condividerla con il suo amico De Carlo, redattore del Piano: il testo fu pubblicato presso Marsilio, 1966, col titolo: Urbino. La storia della città e il piano della sua evoluzione urbanistica; divenne presto famoso e fu tradotto in inglese presso M.I.T. Press, Cambridge, U.S.A.), veri e propri incunaboli di questa problematica e delle sue vicende (cfr. Il futuro dei centri storici e il P.R.G. di Urbino, in « Differenze » nn. 4 e 7, 1964 e 1967, ed. Argalia), sembrano smarrirsi come un sogno illuministico: la difesa attiva del centro storico, la distruzione del suo mito estetico, la strategia del coinvolgimento economico e sociale della città e del territorio — concetti non facili da definire e tener fermi a quei tempi, ora lapalissiani, consegnati nei più ufficiali documenti legislativi nazionali, nacquero allora e hanno poi trovato una prima, timida se si vuole, attuazione. In generale sono per altro del tutto inoperanti, bisogna riconoscerlo, con buona pace anche della classe politica che si definisce avanzata. Come non bastasse, per portare un contributo alla chiarezza del dibattito, oggi hanno trovato anche chi li respinge o ritiene di doverli respingere — come l'Amministrazione Comunale di Urbino, che è poi sempre la stessa, e per essi aveva sostenuto allora onorevoli battaglie, centrali e periferiche. Nessuno riesce a capire ragionevolmente perché. Ciò che si riesce a capire (al di là del pettegolezzo) risulta incomprensibile. Se è la logica della restaurazione (cioè una presa di posizione contro un piano che ha in sé notevoli possibilità eversive — alla sola condizione di volerle mettere politicamente in moto), è triste: non per la restaurazione, ma per il rosso con il quale è dipinta. Come non pensare ad una battuta di Saint-Just? Il ne reste que des bonnets rouges portés par l'intrigue.

Notizia bibliografia sull'argomento. E in gran parte, lo abbiamo detto, più o meno accademica, cioè superflua. Indicherò soltanto quei testi che stanno come presupposto di queste riflessioni e del loro ordine: in primo luogo gli Atti dei Convegni dell'ANCSA, Bergamo 1971; Genova 1972 (fondamentale il sopra citato testo di Predieri), poi i successivi citati qui sopra nella « Postilla »; gli Atti del Convegno dell'I.N.U., Perugia, 1973: « L'iniziativa urbanistica delle Regioni »; tra gli articoli (oltre a quelli citati nel testo di Canti e De Carlo — la cui importanza, a mio avviso, va al di là di queste mie povere citazioni), innumerevoli, si veda R. Rozzi: I centri storici nel P.E.N. 1971-75, in « Bollettino ANCSA », 1972, n. 5, che però va rivisto alla luce della redazione definitiva del piano; su La delega delle funzioni agli enti locali si veda almeno la raccolta di testi con questo titolo nella serie « Quaderni regionali » a cura del Formez, 1974. Sul tema Regione-partecipazione (e per la preistoria della conclusione della « Postilla ») mi si consenta di rinviare al mio librino Una realtà separata?, Vallecchi, 1972. Un esempio di pianificazione-processo (-partecipazione) è il caso di Rimini, ora esposto per esteso in « Il parametro », 1975, n. 39-40.

LIVIO SICHIROLLO



ANCORA NEL RIMPIANTO DI GUIDO PIOVENE

«COME SI FABBRICÀ UN'ANIMA»

 \mathbf{d}

Manlio Maradei

Da « Pagina aperta », in onda il 25 marzo 1976 su Radiotre.

Lo scrittore Guido Piovene andò a morire in una clinica di Londra il 12 novembre del 1974. Esattamente un anno dopo uscì il suo libro incompiuto Verità e menzogna.

Ed ecco che adesso viene ristampato un romanzo del 1949, intitolato *I falsi redentori*. L'editore non ha reclamizzato la ristampa; i critici letterari, dal canto loro, non hanno inteso l'obbligo di parlare di un libro che ha ventisette anni sulle spalle. I lettori, perciò, corrono il rischio di ignorare *I falsi redentori* che non solo è un testo necessario per capire tutta l'opera di Piovene, ma è anche molto più moderno di *Verità e menzogna*. Vedremo poi che senso ha la parola "moderno" quando viene riferita a Piovene. Ma prima cerchiamo di far conoscenza con questi falsi redentori.

Siamo in una cittadina contrassegnata da una V e da tre asterischi; per comodità la chiameremo Vicenza, dove Piovene è nato nel 1907. In questa città torna Giulio, il primo dei falsi redentori, che era partito cinque anni prima, quando Maria lo aveva abbandonato per mettersi con Pietro che poi ha sposato. Pietro è il secondo dei falsi redentori. A mettere in contatto i due provvede Carlo, fratello di Pietro. Carlo non ha l'agilità e la tortuosità dell'intelligenza che caratterizzano i due redentori, ma svolge un compito essenziale di ambiguo e sommesso suggeritore. Troppo fiacco, troppo molle per agire in prima persona, preme sugli altri con piccoli interventi, spandendo il veleno di oscure premonizioni. In fondo anche lui ha le caratteristiche di un falso redentore. E la persona da redimere? Costei è Maria, anch'essa capace di esercitare spietate analisi sui sentimenti o sulla mancanza di sentimenti. Però Maria è ritenuta troppo àtona; a volte spenta, a volte animata soltanto da una sorda cattiveria, da una specie di rancore per la vitalità altrui.

Giulio (l'ex amante) e Pietro (l'attuale marito) trovano subito un rapporto corretto, da persone civili, razionali. Tra loro si crea un sodalizio intellettuale colorato dal nobile intento di giovare a Maria, di portarle chiarezza e serenità. La morale religiosa di Pietro e quella laica di Giulio si alleano nel tessere alacremente una rete di concetti e pseudoconcetti che finiscono per soffocare Maria, e condurla alla morte. Una morte fisica, vera; un suicidio compiuto con la pistola e non già con la parola. La confusione della parola, invece, è stata l'arma di Giulio che chiude il libro con questo anatema:

« Guai agli oscuri nel mondo! Sono costretti a invidiare la chiarezza di quelli che compiono un male cosciente ».

Abbiamo detto poco fa che I falsi redentori è il libro più moderno di Piovene. Perché? È moderno perché il lettore viene risucchiato nella spirale di una prosa tutta razionale, comprensibile, come vuole il nostro tempo così sospettoso verso ciò che si libera in simboli o in ansie metafisiche. Il libro è moderno, inoltre, perché la morte, alla fine, è una morte che abbiamo imparato a conoscere dalla cronaca dei quotidiani o dai romanzi gialli. Certo, è una morte che fa orrore, ma che non ha bisogno di interpretazioni. Infine i personaggi hanno tutti un'anima; un'anima già bella e fatta; più o meno opaca; più o meno priva di qualità; ma pur sempre un'anima. Negli altri libri di Piovene invece, l'anima va costruita pazientemente. E quanto alla morte, come vedremo, non ci saranno più pistolettate per capirla. Si tratterà di una morte vita-natural-durante, una morte mistica o iniziatica. Il grido di Giulio — Guai agli oscuri — sembra un appello alla chiarezza della ragione e ci lascia contenti (modernamente contenti) come un precetto morale che possiamo rispettare con relativa facilità. Ma quando leggiamo Le furie (che è del 1963) o Le stelle fredde (del 1970) o anche il recente Verità e menzogna, allora i riferimenti quotidiani vengono a cadere, i precetti scompaiono. Insomma I falsi redentori è un libro che costituisce il negativo, o per meglio dire la controprova delle tesi che già comparivano nella Gazzetta nera (stampato nel 1943) e che poi si sono sviluppate a tratti grandiosi nelle Furie e nelle Stelle fredde.

Però, se vogliamo davvero seguire Piovene nella sua avventura di scrittore, dobbiamo superare d'un balzo tutti i luoghi comuni che in più di trent'anni sono stati ripetuti su di lui. Si cominciò con l'assurdo paragone con Fogazzaro, poi si parlò di cattolicesimo veneto, e quindi della conversione al laicismo. E si è insistito molto sull'aristocrazia di Piovene solo perché egli era nato da famiglia nobile e molto agiata. Però, più la gente si affannava a etichettarlo, più lo scrittore sfuggiva alle classificazioni di comodo. E non apparteneva a sodalizi letterari, non seguiva correnti stilistiche; anche perché il suo cammino solitario era aspro e non cercava consensi.

Ma qual è la via percorsa dallo spirito di Piovene? È venuto il momento di dirlo, e di dimostralo. È la via dell'ermetismo, intendendo per ermetismo quel complesso di dottrine e di pratiche che si collegano all'Hermes greco, al Mercurio latino, al Toth egizio. E dall'ermetismo discende l'alchimia, scienza antichissima che passa indenne attraverso la storia, attraverso le religioni. L'alchimista crede nella corrispondenza dell'universo infinito (che chiama macrocosmo) con quel piccolo universo denominato uomo (che chiama microcosmo). Questa corrispondenza si accompagna all'idea che la materia sia fondamentalmente una, e che, pertanto, ogni elemento naturale sia riconducibile a un punto comune, elementare. Realizzato questo procedimento di riduzione alla massima semplicità, l'alchimista può operare la trasmutazione metallica, cambiare il piombo in oro.

Dobbiamo credere a una effettiva azione chimica e metallurgica? Oppure a una metafora spirituale? Impossibile rispondere senza cadere nella fantascienza. Quel che è certo è che l'achimista, accanto al forno e agli alambicchi, tiene sempre l'inginocchiatoio per la preghiera; e cerca di operare in se stesso trasmutazioni ben più spettacolari di quelle metalliche.

Carl Gustav Jung, ha scritto un vasto studio dal titolo *Psicologia e alchimia*; se ne trae la convinzione che questa scienza ermetica fosse una specie di esplosione della psiche controllata dall'intelletto. Alla fine si arriva, secondo gli alchimisti, al compimento della Grande Opera. Che vuol dire? Nel linguaggio chimico-metallico vuol dire che si realizza l'oro, detto anche il Re o il sole. Nel linguaggio spirituale vuol dire invece che si è costruita l'anima immortale.

E Piovene che c'entra con queste pratiche ermetiche? È forse un alchimista? No, non è un alchimista. Però spesso scrive con linguaggio da alchimista. Segno che ha inteso le seduzioni poetiche dei simboli alchemici. Di conseguenza è dovere di ogni lettore scrupoloso individuare i fili simbolici della tramatura narrativa di Piovene. Torniamo ai Falsi redentori. È il libro dove il simbolo rimane soffocato, non ha coraggio di emergere perché i personaggi non hanno coraggio di individuarne i segnali. I due falsi redentori, infatti, sono uomini dal meschino orgoglio intellettuale che cercano di imporsi sugli altri come maestri. Ma non possono che agire nell'errore, proprio come molti santoni che oggi tengono banco nelle nostre città pretendendo, sotto i nomi più esotici, di fare proseliti e di governare la coscienza. I falsi redentori sono falsi perché non hanno ancora redento se stessi. E nei libri di Piovene si legge sempre che c'è una sola strada di partenza per la redenzione. Essa consiste nel morire alla vita profana, la vita banale ricevuta per caso.

Lo prescrivono a chiare lettere gli alchimisti nelle loro allegorie di seppellimento e annerimento della materia. Ma, per la verità, lo consigliano anche i testi di pratica ascetica: come, ad esempio, l'*Imitazione di Cristo*. E qual è il metodo per morire? Un buon avvio è quello del silenzio interiore, del sonno dell'anima.

Il silenzio interiore, Piovene lo rappresenta narrativamente come ebetudine. Ebete viene definita Angela, la protagonista delle *Furie*; ebete viene definito anche Nico, colui che entra di forza come protagonista nelle ultime pagine dell'incompiuto *Verità e menzogna*. Certo, siamo

in presenza di una curiosa ebetudine, fatta di ostinati silenzi, sparizioni, rifiuto di apprendere... ma che poi viene contraddetta da improvvise capacità di azione e di arte oratoria. Quando non è ebete, l'eroe di Piovene è almeno sordo alla vita profana. Come il personaggio delle Stelle fredde che comincia il suo procedimento di morte iniziatica proprio rifiutando di udire.

Le prove più evidenti di questa tesi sono contenute nel romanzo Le Furie che purtroppo non è stato ancora ristampato. Chi ne possiede una copia apra a pagina 24 e legga:

« Così Angela registrò in se stessa la morte di quello che prima era chiamato anima; vivendo, ebbe la sensazione sicura di non possedere quell'anima; la sentì che moriva dentro senza lasciarle nulla... Sapendosi intelligente, come dimostrò nell'azione, si sapeva anche idiota. Trascinò la sua prima morte, in attesa della seconda morte, dentro il suo bozzolo di vita, con affanno e violenza ».

E ora leggiamo a pagina 90 la visione di Angela, quando la ragazza ripete di essere un'ebete e una voce le risponde che questa è la condizione eccelsa, la condizione di vuoto:

«Il vuoto è il segreto del Re».

Il Re è scritto con la maiuscola per avvertire, io ritengo, che è sinonimo di sole, di oro alchemico, di anima divina. La voce continua a parlare ad Angela:

« Tu sei lo strumento di un'opera. Chi è destinato a un'opera deve ridursi anima morta ».

Ma, si può obiettare, non basta la morte simbolica per stabilire una parentela con l'alchimia. È giusto, infatti c'è dell'altro. Ascoltate la pagina 239 dove viene descritto lo stupore di un cielo stellato per concludere:

« Appena cercavo parole ero presa da un'idea fissa, il rapporto tra il grande e il piccolo, il prossimo e il remoto, e poi il loro contrarsi e vanificarsi l'un l'altro in un punto mentale la cui verità era certa ».

Due o tre pagine dopo, sempre nelle *Furie*, dal macrocosmo stellare si passa al microcosmo delle viole nel giardino.

« Ogni fiore guardato diventava universo, ne assumeva i poteri, con i suoi mondi abitabili o inabitabili... Le viole erano molte, una vicina all'altra sui loro alti peduncoli... Ma per ognuna la vicenda si ripeteva, ognuna diventava tutto, mi coinvolgeva in un universo al quale non trovavo più limiti ».

Nelle pagine successive il narratore denuncia i limiti della parola per esprimere tutte e tre le facce della verità, di quella che egli chiama « cosa » con chiara allusione alla materia nella sua essenza. E conclude insistendo sull'identità ermetica di macrocosmo e microcosmo.

« Il piccolo si espandeva occupando l'immensamente grande senza lasciare nulla di vuoto, e il grande si contraeva nel piccolo entrandovi senza residui. Intuivo, confrontando il cielo, me, la mia invasione del fiore, che l'infinità dello spazio era la stessa del mio andare, venire e girare nei petali di una viola. Girando in una si girava nell'altra; tutti quei giri, d'astri o all'interno di un fiore, se fossi pervenuto a mettervi la testa sopra, avrebbero coinciso in uno; l'infinito era un punto ».

Non s'era mai intesa nella letteratura italiana moderna una tale dichiarazione di fede nella religione della natura. Mai una tale identificazione dell'individuo con il cosmo intero. Eppure i critici continuavano imperterriti a intervistare Piovene e a chiedergli di cattolicesimo, di impegno sociale, di storicità. Non si accorgevano che Piovene aveva preso il volo per quote altissime da cui tutte queste realtà erano viste, conosciute e accettate, ma tutte insieme, senza più contrasti. E allora Piovene, paziente, rispondeva di:

« Sentire le proprie vicende e quelle altrui collegate ad una vita storica di relazioni; ma, ancora con più forza, a una vicenda cosmica (intellettuale, biologica) dai tempi immensamente lunghi, a quel massimo di concreto che noi chiamiamo astratto: la natura, in cui credo».

Dunque religione della natura. E in natura nasciamo tutti uguali, tutti materia microscopica e, nello stesso tempo, infinita e indefinita. Per farsi individui e per trascendere la natura, occorre la morte simbolica. Angela delle *Furie* lo ribadisce con durezza; mette in guardia che non bastano piccoli ritocchi.

« Essere solamente cambiati o rinnovati è orribile. Bisogna essere fatti una seconda volta che si la vera prima volta ».

La natura, infatti, non regala niente e soprattutto non regala un'anima. Chi vuole un'anima se la deve costruire con la rinascita, tanto spesso invocata da Piovene, e poi con la "grande opera" di alchemica memoria. Ciò ancora dalle *Furie*.

« L'anima è l'opera perché fuori di essa non esiste nessuna sicurezza di verità. Bisogna creare per essere, l'alternativa sono le Furie o il niente, e i modi di creare sono molti, ciascuno ha il suo... Il mondo umano è un ammasso crescente d'opere e non d'anime regalate ».

Siamo all'ultima pagina del romanzo. Piovene ha già detto abbastanza, troppo per la su indole. E allora, forse disperando di essere capito, o forse nella speranza di snebbiare lo sguardo del lettore, così conclude:

« E chi vuole intendere intenda ».

Finora ho utilizzato le pagine delle *Furie* che è il più grande serbatoio ideologico di Piovene. Ma, come ho detto, il libro risale al '63 e ormai è quasi introvabile. Meglio allora esaminare *Le stelle fredde* che è stato pubblicato nel 1970 con una tiratura di circa 150.000 copie.

Anche nelle Stelle fredde, chi voglia leggere attentemente ritroverà la consueta tematica. Infatti, cosa fa il protagonista delle Stelle fredde? Tenta il procedimento iniziatico che consiste nel raggiungere la mors philosophorum, una morte che sia (cito Piovene) « durante la vita ». E per far questo usa su di sé una tecnica di eliminazione.

Tecnica di eliminazione: sono proprio le parole di Piovene. È una tecnica che procede per gradi, come per gradi andavano le società iniziatiche greche od egizie ispirate ai ritmi della natura e ai lavori agricoli. Il protagonista delle *Stelle fredde* non possiamo chiamarlo per nome perché Piovene non glielo ha dato, anticipando così una perdita di identità che prefigura la spoliazione della personalità mondana. Costui, dunque, raggiunge un primo grado nella « condizione di disertore » (come dice l'autore) mentre dietro di lui cresce un altro:

« Un essere bellissimo che si chinava su me come ci si china sui morti e mi sentivo morto, non ancora però abbastanza, senza aver provato un attimo di dolore. Volevo esserlo sempre di più, sempre più intento a progredire nel mio nuovo stato».

È la gioia del diventare morto. È il desiderio di progredire, ossia raggiungere gradi successivi nel processo di mortificazione. Facciamo un salto all'indietro di trentun anni fino alla Gazzetta nera che Piovene scrisse nel 1939 (anche se la pubblicò nel '43, dopo il successo di Lettere di una novizia). Già nel '39 più volte ricorre l'accenno alla morte vivificante. Ascoltiamo il leit motiv delle ultime pagine.

« Ecco, ora mi dico: vi è un solo modo di non incontrare la morte, quello di morire prima. Io mi chiuderò vivo in un mondo assoluto, che sia già l'aldilà ».

La costanza del richiamo al simbolo morte-rinascita è largamente provata, di libro in libro. Quel che è meno chiaro è il modo con cui il simbolo si realizza. Resta cioè da vedere quale sia la « tecnica di eliminazione » cui allude il personaggio delle Stelle fredde. Come si sa, molti romanzi di Piovene cominciano con un viaggio di ritorno nella terra d'origine, nella materia da cui si è nati. Ma non basta: nelle Stelle fredde l'anonimo protagonista affronta una fase di raccoglimento che ricorda la tecnica di seppellimento e di cottura alchemica dentro la terra nutrice circondata dall'acqua e riscaldata dal fuoco freddo. Tutti questi termini che avete appena ascoltato, sono tratti dai testi di alchimia disponibili in buon numero nelle biblioteche. Ebbene, anche il personaggio di Piovene si rifugia in un canneto vicino alla casa paterna, in uno « spazio di terra asciutta, appena sufficiente per accogliere un corpo; collegata alla terra ferma mediante un istmo non più largo di un passo, di pelago lillipuziano... Nei pochi metri di terra in cui mi ero recluso sentivo come mai la vastità dell'universo che mi alitava intorno, e mi chiamava a sé... Le foglie del canneto erano penetrate da un fuoco freddo che ardeva senza consumarle ».

Il lettore di scuola freudiana non stenterà a trovare nel pelago la placenta, nell'istmo il cordone ombelicale, nell'isolotto il grembo materno. E forse non a torto, perché ogni libro si può leggere alla luce di diverse, e tutte legittime, interpretazioni. Comunque, per stare alla nostra ipotesi, è utile ricordare che il laboratorio dell'alchimista è attrezzato con un forno e con una serie di fornelli adatti ad ogni cottura chimica. Nel forno solitamente trova posto il vaso dei filosofi o vaso ermetico. Ermetico, s'intende, vuol dire di Hermes, dell'ermetismo, e non già a chiusura perfetta. Il vaso galleggia sull'acqua o sulla sabbia perché il fuoco — come si legge negli antichi testi — non bruci i fiori dell'oro.

Queste le analogie. Ma, al di là della metafora chimica, poco o nulla si sa del procedimento psichico che l'alchimista tenta e ritenta, con infinita pazienza e monotona ripetitività, per compiere su se stesso la trasmutazione che — in parallelo — compie sui metalli. Si può soltanto immaginare uno stato superiore di coscienza o per meglio dire di conoscenza.

E questa ipotesi viene fornita anche dalle pagine delle *Stelle fredde*. Qui compare un ciliegio dagli spiccati e inequivocabili connotati di un tempio. Viene infatti descritto come « tetto », « cupola », « campana »; e la sua luminosità non solo precede l'apparizione nel sole, ma risplende — dice Piovene — « come irradiata da una sorgente artificiale ». Questo ciliegio è la somma dei ciliegi reali apparsi in tanti libri di Piovene. Ma qui diventa personaggio, diventa simbolo dopo essere stato per tanto tempo albero fra gli alberi. Alla base del ciliegio c'è un foro che mette in comunicazione con l'aldilà. Un foro (ve lo rammentate?) da cui compare nientemeno che Dostoievski. Sotto il ciliegio, il protagonista delle *Stelle fredde* si pone in una condizione di vuoto ricettivo, la stessa condizione di vuoto descritta da Angela nelle *Furie*. Ora questo ciliegio-tempio sembra contenere nei suoi petali una immensa riserva di vocaboli « già collegati in infiniti modi, tutti i pensieri detti in uno stesso istante ».

Una caratteristica del sacro è proprio quella di trasmettere una percezione globale e immediata di una realtà vastissima. Per un santo, o un grande iniziato, non si dice appunto che ha avuto una illuminazione? E che vuol dire? Che il santo o l'iniziato hanno raggiunto la conoscenza assoluta.

Dopo l'abbattimento del ciliegio-tempio e dopo la sua ricostruzione ideale, il protagonista si dedica per il resto della sua vita ad un'attività apparentemente folle; una schedatura di tutto quel che gli capita sottomano: pietre, mobili, fiori... Il che, in sostanza, è un'acquisizione della natura mediante la conoscenza grado per grado, scheda per scheda. Un'opera di imitazione che forse potrà portarlo alla stessa qualità del ciliegio onnisciente coi suoi petali bianchi. Isolato nella sua villa, il maniaco schedatore si è fatto concorrente della natura e dice:

« So che il mio è lo stesso lavoro che fa il mondo, lo scopo della sua esistenza ».

È chiara fin qui l'orchestrazione simbolica della prosa di Piovene. Attenzione peròl Non cerchiamo di leggere ogni riga in codice cifrato. Piovene è pur sempre un artista: perciò in lui il paesaggio, i caratteri umani, le parole, spesso hanno esistenza autonoma che trae vita dalla poesia e si sottrae ad ogni briglia simbolica e ideologica.

Abbiamo visto nel corso di questa conversazione che il leit motiv della morte simbolica va dal 1939 (La gazzetta nera) fino al 1974 (Verità e menzogna). Trentacinque anni di fedeltà a un'idea sono veramente tanti per un autore che è stato spesso accusato di inseguire umori passeggeri. In realtà molti di noi non hanno voluto accettare che un uomo di splendida intelligenza, un saggista elegante, un giornalista famoso come Piovene potesse coltivare una sua religione segreta dopo aver lasciato l'ortodossia cattolica e dopo aver rifiutato l'ortodossia marxista.

Ma infine, quella di Piovene è davvero una religione solitaria, egoista, asociale? Vediamo.

Piovene ha fatto una scoperta fondamentale che possiamo condividere oppure no, ma che per lui è poeticamente valida e perciò vera. La scoperta è questa: per vivere con gli altri, per essere utile agli altri, è necessaria un'opera preliminare e individuale. La larva umana, cioè, deve diventare farfalla colorata e luminosa. I libri di Piovene sono pieni di esseri odiosi e ambigui, propensi al delitto, desiderosi di prevaricare. Questi esseri sono appunto le larve. Se non si ritirano a morire, e poi a rinascere, non potranno che disseminare il male. Valga, ad esempio di questa tesi, la confessione di Maria a pagina 132 dei Falsi redentori

« Io credo sempre di esaltarmi, ma poi mi accorgo che è una finta. E forse ti ho fatto del male. Ci pensavo stamane, come si propaga il male, che non finisce mai. Mia madre ne ha fatto a me, e ora io ne propago attorno; si è come morti, buoni solo a seminare agitazione... Anche tu hai ricevuto del male. Perciò ne hai fatto e ne farai. Nemmeno tu potrai fermarti ».

L'istinto di uccidere — che travaglia molti personaggi di Piovene — viene placato dall'uccisione iniziatica, quella che sottrae alla corruzione. Insomma un atto preliminare di assoluta umiltà è indispensabile per inserirsi armonicamente nella collettività. Allo stesso modo la tessera di un mosaico esige di esser tagliata a quadrato per aggiungersi alle altre tessere, fianco a fianco. Senza la preventiva negazione di me stesso — sémbra ripetere e ripetere Piovene — non corro il rischio di amare l'umanità, non oso amarla; perché sotto l'apparenza dell'amore cercherei di distruggerla. Ecco in che consiste il vero impegno sociale di uno scrittore umilissimo, tanto umile da essere considerato sprezzante.



LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Poesie di Nelo Risi e Dario Bellezza

Ormai Nelo Risi è poeta identificabile a prima lettura: se per un caso questo nuovo libro Amica mia nemica apparso nello «Specchio» di Mondadori (Milano 1976) non portasse il nome dell'autore, qualsiasi minimo intendente a colpo, gustando la prima poesia (sulla poesia), sarebbe in grado di riconoscere la mano di Risi Capirei... Con quella serie di ripetizioni, di anafore («se un'elegia ti pagasse la cena / se un'ode ti scaldasse la casa / se un inno ti curasse la pressione... ecc.») con il solito scoccante distico finale a tagliar corto: « Chi sa fare di meglio / non perda tempo dietro i versi». Insomma Risi, da quando ha esordito sul « Politecnico » di Vittorini, si addanna l'animo nella riflessione sulla poesia, che costa appena una vita, ma che non serve a niente. Del resto anche la vita non serve a niente, passa e non lascia traccia: « non basta la scia cotonata / di un jet presto dissolta / per farci capire che siamo qua di passaggio?...». E allora il poeta? Nell'ultima poesia, Commiato, da cui abbiamo estratto i versi testé citati, Risi si sdoppia e scrive:

il poeta come dice il poeta: Tempo vecchio itinerante tu vai per la tua strada che è larga-a malapena io mi apro un sentiero che alle mie spalle il tempo inesorabile cancella...

Dunque il senso vero di «una vita vuoi / amica vuoi nemica» starebbe nel gesto del passaggio (come in una staffetta) prima della caduta (come nel mito di Sisifo delle leggende pagane o forse del peccato nel cristianesimo): la propulsione sarebbe data da una sorta di utopia che fa andare avanti gli uomini, come si legge in Immanenza (« L'idea di una vita / migliore è come forza / storica che ha valore // È un'idea per noi / qua in vita e non / promessa di un aldilà »), poesia che chiude la prima sezione del libro. Con occhio asciutto e che in un certo senso costituisce il ponte di passaggio più evidente con la raccolta immediatamente precedente Di certe cose. Le due sezioni che seguono, invece, Variazioni sul bianco, e Suite a ritroso (a rappresentare il lavoro degli ultimi tre o quattro anni) pur nella sottolineata continuità del discorso poetico di Risi, aggiungono nuove dimensioni sia tematiche sia stilistiche. I due più generali poli di attrazione per Risi sono la sfera

privata (qui scandagliata con strumenti psicanalitici, anche) e la sfera pubblica (che porta alla poesia civile, impegnata, politica, ideologica, come si preferisce). Il pedale continuo della restituzione è, al solito, quello dell'ironia, s'intende della civile ironia della linea lombarda, da Parini e Porta in giù, mettendoci magari anche il grande Manzoni. Non mancano punte più aspre, specie nella denuncia delle storture che ormai ci assediano in maniera sempre più assillante, con la marea montante della lercia corruzione onnipervadente. Per contrappasso, lo stile si rassoda, diviene impassibilmente burocratico. È la problematica del « potere », naturalmente nell'accezione del rovesciamento del potere, con la proposta di una storia descritta da parte delle nuove vittime, del bianco non razzialmente discriminato, del Patriarca che ancora non è morto, ma è messo in condizione di non nuocere.

D'altronde Risi, per sottrarre il passato a quel destino di cenere a cui irrimediabilmente il meccanismo atroce della vita lo condanna, come in precedenti raccolte aveva recuperato i ricordi di guerra e dopo-guerra, ora recupera in chiave narrativa i ricordi d'infanzia e giunge a ritroso fino allo scavo nei primi vagiti, in Sviluppo psicomotorio della primissima infanzia di un capo. Ancora l'accento civile e politico, privato e pubblico, si mescolano e s'intridono, magari con un abbandono narrativo, pastoso e a volte pacificato, che induce zone più distese e serene in un esercizio poetico che è piuttosto aggricciato nella negazione, magari sul lettuccio dell'analista. Sotto questo profilo Amica mia nemica rappresenta il libro più vario, più complesso nella ormai stratificata carriera di Risi: naturalmente non sempre le parti più « nuove » sono necessariamente le migliori.

E passiamo dalla « quarta generazione » lombarda, a cui si ascrive Risi, ad un poeta delle nuove leve, quelle catalogate in una recente antologia di Berardinelli e Cordelli, *Il pubblico della poesia* (Lerici 1975), cioè a Dario Bellezza. Nella prestigiosa collana di poesia di Garzanti la sua ultima opera dal titolo inquietante, *Morte segreta*, viene a riconfermarlo poesta nuovo, attendibile in quelle sue mosse narcisistiche da maudit guitto

e un po' gigione (Shakespeare recitato da un filodrammatico), sempre proiettato su una ribalta vuota e polverosa a sgranare litanie a Dio e al Diavolo (mezza strada): un Amleto dolorosamente autoirridente che sotto il mantello nasconde droga, versi e vizi sessuali, la cui irredimibile « mezza cultura » viene astutamente dirottata dagli antologisti che abbiamo nominato verso il genere cosiddetto « selvaggio ». Si dice che il mito del poeta genio e sregolato alla Rimbaud sia passato di moda: ma Pasolini e certa sua progenie (a cui Bellezza latamente appartiene) stanno lì a dimostrare il contrario.

ALDO ROSSI

Narrativa

Umberto Saba, "Ernesto"

Questo racconto di Umberto Saba, Ernesto (editore Einaudi) che solo ora vede la luce, esce in un momento poco opportuno perché sembra prestarsi a polemiche di varia occasione e fornir materia a presunzioni ideologiche con le quali Ernesto non ha alcun rapporto diretto o indiretto. Come, del resto, era nella natura dello scrittore, geloso della propria autonomia e separato fin puntigliosamente da messaggi o esigenze che già pesavano e più ora pesano sull'attività letteraria. Nulla di «liberatorio», nel senso polemico in cui il termine è usato oggi, nella semplice vicenda di questo incompiuto racconto che Saba scrisse in una clinica, nel 1953. Sentiva di ritrovare, con un sapore d'antica, rara felicità, qualcosa dei primi propri turbati contatti con la vita nel sedicenne protagonista del racconto, che rievoca la Trieste del 1898. Ernesto, ragazzino, anzi ancora un fanciullo, ha una breve esperienza amorosa con un uomo di ventotto anni, ma presto passa a rapporti con una prostituta, un po' verso di lui materna: esperienze che s'accampano sempre nel cerchio naturale d'una incuriosita disponibilità agli impulsi più innocenti perché naturali, se pur avvertiti precocemente in una eccezionalità che costituisce un senso istintivo di quanto di dolore, di ambiguità, la vita comporta: più per questo, essa vita, attraente. Quindi in lui una elementare felicità per quanto di più ingenuo, e fin infantile, la vita offre: l'attaccamento al merlo Pimpo, il capriccio per il violino, e altri trasporti naturali come la golosità per certi dolci. Per il fanciullo, la vita deve saper filtrare entro quei capricci, e dispetti, e puntigli, in gran parte ancora infantili. In modo che, dal dolore che la vita pur spontaneamente esprime, Ernesto cava un graduale acquisto di esperienze nuove, appena più combattute ma ancora spontanee: dal dispetto che prova per il parrucchiere che gli fa la prima volta la barba, all'incontro con la donna mercenaria. Dall'affiorare di un nuovo, più turbato stato interiore. nascono le pagine più vive e originali del racconto: quando si china per bere alla fontana, e ne nasce l'equivoco tutto interno, fantasticato. per il riso delle donne, che Ernesto crede provocato dalla sua innaturale posizione: invece le giovani ridono solo per attirar l'attenzione del bel ragazzino, Ancora, quando alla madre confida i rapporti con l'uomo. Situazione scabrosa. Ma Ernesto non vuol tornare in ufficio, e, insieme, vuol che la madre gli paghi il biglietto d'ingresso. proprio quella sera, per un concerto di violino. Un capriccio, né per questo la situazione è meno scabrosa; e ottiene infatti quanto a lui preme: silenzio, e comprensione della madre, e la serata al concerto.

Nei due episodi cui s'è accennato, il riso e il disagio alla fontana, dopo la sua prima esperienza con una donna, e il definitivo distacco dal primo rapporto innaturale, mediante la confessione alla madre, è da collocare il centro del breve racconto. Si tratta di pagine d'una fervida e lieve scrittura, nelle quali Ernesto si muove, agisce, come in una sospensione d'umana libera felicità, più trepida perché visitata d'interni presentimenti meno lieti. È una condizione intimamente poetica, che ricorda alcune sue celebri poesie delle quali sono protagonisti adolescenti con i loro sublimi accessi d'infantili disperazioni, ed esaltazioni. Direi, tuttavia, che, nella parte centrale cui ci siamo richiamati, Ernesto ci dà una rappresentazione più venata di sfumature, più ricca

d'interni chiaroscuri, e significante per impliciti sviluppi. Felicità, e un dono d'una capacità di adesione alla vita, su cui si intesse, nell'incompiuto libretto, anche un flusso d'osservazioni di valor generale: «Con quella frase netta e precisa, il ragazzo rivelava, senza saperlo, quello che, molti anni più tardi, sarebbe stato il suo "stile": quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando insistenze ed inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si trattasse di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate "sublimi", e situandole tutte — come fa la Natura — sullo stesso piano, Ma allora non ci pensava certo». Da questo fondo d'una attenta collocazione del sedicenne protagonista nel suo ambiente, viene certa implicita complessità nel toccar dei rapporti d'Ernesto con uomini, e donne: lo zio, il capoufficio, il parrucchiere, l'uomo del primo incontro, e, soprattutto, le sottili — e colte spesso al limite dell'inespresso — le sempre amorose ragioni del particolare reagire del fanciullo verso le donne: la madre, e la mercenaria del primo rapporto amoroso. Ma, di lì, lo spettacolo mobile e colorato della città, i caffè, il mare, e, al di là, certi lontani presentimenti d'ordine storico, lievemente ma penetrantemente toccati da Saba. Corre all'interno del racconto una continuità, di ispirazione, di creatività. che non è affatto offuscata dal fatto che il libro si presenti, come s'è detto, incompiuto.

"Il comunista", di Guido Morselli

Guido Morselli, bolognese, si uccise nel 1973. Aveva 61 anni. Non ci interessa l'aneddotica, che ama scavare, di un suicida, entro gli episodi biografici, e diffondersi in interpretazioni della morte volontaria: farne, diremmo, un personaggio. Quel che importa, è che Morselli aveva lasciato alcuni romanzi, inediti tutti. È merito del direttore della Casa Editrice Adelphi di Milano avere riscoperto il valore di quei romanzi che in parte, vivente l'autore, erano stati respinti da altri editori. Adelphi ha pubblicato nel '74 Roma senza papa, scritto tra il '69 e il '70, nel '75 Contro-passato prossimo, cronologicamente dello stesso periodo del primo, e,

nel '75 Divertimento 1889, strettamente successivo come composizione ai precedenti. Ora pubblica il quarto romanzo, Il comunista, scritto nel '64-'65.

Gli avvenimenti che, a mio giudizio, costituiscono non il fondo reale ma la cornice del Comunista si svolgono nel '58-'59, nell'eco di dibattiti della recente destalinizzazione, che il partito comunista italiano ha accettato ponendosi rigorosamente sulla linea della politica sovietica.

Protagonista del romanzo è Walter Ferranini, un militante comunista quarantacinquenne, che il partito ha sottratto all'ambiente locale in cui si svolgeva una sua efficiente attività pratica presso la base, e lo ha fatto deputato.

A Roma Ferranini ha degli amici, tra i compagni, in parlamento. Ma si sente sprecato e come immobilizzato. Gli sembra che l'apparato del partito si venga staccando dalla base, per un'astratta attività politica di cui nell'intimo non sa darsi ragione. È rigorosamente fedele al partito e non sopporta critiche o posizioni deviazioniste. Lo irritano i personalismi e i pettegolezzi. Ha alle spalle un'attività pratica di militante ma, per onestà morale, non ama se ne parli.

Tanto più che passò vari anni negli Stati Uniti, irretito per amor della moglie in un ambiente borghese. Dalla moglie si è separato; ha una amante, Nuccia, che lo ama e lo capisce anche nelle sue debolezze. L'impianto del romanzo si salda nella vita del partito ma, s'è detto, questa parte è la cornice del libro. Proprio la fedeltà di Ferranini, covata nel silenzio, matura in una profonda crisi. La destalinizzazione ha significato l'abbandono di un rigorismo che per lui è tutt'ora indispensabile. Autodidatta, si è venuto formando una sua cultura, e, abituato a portare a livello di una interiorità morale e intellettuale ogni presa di posizione del partito, gli sembra che il partito scivoli verso un lassismo borghese.

Cosa ha voluto dire Morselli, per bocca del protagonista del romanzo? Evidentemente ha sentito nelle tradizioni del partito comunista una sostanza morale che permette allo scrittore di portare a fondo un problema generale, in cui si riflettono gli scompensi del dopo-guerra. Nulla però di polemico, nessun rimpianto, nessuna protesta. Morselli ha una facoltà, già dimostrata nei primi due romanzi in un modo esemplare: di sostanziare interessi storici e filosofici d'un singolarissimo trasporto della fantasia. Non si ferma alle ragioni particolari dell'allentarsi del fervido clima, nato dalla Resistenza, di una fiduciosa realtà popolare rivoluzionaria. Il lavoro è — e Ferranini ne è convinto — non un'imposizione borghese, ma legge della natura. L'uomo combatte una natura onnivora e spietata.

È questo il fondo e il significato del romanzo. Speranze, attese di un mondo socialista in cui il lavoro sia sottratto allo sfruttamento e sia una gioia, non lo seducono. La realtà non è quella di pur grandi teorici politici: la realtà è solo una spietata legge della natura. La vita umana è una incessante lotta, per non restare soppressa dalla natura. Morselli si richiama con questo a una tradizione di pensiero che egli però nel romanzo svolge con una intima convinzione sostanziata di fantasia. Questa la dote, per cui il nuovo romanzo si richiama ai migliori risultati della sua narrativa, caratterizzata da un'invenzione profondamente nutrita d'un senso della storia e delle leggi che reggono la vita degli uomini. Dote sostanziale dei due romanzi, con i quali si allinea degnamente il Comunista,

ALDO BORLENGHI

Critica e filologia

"Il Milione" di Marco Polo

Per quanti hanno conosciuto personalmente Luigi Foscolo Benedetto e hanno avuto con lui un assiduo sodalizio, com'è il caso dell'estensore di questa nota, la lettura o meglio rilettura di quello straordinario libro che è il Milione di Marco Polo, di cui il Benedetto fu il primo editore scientifico e prezioso illustratore, non può non richiamare alla mente la figura di questo studioso d'eccezione: erudito e filologo, critico d'impareggiabile acutezza e di provocatoria originalità. Alla memoria appunto di Luigi Foscolo Benedetto, maestro insuperato di studi poliani, è dedicata la più recente stampa del Milione, curata con rigo-

rosa perizia da Valeria Bertolucci Pizzorusso e data alla luce dalla editrice Adelphi di Milano.

La competente ed esperta curatrice s'è infatti indotta a riproporre, con tutti gli accorgimenti tecnici del caso, la versione toscana del Milione; non limitandosi però, come avveniva in passato, ad un solo testimone, ma collazionando tra loro tutti e cinque i codici che contengono la suddetta versione e identificando così la fonte più completa e sicura del testo poliano. La Pizzorusso ha perciò operato con filologico discernimento e ha ricostruito il grande libro nella veste più prossima all'originale, ovvero anteriore al 1309, fondandosi sul confronto dell'intera tradizione manoscritta, vagliata e discussa passo per passo in un'ampia nota al testo e in un ricchissimo apparato critico.

Non basta. Questa non comune edizione del Milione reca, infatti, anche un dovizioso «Indice ragionato» di quasi trecento pagine che si presenta come un vero e proprio commento del Milione ed è condotto su due binari: quello storico e quello filologico e testuale. Ha compilato questo «Indice » indispensabile Giorgio R. Cardona, il quale ha soprattutto fornito chiarimenti d'ordine storico-geografico e d'ordine lessicale con particolare riguardo alla terminologia orientale; mentre le note della Pizzorusso, che sono collocate a piè di pagina, hanno carattere esplicativo e filologicolinguistico. Per merito dunque di Valentina Bertolucci Pizzorusso e di Giorgio R. Cardone, oltre che del coraggioso editore, ci è consentito rileggere, con tranquillità testuale e con tutti i sussidi necessari, « il libro delle meraviglie », il diario di quell'eccezionale esploratore che fu Marco Polo: un'opera di straordinario respiro avventuroso, di grande forza romanzesca, per il quale Luigi Foscolo Benedetto, con cui è giusto chiudere, aveva prefigurato una sempre maggiore fortuna presso i lettori moderni: « Sono persuaso — scriveva infatti il Benedetto - che Marco finirà per avere un giorno, nelle storie letterarie, un posto d'onore, un posto ben superiore a quello che gli si accorda oggi, per nulla inferiore in ogni modo a quello che gli si riconosce sin d'ora nelle storie della scienza e della geografia. Sono certo che si finirà col comprendere, universalmente, cos'è davvero "il libro delle meraviglie" nella storia morale del nostro Occidente; una delle sintesi più potenti che ci abbia lasciato il Medioevo, sintesi laica e terrena da porsi accanto alle due celebri sintesi in cui è riassunto il Medioevo teologico e filosofico, la Summa di San Tommaso d'Aquino, e la Divina Commedia: sintesi grande com'esse, benché d'una grandezza di altra natura ».

Le fonti del "Furioso"

L'anno centenario ariostesco è appena alle nostre spalle e vede la luce presso l'editore Sansoni di Firenze un'opera classica dell'ariostismo critico: quelle ormai giustamente celebri Fonti dell'Orlando Furioso di Pio Rajna che apparvero la prima volta nel 1876, cioè or è un secolo, presso lo stesso editore, e che furono ripresentate in seconda edizione corretta ed accresciuta nel 1900. Un'opera di utilità primaria, per gli addetti ai lavori, andata prestissimo esaurita e divenuta pressoché introvabile. Se ne saluta dunque con molta letizia e consenso questa ristampa sansoniana che si attiene scrupolosamente all'edizione del 1900 ma con l'incremento di inediti preziosi.

Ha provveduto a curare questa ristampa delle Fonti dell'Orlando Furioso Francesco Mazzoni, dantista di molta competenza e nipote del Rajna. Il Mazzoni ha cominciato col tracciare, nella sua lucidissima « presentazione », la storia esterna ed interna di questo libro eccezionale, nato nel rigoroso laboratorio del fiorentino istituto di filologia romanza e indirizzato a raccogliere e a sistemare, intorno a temi e personaggi, un vastissimo materiale del medioevo francese e italiano. È stato così possibile ricostruire una complessa e sino ad allora poco nota tradizione letteraria a cui certo l'Ariosto s'era rifatto consapevolmente, anche se non esclusivamente, nella complessa e inventiva strutturazione della sua splendida macchina romanzesca. Il libro del Rajna, che per taluni aspetti sembra risentire della fiducia positivista nella trasformabilità della critica in scienza, fu a più riprese censurato da campioni non sempre eletti dell'idealismo nostrano, seguaci imperterriti delle teorie intuizionistiche dell'arte, sacerdoti del sacro fuoco poetico, della libera fantasia creatrice. In verità oggi quelle riserve e quegli anatemi poco o niente affatto ci turbano. Tutt'al più incliniamo a credere che quel materiale medievale abbia agito non del tutto direttamente sull'Ariosto, ma per buona parte indirettamente, attraverso la mediazione dei poemi cavallereschi del Quattrocento, Pulci e Boiardo in testa, e del primo Cinquecento ferrarese. In ogni caso l'opera del Rajna si presenta oggi come uno strumento indispensabile, e ancora non sostituito, per ogni ricerca storicoculturale sulla tradizione letteraria che sta alle spalle dell'Ariosto, e con la quale l'Ariosto è entrato in vivace rapporto di fertile agonismo, e per ogni indagine stilistica sui modi e le forme del narrare, ovvero dell'elaborazione dei temi, del loro variato sviluppo, del loro romanzesco intreccio e libero divenire e imprevedibile concludersi. È proprio nel confronto ravvicinato tra le tecniche narrative degli «ascendenti» e quella ariostesca che meglio si misura, fuori da ogni astrazione, l'autentica forza di scrittore del poeta ferrarese, del cantore di Orlando impazzito e risanato.

Questa nuova edizione delle Fonti dell'Orlando Furioso, oltre alla «presentazione» del Mazzoni, ci offre in appendice anche una serie di «Giunte e postille» ricavate da un esemplare della edizione del 1900 che il Rajna veniva apprestando per una vagheggiata ristampa. Non mancano anche alcune lettere, che erano allegate a quello stesso esemplare, e che contengono osservazioni a proposito di questo o quel passo del libro. Spiccano, tra queste lettere, quelle del Carducci, del Lisio e del Catalano. Un errata-corrige, autografa, completa questa edizione curata come meglio non si poteva e quindi affidata con fiducia alle mani operose dei giovani ariostisti in via di crescita.

Periodici letterari europei

Nel 1970 ha preso l'avvio, per iniziativa dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Urbino e sotto la direzione di Mario Petrucciani, una utilissima serie di volumi destinati ad acco-

gliere gli Indici ragionati dei periodici letterari europei. Questa iniziativa, sostenuta dal Consiglio nazionale delle ricerche, mira a fornire organici strumenti di lavoro per una precisa ricostruzione dei dibattiti ideologici, politici e scientifici, che hanno avuto vita intensa e stimolante nei giornali e nelle riviste dal Romanticismo ad oggi. Si tratta dunque di agevolare una ricognizione, documentariamente fondata, delle varie progettazioni e polemiche letterarie e artistiche affidate alle pagine dei periodici e che costituiscono il fertile retroterra, in gran parte inesplorato, della nostra cultura novecentesca. A questo fine concorre vantaggiosamente, sul piano pragmatico, la struttura immediatamente fruibile di questi volumi: una presentazione critica, una nota storica in cui si traccia la storia esterna ed interna del periodico, l'indice completo e analiticamente ragionato del periodico stesso, e infine una serie di indici strumentali di utilissima consultazione: indice dei collaboratori, indice delle materie e dei soggetti, indice degli autori dei libri recensiti, e via dicendo.

La serie di queste pubblicazioni, che vengono stampate dalle Edizioni dell'Ateneo di Roma, s'è inaugurata, come abbiamo detto, nel 1970 con l'indice ragionato della rivista « Il Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti » che uscì tra il 1832 e il 1834 a Napoli e che sino ad oggi era pochissimo conosciuta. Negli anni successivi, tra il 1970 e il 1974, hanno veduto la luce altri tre volumi dedicati rispettivamente all'ormai celebre «Cultura» di Cesare de Lollis, cioè alla rivista « Cultura » degli anni 1921-1928, alla rivista « Menabò » di Elio Vittorini, apparsa tra il 1959 e il 1967, alla rivista ateniese «Ta nea gràmmata», ovvero « Lettere nuove », che è degli anni 1935-1945. Adesso è la volta di due nuovi volumi che riguardano rispettivamente la ottocentesca « Ruota» e la novecentesca «Corrente». La «Ruota» uscì negli anni 1840-1842 a Palermo avendo come fondatore e direttore Benedetto Castiglia, il quale raccolse intorno a sé uomini eminenti di lettere, oltre a scienziati, storici e giuristi, per un programma di diffusione culturale schiettamente moderno, rivolto ad affrancare la Sicilia e ad allinearla alle esigenze più avanzate espresse da altre riviste italiane contemporanee, tra cui l'« Antologia » del Viesseux presa a modello dal Castiglia per la sua «Ruota». La presentazione è di Giorgio Santangelo, il saggio storico introduttivo e gli indici di Michela Sacco Messineo. L'altra rivista, intitolata distesamente « Corrente di vita giovanile », uscì invece a Milano tra il 1938 e il 1940, cioè negli anni perigliosi e ambigui dell'immediato anteguerra, ed espresse lo sforzo risolutivo di giovani artisti e scrittori per districarsi dai vincoli della cultura ufficiale e avviare così un processo di liberazione etica ed intellettuale destinato a portare la maggior parte dei collaboratori di «Corrente» ad opporsi alla dittatura sia pure seguendo scelte ideologiche diverse. «Corrente» fu fondata e diretta da Ernesto Treccani ed ebbe tra i suoi redattori Giansiro Ferrata e Vittorio Sereni. Appunto a Sereni si deve la presentazione della rivista, che è anche una intensa rievocazione di quell'epoca ardua e dolorosa, mentre Alfredo Luzi ne ha curato la premessa storica e gli indici.

La collana promette di continuare alacremente, e già si annunciano gli indici di altre due riviste: «L'Italia futurista » e «L'Italiano ».

LANFRANCO CARETTI

Filosofia

"Libertino - libertini": la parola, il concetto, le figure

Recenti studi sui libertini: non c'è che l'imbarazzo della scelta. Ma scegliamo bene, non stiamo anche noi al gioco stupido e ignorante del consumismo e della permissività di moda (un loro senso c'è, e comel, e un loro peso nell'ampia produzione corrente, ma non ci interessa qui). Ecco due libri, di gran classe, non recentissimi, complementari: Gerhard Schneider, Il libertino (Il Mulino, 1974, pp. 314, L. 6.000), reca per sottotitolo: Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo, una storia delle idee di impianto filologico, sicura come quasi sempre ciò che viene di Germania, ma dal respiro un po'

corto (dietro, si avverte l'ombra di Burdach, e il suo saggio sul termine renovatio-rinascita); John Stevenson Spink, Il libero pensiero in Francia da Gassendi a Voltaire, sempre fresco sebbene la prima edizione inglese sia del 1960: ancora una storia delle idee della miglior tradizione anglosassone, dove filologia, sociologia e storia della filosofia si intrecciano continuamente e non sai dove finisca l'una e cominci l'altra, una delle ultime, tormentate fatiche della «vecchia» Vallecchi («Saggi»: pp. 410, L. 4.200), distribuita l'inverno scorso. E buone le traduzioni, una volta tanto va detto: la prima a cura di Giuseppina Panzieri, la seconda di Luisa Roberti Sacerdote.

Una doppietta. Pregi e difetti comuni: metodo, rigore e la fantasia del filologo e dello storico di razza al lavoro, da una parte, ma dall'altra il limite di una storia delle idee che lascia scoperto (Spink) o ignora del tutto (Schneider) il versante scientifico. Antico, saldo pregiudizio della storiografia «letteraria», qui gravissimo: i libertini fuor della polemica sulla scienza e nella scienza continueranno a presentare un'immagine di sé dimidiata. Badaloni, nella Prefazione allo Spink, lo lascia capire, elegantemente, ma con fermezza, Comune e complementare la geografia intellettuale dei due lavori: nostra madre Francia, Sua Maestà la cultura, nella sua lunga nascita fra il tramonto della Rinascenza e il grand siècle, per Schneider; la Francia, anche per Spink, tra il 1619, morte del Vanini sul rogo, e il 1739, o giù di lì, un altro rogo, meno atroce questa volta ma non meno simbolico: le fiamme bruciano le Lettere filosofiche sugli inglesi di Voltaire (12 edizioni fra il 1733 e il 1739), elogio della libertà politica, « una battaglia che ormai si svolge alla luce del sole ».

Allo Schneider interessa la storia della parola «libertino»: le sue origini bibliche e giuridiche; definizione di una setta, cioè i calvinisti delle guerre di religione; sinonimo poi di «irreligioso»; nel '600 è libertino il rifiuto della fede dei padri, il rifiuto delle coercizioni in campo sessuale, infine dei modi di comportamento e di pensiero prescritti, atteggiamento questo caratteristico dell'alta nobiltà. Ma se leggete lo Spink vi accorgete della difficoltà per non dire dell'astrattezza di queste

operazioni analitiche, pur sorrette dalla filologia: quelle componenti sono sempre intrecciate e ciò che interessa è cogliere il senso di quell'intreccio nei vari testi e nelle diverse figure: qui lo Spink dà prova di una competenza raffinata e sovrana. La filosofia italiana del Rinascimento come presupposto sempre operante (a parte la lacuna della scienza); al centro Gassendi, Cartesio, Spinoza; intorno Bayle, Vanini, Cyrano, Molière, per non citare che i maggiori, immersi in un dibattito dalle innumerevoli voci, alcune rimaste anonime, altre ancora sepolte nelle carte degli archivi francesi: epicurei, scettici, naturalisti e politici radicali, «sociologi» ed eruditi clandestini, una gara di intelligenze aperte, acute, vivacissime, un pensiero coerente, ricco di contenuti, sistematico e ad un tempo in rapida evoluzione, senza debiti ad influenze esterne, ma anche aperto a tutto ciò che si era praticato nei laboratori e negli studi di tutta Europa, in Italia e in Inghilterra in particolare. Non si cristallizzò mai in un credo, e fu la sua salvezza, il seme del suo futuro. «Il libero pensiero francese fu essenzialmente sociale in ogni tempo - nota Spink -. Questo non significa che fosse attributo di una classe particolare, almeno non nel '600 o all'inizio del '700. Più tardi fu adottato dalla borghesia finanziaria, commerciale e industriale; e non fu neppure il sottoprodotto di una borghesia da salotto: creazione di uomini di scienza e di cultura, trovò pronta espressione nelle riunioni, nelle accademie, nei salotti, nelle taverne e nei caffè dove le idee circolavano accolte con entusiasmo». E fu la sua vittoria nella storia politica, al prezzo di una serie di compromessi e di soluzioni moderate (Voltaire, l'Enciclopedia...).

Questa trama intessuta dallo Spink, il ritmo, e la conclusione, della sua ricerca, li ritroviamo in parte nell'ultimo capitolo dello Schneider: Il « libertinage » come infrazione alle norme dell'ortodossia e dell'assolutismo (titolo un po' intellettualistico o pomposo o comunque compiacente, forse, alla moda di cui s'è detto all'inizio): dove l'autore a nostro avviso offre il meglio della sua analisi, talora astratta e definitoria nei sopra ricordati capitoli precedenti. Ora vediamo il libertin nella lotta contro il consolidamento della monarchia asso-

luta e nella polemica con l'apologetica cattolica al servizio della ragion di stato (e si legga, per fare solo un esempio, che cosa pensa il Condé di Cristina di Svezia, a p. 226); al centro, naturalmente, Bayle e la sua distinzione di irréligieux e immoral; quindi la delimitazione razionalistica di libertin al campo etico, tanto incisiva e forte da far ritenere ad alcuni (Limojon de Saint-Didier, ma non è il solo) che la celebre libertà di costumi che fu gloria di Venezia fosse di fatto un'astuzia della ragion politica, cioè uno strumento se non di repressione, certo utile alla tutela dell'ordine esistente (pp. 262 ss.). Infine, «grazie all'ambiguità del termine... si verifica un caso singolare per cui nel bel mezzo dell'opera di purificazione della lingua nell'epoca classica, un epiteto ingiurioso scaturito dalla polemica teologica è stato accolto nell'uso linguistico della buona società con un significato positivo» (pp. 265 ss.): «Una donna onesta dirà di se stessa, addirittura con orgoglio: Io sono nata libertina » (è il gesuita Bouhours, seguace del preziosismo, 1675, contestato da Ménage: contestazione vana, perché il senso di «indipendente », « che vive a modo suo », come oggi diciamo « una persona libera », era già in qualche modo presente nel neologismo libertinage — ovviamente caratterizzato in senso teologico - che dobbiamo a una lettera di San Francesco di Sales, 1606). Insomma, ahinoi!, è la fine dei libertini, catturati dal sistema. Un capitolo ricco e, ci si passi una volta la parola, divertente: ritroviamo tutti, i grandi, i grandissimi, i minori (che allora non sapevano di esserlo), non meno grandi degli altri; non da ultimo le delizie delle Historiettes che tra innumerevoli pettegolezzi (quelli che poi si sono chiamati tali...: se ne legga almeno uno nello Spink, p. 186) colgono sovente nel segno lasciando di stucco i sottili pedanti: un solo esempio: di Malherbe, Tallemant riferisce che «a volte gli scappò detto che la religione del principe era la religione delle persone per bene » (p. 204). È tutto un capitolo di storia! Ciò che Badaloni dice di Spink, vale anche per Schneider: aver superato «i pericoli di una storia apologetica di una corrente in ultimo vittoriosa e di una storia esclusiva delle avanguardie sconfitte». Il risultato è un'avventura affascinante dalla trama ricca e nascosta che si legge come un romanzo (uno buono!). Il massimo elogio che, una volta, si riservava agli storici.

I due lavori troveranno da noi un terreno già ben dissodato. Se diamo un'occhiata, un po' arbitraria, all'ultimo decennio, senza pretesa di individuare una tradizione o di stabilire le coordinate di una ricerca, ci imbattiamo in una ricca messe di studi degni dei precedenti di Spini e Cantimori da una parte, di Gregory e Garin, più recenti, dall'altra. Montaigne e Charron, studiati da A. M. Battista (Alle origini del pensiero politico libertino, Giuffré 1966) che ha tra gli altri il pregio di correggere Spink sui rapporti tra Hobbes e Pascal e di sottolineare il momento delle implicazioni politiche di quel pensiero, per esempio la oggettiva funzione di sostegno della logica assolutistica svolta dalla critica scettica. Il 1969 ci ha dato finalmente una monografia su Bayle in italiano (G. Cantelli, Teologia e ateismo, La Nuova Italia): questo esprit fort, se mai altri ce ne furono, trova ora, in un clima di restaurazione, una prospettiva giusta che non è solo quella, tanto per intenderci, delle controversia o della tradizione illuministica. Il Charles Blount di U. Bonanate e il Genovesi della Zambelli, 1972 (rispettivamente La Nuova Italia e Morano) ci portano, in due direzioni diverse, ai limiti estremi, soprattutto il Genovesi, di un'esperienza che mostra un'ampiezza e una profondità in molti casi solo sospettate (e Il Nicodemismo di C. Ginzburg, Einaudi 1970, coglie uno dei momenti più complessi della sua lunga e tormentata nascita). Lasciamo da parte elogi e riserve: non è questa la sede. Ci si consenta, invece, un'osservazione inevitabilmente perentoria, un invito alla riflessione: anche la storia delle idee, coltivata con diverse e raffinate metodologie, sembra aver spezzato, per sempre, il quadro storico, concettuale e metodologico della storia della filosofia, quella in particolare della tradizione idealistica italiana. È un buon segno. Si respira in questi lavori un'aria, diciamo così, politecnica (intenda chi vuole, e può!), e fa bene.

LIVIO SICHIROLLO

LETTERATURA FRANCESE

Tristan Tzara, inventore di Dada

Il nostro secolo si sta velocemente storicizzando. Ecco qui, oggi, il primo volume delle Opere complete di Tristan Tzara, che comprende gli scritti dal 1912 al 1924, edito a Parigi da Flammarion. È veramente un « magno volume », che consente il ricupero del Novecento più agitato, segreto e inconsulto. Se ci permettete un calembour, sempre in aura dantesca, « Come si parte il gioco della zara », così si parte per l'eternità il gran gioco di Tristan Tzara. Veramente « Les jeux sont faits » alla roulette del Protonovecento, e dunque, pei ritardatari, « Rien ne va plus ». Pei ritardatari, permetteteci un altro calembour, visto che siamo in

area Dada, vige ormai la roulotte. Ebreo romeno, nato a Moinesti il 16 aprile 1896, Tzara — il cui vero nome era Samuel Rosenstock — è stato uno dei santi padri della grande avanguardia europea. Quando l'8 febbraio 1916, al Café Terrasse di Zurigo, la parola Dada è trovata, per mezzo d'un tagliacarte infilato a caso tra le pagine di un dizionario Larousse, Tzara è già in loco, è già della partita, già seduto a quel fatidico tavolino mitteleuropeo: anzi è lui che infila il tagliacarte. I manovratori di quel caso fortunato e dissacrante sono Tzara, Arp e Huelsenbeck. Tre giorni prima Hugo Ball aveva inaugurato il Cabaret Voltaire, e già Tzara vi si era esibito con letture di sue poesie, di canti

negri e di poemi simultanei. E già nel '16 i rapporti del nostro con Max Jacob, Apollinaire e, per suo mezzo, con Reverdy sono stabiliti, così come con De Chirico, Savinio, Prampolini e altri italiani, per cui poesie di Tzara, le rarissime poesie del '16 e degli anni immediatamente successivi, vedono la luce su riviste d'avanguardia parigine come « Nord-Sud » e « Sic », ma anche su riviste italiane dell'epoca come «Cronache letterarie» (Roma), «Le Pagine» (Napoli), «Crociere barbare » (Napoli), « Procellaria » (Mantova), « Noi » (Roma), «La Diana» (Napoli), ecc. E chi vi parla ricorda ancora il tenerissimo Tzara, pilotato dall'amico Leone Traverso, nella sua visita a Firenze, e alla redazione di « Paragone », pochi anni prima della sua morte avvenuta a Parigi il 24 dicembre 1963: era un amico da sempre, col quale sembrava che ci fossimo ritrovati con grande naturalezza. Per i Ving-cinq poèmes, pubblicati a Zurigo nel '18, l'ottimo curatore di questo primo volume delle Opere complete, Henri Béhar, al fine di introdurci in questo « magma verbale privo di ogni riferimento logico e cronologico, in cui le leve d'innesto non innestano in niente e in nessuno, in cui io e tu non rinviano che a se stessi », « mentre la denotazione tende allo zero e la connotazione all'infinito », scrive: «Le cifre dei dati », che lo stesso Béhar ricava da uno spoglio statistico del vocabolario tzariano fatto da alcuni attenti studiosi, e per cui si potrebbe metter su una «tematica molecolare, se non atomistica » del testo che qui ci interessa, dunque «Le cifre dei dati permettono - nella misura in cui accettiamo l'ipotesi che la presenza d'un vocabolo in una catena enumerativa sia rivelatrice di un qualche pensiero - di sottrarre l'importanza del corpo percepito come teatro della sofferenza (parto, malattia, oscurità, liquidità marcescente) alla attività erotica, microcosmo riflettente le grandi lotte dell'universo. Il tema della solitudine in una camera d'albergo e il suo corollario, l'inquietudine, gli sembra altrettanto pregnante; ma è controbilanciato da un'atmosfera da circo, una dinamica gestuale, l'animazione di uno spazio in rotazione, costituenti un movimento concentrico o ascensionale, un universo in continua metamorfosi, volta a volta liquefatto e cristallizzato. La tematica molecolare dovrebbe dunque essere completata da una dinamica, essendo inteso che i corpuscoli in movimento sono reperibili gli uni in rapporto agli altri e non secondo coordinate fisse ».

Tanto per dare subito al lettore italiano un termine di paragone nel mettere in rapporto la crisi del linguaggio poetico tra Dada e il nostro crepuscolarismo, bisogna dire che nei crepuscolari è la connotazione che tende allo zero mentre la denotazione tende all'infinito. Cioè la situazione è simile ma opposta tra questi « poèmes à crier et à danser » e le poesie, tendenti al crudo zero del linguaggio, dei nostri Corazzini, Gozzano, Moretti, ecc. L'una, quella di Dada, è una forma di nichilismo attivo, l'altra, quella crepuscolare, una forma di annichilimento passivo, seppure l'opera da saprofiti del linguaggio esercitata da questi poeti nel topos della sua corruzione abbia indubbiamente contribuito ad affrettare la fine dell'aulicità dell'estetismo. Ma intanto in questo incrociarsi dei valori miranti allo zero o all'infinito, scambiandosi il rapporto all'interno di uno stesso segno, cioè nella parola in crisi di significato degli inizi del secolo, è da vedere anche la possibilità che per esempio un Palazzeschi abbia potuto capovolgere facilmente - stando il poeta con agio al centro di questo segno multiplo — in un senso divertito la parola crepuscolare, abbia cioè potuto divertire un segno, proprio in un modo da accostare al modo dei dadaisti, e sia passato dai segni di una poetica più tipicamente crepuscolare al «lasciatemi divertire» e alla poetica del saltimbanco, avvicinandosi in qualche modo all'idea dei «poèmes à crier et à danser » tzariani. In Palazzeschi la filastrocca onomatopeica e il ralenti di senso ottengono una forma di trance magica, così come la pronuncia stretta a un sillabato alogico di Tzara contribuisce alla dissacrazione rivoluzionaria di ogni senso propria del movimento Dada. Ecco quanto, più tardi, Tzara stesso ebbe a dichiarare in Gestes, ponctuation et langage poétique, nel 1953: « Le contrazioni ellittiche usate da Dada in poesia, contrazioni spesso ridotte fino ad accumulare le parole fuori da ogni legame grammaticale o di senso, avevano lo scopo di produrre una sorta di choc emozionale. L'immagine

poetica doveva risultare da questo avvicinamento inconsucto delle parole, così come l'enunciato di una sola parola o di un suono poteva bastare a crearla. Apollinaire aveva già parlato della sorpresa come di un fattore essenziale della poesia. Con Dada questa si trasforma in scandalo e provocazione. Su un piano diverso da quello della mimica, qui ancora bisogna ammettere che si tratta di "gesti"... ». Ed era, sappiamo, l'area di convulsione linguistica che interessava tanto il cubismo apollinairiano, entro cui Dada scoppia come il momento culminante di un sisma, quanto il futurismo italiano, che in un certo senso arginò l'espansione Dada in Italia, quanto infine l'espressionismo tedesco e il simultaneismo di Henri Barzun, come ben sottolinea lo stesso Henri Béhar. Quello che occorre dire è che Dada, agli inizi del secolo, ha tolto il velo d'ipocrisia a un secolo che, con la Belle Époque, sembrava dovesse ammantarsi di un orpello che avrebbe potuto nasconderci l'atroce ma esaltante verità della condizione dell'uomo sulla terra. Dada, si dice, ha distrutto, più che costruire. Dada, io direi ha denudato, più che ricoprire. Certo la pietà di San Martino che dona il mantello al povero tremante di freddo non è stata la pietà di Dada, che non ha pietà, e anzi sembra empietà, se Dada ha tolto anche gli stracci, dopo gli orpelli, alla povera ipocrisia di una stagione che si era creduta ricca, felice, eterna nei suoi valori acquisiti. Una specie di empietà par muovere questa mano sottrattiva di Dada che, mentre tutt'intorno in Europa infuriava la guerra, la guerra scoppiata in piena Belle Époque e attizzata dai nazionalismi, da Zurigo e poi da Parigi, ripeto, gioca con gli stracci della grande sapienza europea buttandoli all'aria, col linguaggio della grande tradizione spezzandolo e dissacrandolo, con le immagini della nostalgia irridendone il conformismo ipocrita.

PIERO BIGONGIARI

Nota. — Le citazioni nel testo sono tratte da: TRISTAN TZARA, Œiuvres complètes, Tome 1, 1912-1924, Paris, Flammarion, 1975, pp. 645-646.

LETTERATURA INGLESE

Wyatt dal Petrarca ai Salmi

Nel febbraio del 1527 la missione inviata da Enrico VIII d'Inghilterra a Clemente VII, sbarcata a Civitavecchia, dovette fermarsi a Narni per un incidente; e uno dei suoi componenti, Thomas Wyatt, ne approfittò per vedersi l'Italia: se n'andò a Venezia, e di là tornò a Roma passando per Bologna e Firenze. In questo viaggiò incontrò le soldatesche luterane che si apprestavano al sacco di Roma (fu catturato, ma seppe liberarsi); ma incontrò anche il Petrarca, nell'edizione del Vellutello, il che fu assai più importante. Si deve infatti a quest'incontro, e a Thomas Wyatt, l'introduzione in Inghilterra del petrarchismo italiano.

Thomas Wyatt non era affatto un letterato di professione; era un uomo politico, e fu due volte ambasciatore di Enrico VIII alla corte imperiale di Carlo V; ma era anche poeta, e a noi soprattutto il poeta rimane: difficile e tormentato, suscettibile di letture diverse. La sua poesia, infatti, è da un lato fatto culturale: si addiceva a un gentiluomo del Cinquecento il far versi, se non altro per averne « piacevoli intertenimenti con donne », come scriveva il Castiglione; e buona parte della poesia del Wyatt è poesia d'amore cortigiana, fatta per esser cantata alla presenza di eleganti dame, fra le quali l'Amata. In quest'ambiente, fra le ballatelle e i rondelli tradizionali, il sonetto petrarchista, tacitamente tradotto o adattato, è novità elegante e gradita.

Ma a giudicare dalla sua poesia, gli « intertenimenti con donne » di Thomas Wyatt furon tutt'altro che piacevoli, anzi uno, quello con Anna

Bolena, per poco non gli costò la testa. Comunque. Anna Bolena o chi altra, la Donna del canzoniere del Wyatt è sempre in posizione di ripulsa, magari dopo un allettamento; e la ripulsa Wyatt se la spiega una sola volta traducendo la ragionata canzone del Petrarca « Quel antiquo mio dolce empio signore »; sempre, invece, è inspiegata e inesplicabile, imputata a «scortesia» della Donna. Il Petrarca serve allora come miniera di « contrasti » (amo ed odio, ardo e gelo), il tono però si avvicina di più a Serafino Aquilano, anche questi tradotto o adattato: « Poiché chi pone lo suo amore in femina / Zappa nell'acqua e nell'arena semina». La poesia del Wyatt, infatti, è stato detto anche da chi scrive ora. petrarchesca, serafiniana, o personale che sia, è soprattutto dolorosa inutile analisi (talvolta amorosa, talvolta adirata) di questo costante inspiegato rifiuto, di una continua malasorte che gli sembrerà anche preordinato destino: « Altri, felici in amore, festeggino il maggio », dirà in uno dei suoi ultimi sonetti, « tante volte di maggio le mie ricchezze e la mia vita sono state in pericolo». Ed era vero: fu imprigionato due volte alla Torre, e sempre di maggio.

Wyatt morì a quarant'anni; ma anche lui nell'ultimo periodo della sua breve vita parve voler lasciare il « primo giovenile errore ». Abbiamo allora il « grave Wyatt » (così lo chiamarono i quasi contemporanei), il Wyatt delle satire (delle quali una è traduzione dall'Alamanni) e della parafrasi dei sette salmi penitenziali, condotta in ottave ariostesche e terzine dantesche sulla parafrasi in prosa dell'Aretino. Anche il « grave Wyatt », quindi, è imbevuto di cultura italiana; ed è questo il suo aspetto più noto, specialmente in Italia: il Wyatt introduttore dell'italianismo in Inghilterra e per ciò uno dei fondatori del Rinascimento inglese. Da questo punto di vista il Wyatt poeta in proprio è decisamente poeta minore.

Vi è però un altro modo, più recente, di leggerlo: considerare cioè il Petrarca, Serafino Aquilano,

l'Alamanni o Pietro Aretino (e con loro anche Chaucer e la lirica medievale) solo come « fonti ». come modelli cui il poeta ha ricorso per proprie necessità espressive; considerare cioè in primo luogo il poeta. È questo il punto di vista scelto da Mario Domenichelli nel suo ottimo Wyatt, il liuto infranto (Ravenna, Longo, 1975): un punto di vista che per prima cosa giustifica, rende anzi necessarie. le analisi qui spesse volte tentate delle strutture fonosimboliche, conseguenza e approfondimento delle precedenti analisi metriche. Ma il Domenichelli va oltre: il mondo culturale del Wyatt (la prima metà del Cinquecento, il regno di Enrico VIII) non è per lui tanto «albore di Rinascimento », quanto piuttosto, per dirla col Huizinga, « autunno del Medioevo » e un mondo nel quale il Wyatt non appare più soltanto accorato cantore di delusioni amorose in un petrarchismo, come dice il Domenichelli, « sempre passato al setaccio di una tradizione più familiare» (p. 17). In quella crisi di valori quale fu, in tutti i sensi, il regno di Enrico VIII, l'angoscia maggiore del Wyatt è, allora, non l'angoscia d'amore ma «il senso della mutabilità »; dell'instabilità di fortuna; e i Salmi penitenziali non son più, com'è stato detto, « caduta», ma, nelle parole del Domenichelli: «l'espressione più matura della tematica wyattiana e il maggior sforzo organizzativo mai compiuto dal poeta nel tentativo di ordinare il mondo » (p. 213, corsivo nel testo). Tesi ardita, ma senza dubbio stimolante che, qualora non avesse altro merito, ha quello grandissimo di ritrovare l'unità del poeta.

Quindi un liuto ricostruito più che infranto, e un ottimo libro anche se di lettura non sempre facile e per ricchezza d'idee e per ricchezza di dottrina, ed anche se lascia ancora in sospeso qualche problema, specialmente quello del canone: problema sì essenziale, dalla cui soluzione la tesi del Domenichelli potrebbe riuscirne rafforzata come indebolita, ma per ora di fatto insolubile.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

L'ultimo lavoro di Tecchi

Esce postumo in una bella edizione (S. Sascia, 1975, Caltanissetta-Roma) un volume di germanistica in cui l'autore, prima di scomparire, aveva raccolto alcuni suoi saggi stampati nelle riviste. S'intitola Svevi minori in quanto i personaggi che vi figurano non sono di primissimo piano, ma non c'è uno studioso attento che possa, anche oggi, ignorare il loro nome e la loro opera. Si tratta di Justinus Kerner, Hermann Kurz, Wilhelm Waiblinger e Gustav Schwab, con una appendice in cui figura per i suoi ricordi e racconti fiorentini Isolde Kurz. Tecchi aveva una particolare simpatia per la Svevia, terra di grandi nomi da Hegel e Hölderlin a Schiller e che gli era particolarmente cara. Come a ogni studioso serio, oltre ai grandi nomi lo avevano interessato quelli di coloro che per una qualche ragione figuravano in secondo piano, specialmente negli studi letterari italiani. Avendolo conosciuto da parecchi anni, da quando comparve per le edizioni di « Solaria » il suo volumetto su Wackenroder, ho avuto modo di assicurarmi che se teneva alla sua fama di scrittore, di narratore, non meno teneva a quella di germanista. I « venerati » colleghi lo ritenevano, come in certo senso era, ma non come pensavano loro, un outsider e non gli hanno dato mai la soddisfazione di fargli conoscere il loro parere su quel che scriveva di letteratura tedesca. In confidenza mi disse più volte: « Dei miei libri non c'è nessuno che parli, all'infuori di te». Era per me un grande elogio, ma dovevo riconoscere che in certo senso Tecchi aveva ragione: come germanista c'era intorno a lui come la congiura del silenzio. Pur riconoscendo certi suoi difetti, specie nella vita pratica universitaria, mi è parsa una grande ingiustizia quella di ignorare quello che uno scrittore del talento suo poteva scoprire in uno scrittore straniero, qui particolarmente tedesco. E per quell'anticonformismo che non mi ha mai abbandonato dalla gioventù ho voluto ogni volta che usciva

un libro suo dedicato a qualche scrittore tedesco parlarne sulle riviste o nei giornali.

La sua simpatia per gli scrittori svevi, anche i « maggiori », Tecchi l'aveva testimoniata in altri precedenti volumi come Svevia terra di poeti e nello studio sui romantici tedeschi, sicché si può dire tranquillamente che questo volume conclude in certo modo una specie di Trittico. Sarebbe troppo lungo soffermarsi su tutti i cinque scrittori e perciò sceglieremo quelli che ci sono parsi i saggi più interessanti. Innanzi tutto quello su Justinus Kerner, strana figura, ma originale in quel Settecento tedesco che di strani tipi davvero non mancava. Nonostante le sue tendenze misteriosofiche. mistiche e pietiste anche Goethe ebbe accenti di simpatia per lui. Poeta, filosofo a modo suo, interessato perfino a questioni sociali, Kerner rimane come una figura isolata, che se non spicca sugli altri merita in ogni modo di entrare in una rassegna di «minori». Non ricordo che prima di Tecchi qualche altro studioso italiano di valore si sia degnato di occuparsi di lui. Dopo sono venuti altri, primo Ladislao Mittner che ha tracciato un profilo ormai celebre della letteratura che va dall'Illuminismo al primo Romanticismo e più tardi con due poderosi volumi ha continuato l'impresa per giungere sino ai tempi nostri.

Segnando il merito di Tecchi nell'aver studiato questo autore ingiustamente dimenticato dai nostri studiosi sino quasi a oggi, vogliamo soffermarci sul profilo di Wilhelm Waiblinger, di cui si sa normalmente qualcosa, ma in sostanza ben poco se si eccettuano i famosi Tagebücher (Diari) conosciuti sia pure in frammenti da tutti gli studiosi di Hölderlin, in quanto Waiblinger è stato uno dei pochissimi che ha visitato, conosciuto e anche compatito il grande poeta mentre viveva ignorato e negletto nella sua quieta follia da un falegname sotto il nome di Scardanelli. Waiblinger venne conosciuto nel mondo letterario soprattutto per questo particolare. Ma Tecchi ha avuto la pazienza di leggersi tutte le opere del giovane

Waiblinger, anche se non sono moltissime. Ché, oltre al testimone della triste vita del pazzo Hölderlin, egli era uno scrittore di vena, destinato ad occupare nella storia letteraria del 1800 un posto assai maggiore se non fosse morto quasi improvvisamente a poco più di venticinque anni. La figura di quel che il giovane scrittore avrebbe potuto essere non si può naturalmente che ipotizzare, ma dopo una lettura attenta di tutte le sue opere. Waiblinger fu a suo modo una specie di fanciullo prodigio: a sedici anni aveva cominciato a imbastire una tragedia e al teatro dedicò molte delle sue fatiche, senza riuscire a esser quasi mai rappresentato; dice giustamente Tecchi che il temperamento dello scrittore svevo era prevalentemente elegiaco o almeno lirico e non c'è da stupirsi che un poeta non riesca sul teatro o nel romanzo, le due forme letterarie che a lui, troppo vicino ancora ai romantici, per potersene completamente staccare, si proponevano alla sua fantasia più di altre. Ma anche nella lirica egli non riuscì a dare un documento definitivo in cui si esprimesse una nuova voce nel così ricco Ottocento tedesco. Direi che nel lungo saggio che Tecchi ha dedicato allo scrittore svevo ci sono osservazioni finissime e precise. Sia nel dramma come nel romanzo Waiblinger non riusciva a dare un lavoro perfetto perché non sentiva e non gli interessava che una sola persona: lui stesso. Così alla fine si ritrovano nelle sue opere come degli

specchi della sua vita e si spiega che forse l'opera sua più alta sieno i Tagebücher, ove in fondo e senza la preoccupazione di un pubblico aveva modo di esprimersi compiutamente. Ciò non toglie, come giustamente osserva Tecchi, che ci sieno delle pagine riuscite in tutte le sue opere a cominciare da quelle giovanili. Non per nulla alcuni scrittori di primo ordine da Mörike a Platen avevano preso una certa confidenza con lui e non disdegnavano frequentarlo. Naturalmente un temperamento così travolgente, violento e insieme delicato non restò insensibile alla bellezza delle donne e le avventure di ogni genere si moltiplicarono nella sua breve vita, per concludersi con quella donna dai capelli corvini, che venne soprannominata da lui la Cornacchia e gli diede anche una figlioletta. Con ragionevole stupore Tecchi osserva che di queste due creature, legate così profondamente al poeta, e che lo assisterono quando morì a Roma dove si era recato da diversi anni, non si è saputo più nulla; si sono come dissolte nella nebbia. Questo breve profilo che tenta solo di dare un'idea dello studio di Tecchi, che gli ha dedicato un saggio di più di 120 pagine, sta solo a dimostrare che nel tracciare la storia di uno solo di questi Svevi minori Bonaventura Tecchi ha avuto la mano felice più del solito. Del resto il volume era già immaginato da lui e a noi resta qui il piacere di ricordarlo con affetto.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

La lanterna magica della storia

Le impressioni più dirette dei lettori americani di Ragtime, il fortunato romanzo di E.L. Doctorow, riferiscono di un implicito significato didattico del libro. Ciò contribuisce con largo margine di probabilità a comprendere le ragioni del successo commerciale, con una lunga permanenza nella lista dei bestseller, e all'opposto induce a domandarsi quale

tipo di accoglienza Ragtime troverà in Italia (l'edizione originale è del '75, la traduzione, ad opera di Bruno Fonzi e pubblicata da Mondadori, del marzo '76). I lettori americani — ha osservato giustamente Beniamino Placido recensendo il romanzo sulla Repubblica — hanno fame di storia. Di storia non ufficiale e quale strumento di persuasione, s'intende. Così, in Ragtime scoprono un

passato che ignoravano, e per di più in un'ottica narrativa: fenomeno abbastanza insolito negli Stati Uniti e nella loro tradizione letteraria, salvo che attraverso complesse e allusive mediazioni.

A questo punto, però, si pongono alcuni interrogativi. Il primo investe l'operazione con la quale il recupero del passato « storico » si realizza. Il secondo, le motivazioni che vi presiedono. Il terzo, la relazione tra l'immaginario e la storia. Il quarto, la totalizzazione dell'esperimento e il suo opposto, vale a dire la parcellizzazione. In quest'ultimo caso il discorso si estende a qualche esempio di recente cinema americano, come Nashville di Altman, e se si vuole, con un nuovo circuito con la letteratura, Qualcuno volò sul nido del cuculo di Forman.

Cerchiamo di proporre alcune risposte per forza di cose schematiche. Il recupero del passato, non senza una deliberata e alla lunga astutamente commerciale aspersione di rétro (nel caso specifico di impronta art nouveau, confermata dalla copertina dell'originale di Ragtime e in parte da quella dell'edizione italiana), segue una tecnica di montaggio la quale, più che al cinema, rimanda alla diapositiva, e dunque alla originaria contaminazione tra cinema e lanterna magica. Un esperimento simile, cui sospettiamo che Doctorow si sia rifatto, fu tentato da Thomas Beer, sia pure a livello saggistico, in uno dei classici minori della letteratura americana del Novecento, quella Mauve Decade (1926) che William Faulkner indicò tra le sue fonti privilegiate. Nella tecnica di Doctorow si riflettono le intenzioni programmatiche, vale a dire la presentazione a settori, se non caotica certo disordinata e non sequenziale, di una realtà storica appunto ribollente, contraddittoria e tutt'altro che ordinata e consolante. Ne deriva che storia e invenzione si intersecano, vanificando in apparenza la seconda o almeno svuotandola attraverso una sorta di de-legittimazione, e simultaneamente attribuendo alla prima una spinta creativa, di improvvisazione, di germinazione, che nessuna organica interpretazione può illudersi di classificare o di sistemare.

E allora, la strategia totalizzante appare consciamente pretestuosa, sovrastrutturale, sia in senso storiografico sia in senso creativo, mentre la parcellizzazione riproduce il disordine, la mancanza di un centro unitario, la necessità di cogliere realtà cellulari per ricavarne conclusioni che eventualmente la superino. Che è il caso di Nashville. S'intende che la funzione pedagogica di Ragtime risulta innegabile. Il lettore può scoprire da sé, diapositiva dopo diapositiva, che il potere ha i suoi centri inafferrabili, che la storia è fatta da pochi e subita da molti, che le vicende seguono spesso un corso irrazionale, onde l'unico tentativo di dominarlo consiste nel manipolare le illusioni, nel tentare gesti abnormi. Va rammentato che l'autentico protagonista di Ragtime, il personaggio-struttura, è il mago, l'illusionista Houdini.

Ora, nessuno negherà che l'America dei primi vent'anni come la prospetta Doctorow sveli le sue pieghe oscure; che Morgan o Rockefeller ricevano la stessa attenzione dell'anarchica femminista Goldmann o del ribelle negro Coalhouse o, precisamente, di Houdini. Sotto questo profilo, la morale che ne scaturisce risulta chiarissima. Esiste però un ambiguo rovescio della medaglia, in forza del quale, per intanto, le classi subalterne possono unicamente subire lo svolgimento ciclico degli eventi senza spezzarne il cerchio; o al massimo, se si tratta della piccola e media borghesia, collocarsi nel ristretto margine di movimento loro concesso, spartirsi le briciole. E poi, il ribelle significa emarginato, non senza un pittoresco compiacimento di questo suo ruolo di tollerato disturbatore, quando addirittura (è il caso di Coalhouse) la rivolta non discende invece che da una rottura ideologicamente preparata, dal rifiuto della società ufficiale ad ammettere al godimento degli stessi benefici, alla partecipazione ai suoi feticci: per esempio, il possesso di un'automobile Ford T. L'ambiguità tocca qui il suo più alto specifico, perché il negro perseguitato e ribelle coincide con lo stereotipo di persuasione, con il luogo comune del negro integrato che si gratifica con il possesso di un emblema del consumismo, in grado di conferirigli uno status negato alla razza « inferiore ».

L'ambiguità di fondo si riproduce negli strumenti della tecnica di Doctorow, ossia nell'impasto tra *topoi* dell'avanguardia o comunque della « nuova » narrativa con soluzioni tipiche della letteratura, tra saggistica e narrativa, corrente nei rotocalchi più ambiziosi, talché il compromesso rende il libro commerciabile. In un'intervista, Doctorow ha espresso una professione di fede radicale constatando che all'intellettuale americano si concede la pura registrazione di una congiuntura sociale inattaccabile, ma va rilevato che egli mostra di accettare pienamente le regole del gioco.

Ben diverso, allora, l'atteggiamento di Ken Kesev, che Forman ha sostanzialmente tradito nella volontaristica conclusione del film tratto dal suo romanzo. L'ironia tragica di Altman in Nashville sta nel beffardo capovolgimento di ciò che può sembrare a prima vista un'adesione, qualcuno ha detto un atto d'amore (la canzoncina finale, mutilata nei sottotitoli italiani, una pantomima intrisa nel sangue). La fuga verso il nulla del capo pellerosse di Qualcuno volò sul nido del cuculo non riscatta una realtà insopprimibile. Tra le possibili interpretazioni del titolo del romanzo - giunto molto in ritardo in Italia, nella traduzione di Bruno Oddera, pubblicata da Rizzoli - va tenuta in conto quella ironicamente negativa di « volare da nessuna parte », dato che il cuculo non possiede un nido e si serve di quello di altri uccelli. La rivolta del Mc Murphy del romanzo di Kesey appare condannata sin dall'inizio per mancanza di motivazioni profonde, per la sua insistenza su una sorta di istintiva esibizione di sovrassessualità impossibile, sulla base delle teorie di Laing e dell'antipsichiatria, a trascendersi e a finalizzarsi.

Nel manicomio dell'Oregon che scopertamente simboleggia il microcosmo sociale, e i cui ricoverati hanno scelto di divenire vittime, ossia complici passivi — quasi automatico il rinvio della teoria di Hannah Arendt — di un sistema repressivo, sostanzialmente non accade altro se non la generica presa di coscienza di una possibilità di rivolta che trova soltanto occasionalmente la sua leadership, ma una leadership inadeguata e destinata alla sconfitta, anche se il potere, la Grande Infermiera, dovrà subire l'umiliazione di venire denunciata e, letteralmente, spogliata dei suoi segreti (la scena del denudamento dei seni della donna, eliminata da Forman nel film). La morale di Kesey acquista dunque una complessità e una risolutezza ben maggiore del

tuffo nel passato di Doctorow, confermando che all'artista si concede unicamente il tragico privilegio di riferire, mai quello di comunicare un messaggio liberatorio. Per un supremo paradosso, esplicitamente dichiarato da Kesey, il ribelle fa parte dell'armamentario dei mass media, è un eroe da fumetti, è un cowboy da sceneggiato televisivo.

La fuga del capo indiano di Kesey riproduce nel presente una situazione esemplare del romanzo americano, dal twainiano Huck Finn al giovane Holden di Salinger. La retrogressione di Doctorow amputa il presente ributtando il lettore in un passato che appartiene ad altre generazioni, ai suoi ascendenti più o meno diretti, e per ciò stesso diviene amaramente dissacratorio ma, se ricondotto al presente, ambiguamente consolatorio, o per lo meno evasivo.

Se mai, Doctorow esaspera un bisogno davvero totalizzante, mentre tradisce una crisi del medium letterario inteso velleitariamente quale modo di conoscenza. La letteratura, in Ragtime, si riduce a una funzione ausiliare, a una foglia disseccata tra le pagine di un vecchio libro. Il suo valore pedagogico resta indiretto e contiene un invito ad attingere alle scienze umane per sapere di più e meglio, o per lo meno a una ridefinizione del principio stesso di letteratura, che la lanterna magica di Doctorow lascia soltanto intravvedere.

Ezra Pound in Italia

Abbiamo avuto occasione, in questa stessa sede, di toccare il problema dell'adesione di Ezra Pound al fascismo, o piuttosto della sua contiguità al regime mussoliniano. Il discorso rimane aperto sul piano più strettamente ideologico, ove va ben altro il puro espediente politico per investire il senso stesso dell'opera poundiana. Ci limitiamo qui a segnalare la pubblicazione di un utilissimo volume (NICCOLÒ ZAPPONI, L'Italia di Ezra Pound, editore Bulzoni) che ripercorre le tappe del lungo soggiorno italiano di Pound e dei suoi rapporti con il fascismo.

La ricchezza delle testimonianze e dei materiali rende il libro di Zapponi indispensabile sin d'ora, in attesa — per un completamento definitivo — di conoscere i testi delle conversazioni di Pound alla radio fascista, che a quanto pare vengono conservate in registrazione per lo meno dalla BBC. Zapponi non si limita a ricostruire le diverse fasi dei rapporti tra Pound e la gerarchia fascista, non di rado grotteschi nella mutua incomprensione e per effetto di occasionali sospetti, ma traccia una sommaria evoluzione della fortuna di Pound in Italia, purtroppo incompleta e legata ad assunti

fortemente contestabili (il Pound « decadente » rispetto a Yeats o allo stesso T. S. Eliot ci sembra parametro da assumere con cautela e comunque da non privilegiare. Anche le conclusioni di questo intelligente libro soffrono di una certa indeterminatezza e ingenuità di ipotesi operative; pure, molti suggerimenti vanno accolti con attenzione per la ripresa di un dibattito ben lungi da considerarsi chiuso.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA SPAGNOLA

Gli "Anni di penitenza" di Carlos Barral

Tornare a parlare della Spagna dopo tante parole dedicate all'America Latina crea quasi un senso di rimorso: sembra di avere abbandonato una letteratura che meritava maggiore attenzione. E, tuttavia, Carlos Barral, autore di queste memorie, Años de penitencia, è stato il miglior tramite tra le due culture di lingua spagnola, quella della Spagna e quella dell'America Latina, colui che ha più favorito, nelle sue due case editrici (prima unitamente a Victor Seix e poi da solo), la fusione dei due mondi culturali in una forma generosa che non gli è stata sempre riconosciuta dai suoi maggiori beneficiari, cioè gli autori latinoamericani.

Ma Anni di penitenza riguarda esclusivamente la Spagna, lui stesso, la sua famiglia e il rapporto con la solidità implacabile di un regime mortificante che non accenna a finire. Si tratta di autobiografia, in un senso lato della parola: gli anni dal 1938 al 1950, un'educazione sentimentale ed intellettuale in un mondo chiuso che non sembrava potesse favorire nulla ad eccezione dell'isolamento. Autobiografia frammentaria, come è caratteristica delle memorie e del memorialismo spagnolo, in genere scarsamente preoccupato dell'esattezza dei tempi e delle date e volto, invece, al curioso rapporto sempre esistente tra la società e l'individuo. Anche qui, come nelle

Memorie di Manuel Azaña o di María Teresa León (e altre ancora se ne potrebbero citare), sembra che la staticità della prigione, la penitenza insita nelle antiche usanze religiose, patriarcali, educative spagnole favorisca, più che il conformismo, un forte e combattivo individualismo. Nel caso di Carlos Barral, il contrasto tra le strutture arcaiche e la personalità umana è maggiore e più pericoloso: non siamo più, infatti, sulla cresta dell'onda liberale e libertaria che lambì anche la Spagna fino alla Repubblica, bensì nel riflusso dell'ondata stessa, negli anni della repressione franchista subito dopo la vittoria dei nazionalisti.

Le repressioni iniziano subito, nel 1939, quando le famiglie catalane (Barral è, appunto, di famiglia catalana già dedita all'editoria), anche liberali, si chiudono in una sorta di autopenitenza e inviano i figli dai gesuiti. E proseguono poi, con una vita austera, con una tristezza diffusa, con la recitazione del rosario alla sera da parte di chi il rosario non aveva mai recitato, in una sorta di routine religiosomilitaresca, priva di senso che non sia quello della sconfitta. Sul giovane Barral si rovesciano comportamenti diversi e contrastanti ai quali la libertà goduta nell'anomalia degli anni di guerra non lo aveva preparato: il rigore dei gesuiti, la pomposità dei franchisti, la superficialità di ambienti borghesi che favoriscono i ruoli nettamente separati dei maschi

e delle femmine. Scrive infatti Barral: « Quella vita di fanciulli risuscitati per il bene e per l'amor di Dio non era, vista dalla prospettiva degli anni, precisamente allegra e stimolante. Ma non era neppure così scomoda poi. In fin dei conti ci toccava coronare l'infanzia nel duro periodo post-bellico. E, naturalmente, ignoravamo che nella cintura di quella città (Barcellona) grigia e senza grazia, per decine di migliaia di esseri umani, quegli stessi mesi, quei primi anni erano tempi di fame atroce e persecuzione cruenta, e che quei banditori patriottici, quei preti così permeati delle ragioni trentine non erano solamente i burattini della nostra vita quotidiana, ma anche il martello che minacciava i miserabili, che vittimizzava i vinti, ora nascosti e indifesi, e che la stupidità dei nostri parenti che avevano ritrovato la dignità della cravatta era il collo dell'imbuto attraverso il quale il paese sconfitto passava come una pasta amorfa e sanguinolenta; abbandonando nel cono della vergogna tutte le sue virtù tradizionali ».

In tutto il libro permane così l'opposizione tra l'assuefazione, troppo facile, di quegli anni, specie da parte della classe borghese, e le virtù tradizionali che il popolo sofferente non abbandona. Talché il conforto del giovane Barral viene inopinatamente dalla vita antica e ancora genuina dei pescatori del piccolo porto di Calafell, sacro al ricordo del padre morto: lì trova una vita, un modo di essere, delle amicizie che gli serviranno di guida negli anni a venire. Lì il giovane, solo, isolato, chiuso in esperienze sentimentali e sessuali di scarso rilievo, filtra, respinge, sceglie: trova infine alcuni coetanei a lui affini che diventeranno gli scrittori della Nuova Ondata e, con loro, approda finalmente all'Europa per trasformarsi, negli anni a venire, in uno dei più prestigiosi e sottili intellettuali di questi anni.

ANGELA BIANCHINI

STORIA E CULTURA

La "Storia d'Italia dall'Unità ad oggi" di Giampiero Carocci

Allievo insieme ad alcuni dei maggiori storici della sua generazione di un uomo come Carlo Morandi, biografo acuto e documentatissimo di Agostino Depretis e di Giovanni Amendola, studioso fra i più autorevoli e sensibili di quella che egli stesso convenne di chiamare in un suo fortunatissimo volume l'età giolittiana, autore di uno svelto profilo del fascismo e di un robusto e pionieristico saggio sulla politica estera del regime, attento osservatore della società contemporanea — chi non ricorda il penetrante ritratto di Togliatti ed una prova di narrativa, Il campo degli ufficiali, che Elio Vittorini volle ospitare nei celebri gettoni einaudiani? — Giampiero Carocci

non poteva non darci, prima o poi, la sua storia d'Italia.

Il libro esce adesso da Feltrinelli e, almeno per il momento, sembra incontrare accoglienze inversamente proporzionali ai meriti non indifferenti ed all'intrinseca originalità che lo contraddistinguono. Rotocalchi pronti ad avvertire il pur minimo stormire di fronda in campo storiografico, rubriche televisive attratte in maniera quasi morbosa da una intervista-cascame, quotidiani adusi a dedicare parecchio spazio delle proprie pagine letterarie ad opere storiche di incerto carattere l'hanno di fatto bellamente ignorato.

Certo il saggio è privo di «rivelazioni» e di pettegolezzi, non concede alcunché a mode o a schematismi ideologizzanti spesso lucidi quanto vacui né è facilmente incasellabile in categorie di comodo nonostante la dichiarata ispirazione di massima al gramsciano concetto di «egemonia». Insomma si presta ben poco a quel tipo di attività oggi tanto praticata che nel gergo corrente viene definita, con attribuzioni di volta in volta mutate, una «operazione culturale».

Né esso può venir considerato una «storia» nel senso spesso corrente e più pedestre del sostantivo. La narrazione pur chiaramente congegnata corre nel sottofondo (ma è di poi illuminata da una distesa cronologia posta in appendice e curata da Pietro Visani). Le note a piè di pagina sono poche e di regola scarne (ma una sintetica ed aggiornata bibliografia finale dà ragione del materiale di base e può aiutare il lettore desideroso di confronti e di particolari approfondimenti). L'impianto non è affatto quello prescelto da chi, consapevolmente o meno, tenda ad ignorare punti di vista o esigenze metodiche (ma la sinuosità analitica e lo spessore ideale evidentissimi - ed in tal senso molto conta anche la scrittura pulita e sorvegliatissima che è dote non secondaria del Carocci - annullano quasi del tutto il rischio dell'irrigidimento e della schematicità fastidiosa).

Il libro prende le mosse, e si conclude, attraverso una specie di elegante procedimento circolare con alcune « domande tratte dalla cronaca » e che per Carocci, e per noi, esigono risposte, risposte storiche, che « oltrepassino la contingenza della cronaca ». Perché la crisi del mondo capitalistico manifesta toni particolarmente acuti in Italia? Perché alla crisi economica si accompagna in questo paese una crisi dello stato « assai più accentuata che altrove » ? « Perché l'intenso sviluppo economico degli anni precedenti più che irrobustire il sistema sembra avere disgregato la

società, indotto una crisi morale, paralizzato l'azione di governo?».

La risposta abbozzata da Carocci a interrogativi siffatti è ad un tempo semplice - di una semplicità che sembrerebbe rasentare la semplificazione quanto problematica. All'origine di tutto questo vi sono «tare storiche» piuttosto appariscenti, la più incisiva delle quali gli appare la « scarsa vitalità del feudalesimo » pur persistente prima e, poi, la correlata incapacità egemonica delle classi dirigenti post-unitarie (nel senso di una mancata, e non ricercata, adesione delle più larghe masse popolari al loro disegno politico). Né, secondo Carocci, l'ipotesi gramsciana di una rapida conquista della condizione egemonica da parte della classe operaia energicamente operante in quel vuoto « nel tempo relativamente breve compreso tra la fase democratica e quella socialista della rivoluzione », ha trovato verifiche effettuali all'altezza dei tempi. Al di là della «fondamentale importanza» di quella classe che Carocci riconosce insomma, «il problema rimane aperto».

Con i pochi e scarni accenni riassuntivi che precedono non si rende davvero giustizia alla intelligenza del saggio ed al risentito impegno civile e storiografico del Carocci. Si rischia semmai di restituirne una immagine almeno in parte deformata. Più che una discussione critica — nella quale ci sentiremmo di aderire soltanto in parte all'assunto di fondo del Carocci e ad alcuni, pochi, passaggi essenziali della sua Storia — questa breve nota deve insomma essere intesa come un fervido invito alla meditata lettura di un'opera che onora l'autore ed arricchisce intellettualmente chi ne segue sino in fondo l'improba e pur redditizia fatica.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Un esercizio böckliniano di Fabrizio Clerici

Scriveva Caspar David Friedrich nel 1830 rivolgendosi a un ideale pittore: «Chiudi il tuo occhio fisico, per vedere dapprima il quadro con l'occhio dello spirito. Poi fa risalire alla luce ciò che hai visto nella tua notte, affinché la sua azione si eserciti di ritorno su altri esseri, dall'esterno verso l'interno», e fissava così la prima regola dell'artista visionario, che vede solo ad occhi chiusi. Ma se l'esortazione di Friedrich può servire ad avvicinarci a un artista come Fabrizio Clerici, non è tanto per quell'occhio chiuso verso l'esterno, quanto per quella notte dell'io da cui il poeta estrae la sua luce. Anzi l'occhio fisico di Clerici è insonne, perennemente e dolorosamente aperto, tanto che si potrebbe dire di lui ciò che disse Heinrich von Kleist di Friedrich stesso, che a volte la sua visione era come di un occhio senza palpebre.

La forza dello sguardo in Clerici è tanto penetrante e magica che non solo fulmina le cose, ma le spoglia di ogni loro apparenza, come se un obbiettivo rimanesse per sempre aperto e fissasse così l'immagine ultima del mondo, quando ormai ogni apparenza è svanita, ogni vita pietrificata e dagli abissi del tempo emergono solo le essenze, le matrici e i miti che ne hanno formato il cuore segreto. Una pittura dello sguardo, allora, ma in cui lo sguardo non è quotidiano bensì eterno, e non diurno bensì alimentato da quella notte interiore, che si deposita sulla tela in forma di luce. Non è infatti dipinto di sola luce il quadro di Clerici intitolato Spille glaciali, omaggio dichiarato a Friedrich? Un quadro fatto di luce lunare solidificata, che deriva, come tutti possono vedere, da Il naufragio della Speranza, ma anche, e il rapporto è più profondo, dalle fantomatiche rocce di luna che sorgono azzurre sul mare in Scogliera sulla costa del Museo di Karlsruhe. È probabile che anche quel mezzo arcobaleno di Arcuné,

nel recente ciclo böckliniano, sia un ricordo di Friedrich.

Non sto tentando, con tutti questi legami, di tessere una rete che impanii Clerici dentro la foresta del romanticismo, ma di dare un piccolo preludio al gruppo delle ultime sue opere: sono quindici, riunite sotto il titolo generale di Latitudine Böcklin, visibili alla Galleria «Il Gabbiano» di Roma e ora alla «Forni» di Bologna, in attesa di partire per la Russia. Ma intanto Valerio Zurlini, che le presenta, le considera emblemi del « rifiuto di partecipare ad una congiura che sembra dover soffocare per sempre il generoso afflato romantico». Fabrizio Clerici è un grande «inattuale»; sta in questo la ragione maggiore della sua verità e della sua poesia. L'isola dei morti di Böcklin è l'« oggetto » al centro di queste opere, carico, come di solito gli «oggetti» di Clerici, di una grande forza simbolica, mitica e di archetipo. Mi sembra che abbia la stessa funzione che aveva la Santa Cecilia di Maderno quando Clerici dipingeva La catacomba e Il sonno romano; se la scultura accennava a un momento, o risvolto, barocco, la pittura accenna a un momento, o risvolto, romantico.

Non sono momenti incompatibili, riferiti alla personalità di Clerici. Che è così ricca da poterli facilmente includere, con molti altri; tenuti insieme, tutti, dalla prodigiosa forza di intelletto e dalla illuminazione razionale che sempre han fatto tendere, in lui, la base su cui nascevano i prodigi della fantasia. Né questo può apparire in contrasto con l'accenno allo spirito romantico, se Friedrich, per tornare ancora a chi di quello spirito fu massimo poeta, faceva nascere le sue forme, acute, nitide e cristalline, da una razionale organizzazione dell'immagine, era un «illuminato» in tutti i sensi che la parola può avere. E Alberto Savinio, cui Clerici deve se non altro un raro dono di amicizia, diceva: « Nella mia pittura c'è fiato romantico. Quel fiato che ineffabilmente continua la cosa di là dalla cosa ».

Clerici è un «illuminato» indagatore ed evocatore del cuore misterioso che le trascorse epoche e le antiche civiltà hanno lasciato sepolto sotto le rovine del tempo; la sua opera è il luogo dove si trovano a coincidere una archeologia del presente, individuale, con una archeologia del passato, collettiva; poiché l'ontogenesi ripete la filogenesi e gli scavi operati nell'inconscio non sono dissimili da quelli condotti sulle città morte. L'opera di Clerici, nella sua chiarezza, nel rigore del suo spazio, nella ossessiva ripetizione delle immagini, è produttrice di angoscia; la bellezza della luce, l'infallibile precisione dei particolari, la magia della scoperta e dell'invenzione, non danno felicità; percuotono anzi di un vago terrore, di un disagio ancestrale. Clerici dipinge la frantumazione e la pietrificazione, i relitti sgretolati del tempo e l'eterna durezza delle rocce che stanno immote nel tempo, i miraggi e i cristalli, le città aeree e i templi sepolti; dipinge il sonno e lo sguardo, l'infinito dei deserti e l'infinito delle stanze, la lievitazione e l'emergenza.

Il ciclo böckliniano è, per la prima volta nell'opera di Clerici, autunnale; un malinconico, tenuissimo velo abbassa appena il tono dei colori, stende sulle immagini un'impercettibile nebbia, attraverso la quale la rifrazione della luce si fa più intensa, più diffusa, più fantomatica. L'isola dei morti, opera che raccoglie i terrori, l'oscura coscienza e la mitica poesia di un grande secolo al suo finire, continua, pur trasferita dentro queste stanze nitide ed eternamente vuote, in quest'aria rarefatta, a riverberare attorno a sé la sua fascinazione. È questa che Clerici dipinge, e mettendovi di fronte gli altri simboli della sua mitologia, la barca rituale, il falco Horus, il teschio, gli arieti di Menfi, provoca un contatto che elimina il tempo, cancella le epoche storiche, dando una immagine di quel futuro in cui tutte le ere saranno contemporanee sopra la suprema e infinita solitudine delle terre e dei mari. L'isola dei morti così, pur rimanendo se stessa, diventa contemporaneamente straniamento da se stessa; si perde sull'orizzonte, si eleva nell'aria, si frantuma e sparge ovunque i suoi elementi erettili, i cipressi. Nel nome di un grande artista del mito e del mistero

la pittura di Clerici tocca un culmine di incanto, di coscienza e poesia; come è dell'autunno, si sente in queste opere la pienezza della maturità e il lieve soffio della morte.

Il Bateau-Lavoir

Il 1º dicembre 1969 per la sollecitudine di André Malraux il Bateau-Lavoir, una vecchia e cadente costruzione al numero 13 di rue Ravignan, cuore di Montmartre, veniva dichiarato monumento nazionale; cinque mesi dopo, il 12 maggio 1970, l'edificio era distrutto da un incendio. L'episodio contiene tutta l'ironia e la fatalità degli eventi simbolici; era infatti impossibile che il teatro squallido e felice della bohème artistica parigina nel primo decennio del secolo potesse sopravvivere alla consacrazione ufficiale: troppa miseria e fame vi avevano abitato, e caldo e freddo, anarchici, drogati, grandi e folli artisti, amori e suicidi, perché quelle stanze sopportassero ora l'occhio pettegolo dei turisti. I luoghi dei poeti è bene che scompaiano quando sono scomparsi i loro corpi; ciò che ne resta è spesso solo falsificazione, una lapide, una memoria consumata.

Ma se una mostra, come quella del Museo Jacquemart-André di Parigi, commemora il Bateau-Lavoir e gli anni della vita che ospitò, allora è più probabile che nasca un vero ricordo, che venga scritta una vera, non consacrata, storia: dalle vecchie fotografie, dall'edizione originale di Alcools, da una copia de «Les soirées de Paris», dalla lettera in cui Picasso invita Olivier Sainsère, consigliere di stato, a venirsi a prendere La femme au corbeau che aveva ormai deciso di vendergli, dall'insegna del « Lapin Agile », e soprattutto dalle opere, fossero o no capolavori, da tutti questi residui, banali o sublimi, del tempo, sorge uno spirito, nascono una malinconia e una emozione poetica; solo essi sono la verità e la pienezza del passato.

Il Bateau-Lavoir era una strana costruzione, che dalla parte di rue Ravignan aveva un solo piano, ma dall'altra, place Emile Goudeau, ne aveva tre, per cui oltrepassata la porta d'ingresso in rue Ravignan, anziché salire, si scendeva: tutto l'edificio era occupato da studi di artisti e la sua storia comincia in un pomeriggio di novembre del 1893 quando la soglia di rue Ravignan viene attraversata da Paul Gauguin, che vi andava a trovare l'amico e allievo Maxime Maufra, ivi installatosi da un anno; si chiamava allora « La Maison du Trappeur »; il nome Bateau-Lavoir fu inventato da Max Jacob e André Salmon, quando ne divennero frequentatori abituali e per qualche tempo anche abitanti.

Ma chi ha fatto del Bateau-Lavoir un luogo leggendario è stato Picasso: infatti i due episodi capitali nella storia dell'edificio, la creazione de Les Demoiselles d'Avignon e il banchetto in onore del Doganiere Rousseau, avvennero nel suo studio. Picasso arriva in rue Ravignan nella primavera del 1904 e vi rimane fino all'autunno del 1909: qui allora nasce il Cubismo. Picasso subentra a Paco Durio e si trova intorno altri spagnoli; la sua «banda» sarà infatti composta agli inizi quasi solo da spagnoli; in più, dopo due anni, arriva al Bateau-Lavoir anche Juan Gris, il terzo grande del Cubismo. È ciò che ha fatto scrivere a Gertrude Stein il famoso inizio del suo libro su Picasso: «La pittura nel xix secolo, in Francia, era fatta interamente dai francesi. All'estero la pittura non esisteva. Nel xx secolo la pittura è fatta in Francia, ma dagli spagnoli».

I paradossi della scrittrice americana contengono, come sempre, una parte di verità. Il Cubismo non è tutta la pittura del nostro secolo, ma ne è certo il grandioso inizio. A vedere l'opera creata da Picasso al Bateau-Lavoir, considerato che vi mantenne lo studio, senza più abitarvi, dal 1909 al 1912, non solo si sorprende, quasi giorno per giorno, la lenta maturazione dell'idea che porta alla prima, vera e definitiva rottura con l'arte del secolo precedente; non solo si resta meravigliati dall'enorme quantità di opere prodotte; ma vien quasi da dire che esse formano nell'insieme il periodo più ispirato, più poetico e potente di tutta la sua sterminata produzione.

In quegli anni sta la nascita del Cubismo, e io la situerei, ancor prima che ne Les Demoiselles d'Avignon, nella vicenda del ritratto di Gertrude Stein: per tutto l'inverno del 1906 Picasso aveva lavorato a questo ritratto, ottanta sedute, ottanta

volte che la scrittrice era salita al Bateau-Lavoir; alla fine Picasso, insoddisfatto, cancella la testa e parte per la Spagna; quando ritorna ridipinge all'improvviso la testa senza rivedere il modello. In quel soggiorno in Spagna, in quella testa di Gertrude Stein che ne consegue, fisserei il primo lume dell'idea cubista. Ecco infatti, tra la fine del 1906 e i primi mesi del 1907, compiersi in una stanza del Bateau-Lavoir il miracolo de Les Demoiselles d'Avignon; quest'opera era una summa del periodo blu e del periodo rosa, ma raggiunta sotto l'influenza contaminante ed esplosiva dell'antica arte iberica, della scultura negra, appena scoperta e di Cézanne, appena morto. Picasso aveva dato una forma agli spiriti; aveva creato, come confidò tanto tempo dopo a Malraux, la sua prima tela d'esorcismo.

Salivano a Montmartre da ogni parte di Parigi, per vederla, le persone più raffinate, intelligenti e strane, convocate con cartoline o biglietti da Picasso stesso, che in quel momento stava di fronte alla sua opera con sicurezza, distacco e curiosità, come se essa si fosse formata per un ineluttabile evento naturale. Vi salì il collezionista russo Stchoukine, che ne fu rattristato; vi salì il mercante tedesco Wilhelm Uhde, che ne fu deluso; vi salì Félix Fénéon, che parlò di caricatura; vi salì Vollard, che scosse la testa; vi salì Matisse, che la considerò una mistificazione; vi salirono i fratelli Stein e lei Gertrude fu entusiasta, lui Leo scoppiò a ridere; ma vi salì anche Kahnweiler, che volle comprarla; e Braque, che cambiò modo di dipingere. L'opera si staccava così dalla parete del Bateau-Lavoir ed entrava direttamente nella mitologia dell'arte moderna.

Negli anni che seguono la storia del Bateau-Lavoir si fa più tranquilla, o più silenziosamente drammatica; è Juan Gris allora il protagonista, Reverdy il poeta; vi capita ogni tanto Modigliani; o Pascin; il centro della bobème artistica stava passando a Montparnasse. Gris ancora dentro quelle stanze dipinge alcuni capolavori di un cubismo più rigoroso, poetico, quasi mistico. Poi, allo scoppio della guerra, tutti quei destini che si erano incrociati in una casa di Parigi ritornano a divergere.

ROBERTO TASSI

TEATRO

L'"Amleto" di Carmelo Bene al Quirino di Roma

Come è giunto fino a noi - qua, in Italia -, per quali tramiti scenici o tradizione di costume, l'Amleto? Per il tramite — oserei credere — della belle époque: un'epoca che è come dire uno stile, perpetuantesi fino alla prima guerra mondiale et ultra, e i cui lasciti si dividono oggi fra il rimpianto tacito di coloro che l'hanno vissuta e la manifesta curiosità di quelli che non l'hanno vissuta. Una epoca ibrida, floreale e stucchevole, positiva e visionaria; erotica e astinente, provinciale e cosmopolita. È insomma l'apice della società borghese. prossima a spaccarsi nei corni del suo dilemma, della sua congenita contraddizione tra lo zelo delle tradizioni e l'impudenza del progresso. In tale epoca c'è, da noi, un rigoglioso stuolo di attori che, senza definirsi shakespeariani, ambiscono a tramandarsi come insuperati interpreti di Amleto: Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Giovanni Emanuel... La preoccupazione principale di questi attori era d'appurare (o indurre ad appurare) se il principe danese fosse pazzo o no, poiché ciò che il pubblico esigeva sapere era come mai Amleto ci impiegasse tanto tempo ad effettuare il suo progetto di vendetta contro il padrigno, e pertanto la pazzia — in una società che si riteneva esemplarmente normale -- era l'unica giustificazione attendibile, oltre la quale non rimaneva che ammirare (anzi, paventare) il capolavoro shakespeariano come il tabù della perfezione tragica. Del resto, le richieste complesse, i desideri nascosti, i segreti assilli, avrebbero trovato nelle pochades il modo più placido e corretto di esorcizzarsi.

Un'epoca tutto sommato ingenua, almeno sul piano dei sentimenti comuni, tanto che, di una sentimentalità così contraddittoria (che subiva in fondo la dissipazione che andava disseminando), è rimasto un ricordo non sempre sgradevole. Un certo estenuato estetismo, ad esempio, che in Inghilterra trovò la sua esaltazione in Oscar Wilde e qui in Italia in D'Annunzio, eccolo, alla

distanza di quasi un secolo, riaffiorare nell'Amleto che Carmelo Bene ha portato sulle scene del Quirino di Roma.

Ma Carmelo Bene, oggi, è consapevole (almeno è doveroso supporlo) delle ragioni che stagnano nel profondo delle tortuosità in cui s'avvolge l'ingenuità testé accennata. Tuttavia torna a ripercorrerla compiaciuto, come se in un Luna-Park si desse a rifare a cuor leggero il percorso delle « montagne russe ».

E infatti proprio quelle tortuosità egli riporta sul palcoscenico, nei loro vortici, nei loro vuoti e pieni (com'è nella natura della curva, che all'improvviso gira nel vuoto dopo aver toccato in un punto il suo pieno). Di colpi e contraccolpi, di sbalzi in su e tonfi in giù, di cadute massicce e sospensioni senza fiato, sono costituite del pari sia l'ambientazione scenica che la recitazione. Nella recitazione, anzi (specialmente nella sua, di Carmelo Bene, che è insieme regista, attore, scenografo e costumista), questo procedere col fiato sospeso per le rapide alture e le interminabili chine delle « montagne russe » è ancora più evidente, perché nella recitazione l'accento e il colorito delle parole pronunciate è nettamente separato dal loro attendibile senso.

La spezzatura tra il tono e il senso delle parole è abbastanza emblematica in una interpretazione dell'Amleto, che non è tanto l'Amleto di Shakespeare quanto il già detto Amleto pervenutoci dalla belle époque. La contraddizione, ad esempio, tra l'ostentazione degli affetti e la cupidigia degli interessi, che, illudendosi di coesistere, generano una retorica ossessivamente modulata tra i gorgheggi del flauto e il fiato forte dei tromboni, eccola evidenziata da una speciosissima tecnica della non coincidenza, per cui i gesti si rendono autonomi dalle parole (come, in queste, gli accenti dai significati) e le stesse persone tendono a sdoppiarsi (la figura della Madre, ad esempio, s'interpone nel dialogo tra Amleto e Ofelia), in un allestimento scenico che agevola le scissioni. Infatti la scena è

composta da una serie di occhialoni mobili che si avvicendano roteanti senza posa come bolle di sapone, e attraverso i quali la stessa vicenda visibile tende a frantumarsi in prospettive continuamente mutate. I colori principali della scena, tra piume, luci e costumi, sono il rosso e il nero. Rouge et noir, noir et rouge - peraltro elegantissimi rappresentano, più che l'ambiguità propria al teatro, il cangiantismo di contraddizioni insanabili e che non si ha nessuna voglia di sanare. S'aggiunga inoltre che persino il sesso dei personaggi, in tale straripante cangiantismo, mira a cambiarsi: ecco Fortebraccio, ad esempio, che all'atto di levarsi l'armatura, dopo aver chiuso le bare dei tanti morti succedutisi sulla scena, si rivela donna (senza parlare di Rosenkranz e Guildenstern che sono donne, e vestite da donna).

Il testo originario dell'Amleto, in questo spettacolo di Carmelo Bene, è contaminato con inserti dell'Amleto di Laforgue e con citazioni dal saggio di Starobinski (che raccoglie le sparse note di Freud su un accostamento Edipo-Amleto). Carmelo Bene accetta dunque la tesi che Freud accarezzò, e che Jones approfondì, di un'influenza del complesso d'Edipo su Amleto, il quale avrebbe rimosso il desiderio di uccidere il padre per gelosia della madre, disviandone l'esecuzione sui sostituti-del-padre (Claudio e Polonio). Di qui, tra le varie implicazioni (puntualizzate specialmente da Jones), anche quella di una bisessualità latente (che giustificherebbe il cangiantismo-a-vista dei sessi).

Ma ciò che io ci ho visto, in questo spettacolo indubbiamente vivace e — come pure ho accennato — elegante, è — non già una particolare interpretazione del personaggio e della tragedia di Amleto, e neppure una generica irrisione dell'opera shakespeariana — bensì — torno a dire — una compiaciuta demitizzazione degli estetizzanti e troppo seri Amleti della belle époque.

NICOLA CIARLETTA

Testi a cui si fa riferimento: J. Starobinski, L'occhio vivente, Einaudi 1975; E. Jones, Amleto ed Edipo, Ed. Il Formichiere, 1975.

CINEMA

Un nuovo Truffaut

Ora che taluni critici scrupolosi ce l'hanno spiegato, anche i gatti di casa sanno che la protagonista di Adele H è la veridica secondogenita del poeta per antonomasia, Victor Hugo: una « nozione » necessaria solo per chi non sia sensibile al gusto tenebrosamente romantico della vicenda: un inedito, si direbbe, appunto victorhughiano. Non per niente offrendo alla fuggitiva una copia dei Miserabili l'incauto libraio che la provvede di grossi rotoli di carta, apre il volume alla pagina del sottotitolo: Fantine.

Nuova Fantine, infatti, questa aggraziata e infatuata Adele a cui i pignoli del gossip storico attribuiscono trentatré anni. Essa non vende i propri

capelli, né i candidi incisivi, né «il resto»: ma per un amore non ricambiato rinunzia al rango, alla dignità, al rispetto di se stessa e si riduce, inesorabilmente respinta, una mendicante lurida aggredita dai cani; e pur sempre nobile nel suo incesso maniacale.

Può, una fanciulla innamorata abbandonare la famiglia, varcare gli oceani, affrontare incognite paurose per raggiungere l'eletto del suo cuore? Questo si è chiesta Adele H, fissando il mare di Guernesay, ancora intatta nella sua tunica bianca da veggente druidica; e si risponde di sì.

Siamo in pieno Sturm und Drang, in un mondo tempestoso dove non fa mai giorno perché una luce gravida di nebbie torbide non concede che un monotono eterno crepuscolo. Mai le nere onde di un oceano inferocito si sono inarcate con la feroce veemenza che Adele vede nei suoi incubi: e con lei Truffaut. Come naufraghi, i passeggeri sbarcati dalla nave inglese rabbrividiscono nella scialuppa che li porta ad Halifax, Nuova Scozia: alle pratiche di passaporto e dogana, una damigella, solitaria viaggiatrice, riesce a sottrarsi, ed eccola affidata a un robusto cocchiere che le consiglia, invece di un costoso albergo, una modesta boarding-house, dove, in effetti, la depone. Bene accolta da una signora di tipo dickensiano, la fuggiasca ha un unico desiderio, comprare una risma di carta per scrivere al suo tenente e, in attesa della risposta, un rapido frenetico diario. I fogli si accumulano, le lettere si moltiplicano, ma il tenente non risponde: finché, irritatissimo, si presenta di persona per dichiarare che il suo supposto amore non esiste né è mai esistito: oltre tutto non sposerebbe mai una figlia del grande Hugo che, fra l'altro, non darebbe mai il suo consenso.

Qui comincia la disperata sconfitta di Adele, incredula, tenace, pronta a qualunque sacrificio per combattere contro la realtà. La sua giornata è una caccia, una persecuzione dell'amato: impassibile assiste a un suo convegno amoroso, dopo di che annunzia al padre il suo avvenuto matrimonio e neppure l'annunzio che la madre è in fin di vita la libera dai suoi fantasmi. Finora ha

mantenuto il contegno di una ragazza borghese, bene educata e composta, ma a poco a poco i suoi lineamenti si alterano fermi in una fissità che suscita nella gente imbarazzo e pietà. I più benevoli le consigliano il ritorno in patria, nelle sue lettere il padre la supplica di rinunciare, ma ormai la follia ha prevalso e la conduce alle Isole Barbados dove il tenente è stato trasferito. Lì, pallido fantasma dalle seriche vesti stracciate, schernita dai bambini, cammina instancabilmente, immemore al punto da non riconoscere l'oggetto della sua passione, il tenente degli Ussari che incontrandola tenta di fermarla. Essa, secondo la sua biografia, vivrà a lungo, curata da una pietosa negra che la seguirà in patria. Sepolta accanto al padre, una nuda lapide ne ricorda il nome e le date di nascita e di morte.

Nonostante la struggente semplicità di questa vicenda senza intrigo e senza riscatto (ancor più tetra di Cime tempestose), affidata a una sola straordinaria protagonista, il film è di una intensità drammatica che il cinema non conosceva da gran tempo. La timidezza disperata di Adele, quel suo abito di taffetà color amaranto strascicato per le vie, quei suoi rotoli di carta convulsamente vergati bastano ad evocare l'esistenza di un romanzo, forse non scritto, forse perduto.

ANNA BANTI

© 1976 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via Arsenale, 41 - Torine

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

NOVITÀ DELLA ERI

Francesco Binni NARRATIVA AMERICANA DEGLI ANNI SESSANTA

L. 2.600

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

Angelo L. Lucano CULTURA E RELIGIONE NEL CINEMA

L. 3.800

Novello Papafava SCELTA DI SCRITTI 1920-1966

L. 5.500

Autori vari LA FILOSOFIA DAL '45 AD OGGI a cura di Valerio Verra

L. 6.500

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE TTALIANA Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO